Narrare il contatto col mondo

Percezione e memoria nell'opera narrativa di Claude Simon e di Juan José Saer

Luigi Vallebona

Prefazione
María Elena Légaz

eduvim

Narrare il contatto col mondo

Percezione e memoria nell'opera narrativa di Claude Simon e di Juan José Saer

Vallebona, Luigi
Narrare il contatto col mondo: percezione e memoria nell'opera narrativa di Juan José Saer e di Claude Simon. - 1a ed. - Villa María: Eduvim, 2012.
282 p.; 139x198 mm. - (Poliedros)
ISBN 978-987-1868-57-5
1. Estudios Literarios. I. Título.
CDD 807

Diseño de tapa y maquetación: Silvina Gribaudo

REUN
LIBRO
UNIVERSITARIO
ARGENTINO

Obra bajo Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional
CC BY-NC-ND

Esta licencia permite a Ud. sólo descargar la obra y compartirlas con otros usuarios siempre y cuando se indique el crédito de autor y editorial. No puede ser cambiada de forma alguna ni utilizarse con fines comerciales.
La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones publicadas por EDUVIM incumbe exclusivamente a los autores firmantes y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista ni del Director Editorial, ni del Consejo Editor u otra autoridad de la UNVM.

colección poliedros

Narrare il contatto col mondo

Percezione e memoria nell'opera narrativa di Claude Simon e di Juan José Saer

Luigi Vallebona

Prefazione
María Elena Légaz

Indice

Prefazione 9

Introduzione 15

Capitolo 1
Merleau-ponty e la letteratura 21

Capitolo 2
Punto de vista: un osservatorio sulla critica letteraria in sudamerica. Il problema del realismo 49

Capitolo 3
Il ritorno del reale nella critica letteraria europea 89

Capitolo 4
Romanzo, metaromanzo, intertestualità 109

Capitolo 5
Percezione e memoria nell'opera narrativa di Claude Simon 153

Capitolo 6
Percezione e memoria nell'opera narrativa di Juan José Saer 187

Conclusione 261

Bibliografia 265

Prefazione

La fitta selva della ricerca

Che un intellettuale italiano si sia orientato per la sua ricerca di dottorato su una problematica incentrata sulle teorie di Maurice Merleau-Ponty, dalla *Fenomenologia della percezione* ai suoi ultimi scritti, è una scelta che di per sé implica una sfida; a maggior ragione, aver stabilito che il *corpus* letterario delle sue ricerche fosse costituito dai testi di due scrittori contemporanei nelle loro rispettive lingue, il francese Claude Simon e l'argentino Juan José Saer (curiosamente entrambi muoiono nel 2005) moltiplica le sfide e le difficoltà.

Si può dire che il lavoro di Luigi Vallebona sia un esempio, nel suo lato positivo, foriero di contributi e risultati, di un fenomeno così attuale come il multiculturalismo. E lo è, ancora di più, in quanto l'approccio comparativo scelto può portare con sé, da un lato, il rischio di una riduzione argomentativa a visioni superficiali degli universi estetici e riflessivi di ciascun scrittore o, ancora, la tentazione – come europeo – di assumere il punto di vista ostentato dalla critica di una certa epoca: quell'"a priori" della subordinazione della cultura latinoamericana a quella del Vecchio Mondo, ovvero la concretizzazione del noto binomio egemonia/marginalità.

Vallebona sceglie, invece, un metodo contrastivo che converge con quello di Antonio Candido, Ángel Rama, Cornejo Polar e altri studiosi che cita e mette in luce nella sua discussione. Come loro, nel leggere, analizzare e interpretare testi, raggiunge un sottile equilibrio fra la visione delle poetiche degli scrittori e le diverse sfumature di una intertestualità ormai ineludibile a questo punto della storia e della cultura che avvolge e proietta le singole poetiche.

Il lavoro che realizza muovendosi agilmente attraverso teorie filosofiche, linguistiche ed estetiche, dibattiti culturali, saggi letterari e dense narrazioni, configura la costruzione di un oggetto con molteplici sfaccettature, una vera e propria selva dai

rami intricati, una fitta selva - si potrebbe dire - tracciando un parallelismo con la metafora di Saer sul reale che il ricercatore ricorda in molte occasioni. Nel nucleo di questi percorsi si trovano questioni che concernono le preoccupazioni tipiche dell'uomo contemporaneo soprattutto quando questi possiede la facoltà dell'arte e della letteratura come strumenti per presentare il contatto dell'individuo col mondo e la ricostruzione del tempo attraverso la memoria e la narrazione, campo in cui Proust si erge come una pietra miliare.

Non vi è dubbio, infatti, che l'esperienza – così come la percezione – è uno degli assi intorno ai quali, nella loro concezione del contatto con il reale, pongono enfasi tanto Saer quanto Simon alla maniera del maestro Merleau-Ponty. L'esperienza personale dell'autore de *La strada delle Fiandre*, ad esempio, si nutre di quegli avvenimenti che cancellano la frontiera fra nazioni e regioni, come combattente durante la Guerra Civile spagnola o la Seconda Guerra mondiale, prigioniero dei tedeschi e deportato nei campi di concentramento.

Quanto all'esperienza di Simon come intellettuale, sebbene sia considerato uno dei massimi esponenti del *nouveau roman,* vincitore del premio Nobel per la Letteratura, possono riscontrarsi nella sua opera alcune differenze con quell'oggettivismo che produsse polemiche ed adesioni sia in Francia sia nel resto del mondo, compresa l'Argentina. Per quel che riguarda Saer, la sua esperienza di una sorta di "esilio" accettato è paralella all'insignificanza che per lui hanno le nozioni di "patria", "nazione", "intellettuale latinoamericano", poiché si sente più vicino all'universalità di un uomo "sin atributos" che crea il proprio stile e la propria espressione, potendo considerare patria il ricordo del tempo archetipico dell'infanzia e quella "zona" che coincide con la sua comunità di elezione, fatta di amicizie, discussioni letterarie, percezioni del mondo circostante e dei corpi vicini, lunghe camminate e tempi presenti avvolti in altri presenti come "una piramide di simultaneità", secondo l'espressione di Merleau-Ponty.

È vero che Vallebona si ritaglia, nel quadro teorico, uno spazio che gli permette di concentrare la sua attenzione in Argentina sulla rivista "Punto de vista", diretta da Beatriz Sarlo, nella

quale in qualche modo si condensò il dibattito sul realismo e attraverso i cui numeri diventò significativa la figura di Saer fino alla sua valorizzazione definitiva; in Europa sceglie un *corpus* costituito da testi di Paul Ricœur, Antoine Compagnon e Tzvetan Todorov che condividono l'interesse per lo studio della mimesi, dei problemi della narrazione, della temporalità, dell'arte come conoscenza. Pur lavorando in questo preciso territorio, non disdegna di seguire percorsi ulteriori, in quanto si sofferma spesso su autori, definizioni e polemiche con un'esaustività che gli permette di aggrapparsi ai rami meno visibili nell'esplorazione del rigoglioso fogliame, ciò che mette in evidenza la solida conoscenza delle questioni trattate e dei campi della letteratura europea e latinoamericana che le attraversano.

Benché il discorso espositivo risulti preciso e rigoroso quando si attiene alle fonti e al loro commento, si osserva frequentemente la presenza di registri che includono immagini e sintesi metaforiche, oltre a quella di contributi personali alla lettura critica delle opere e della loro risonanza estetica e filosofica. È sempre messa in evidenza, in questo *corpus* di testi, la ricerca di un inedito modo di percepire, narrare e nominare il reale e, pertanto, la necessità di una nuova ontologia vicina al pensiero di Merleau-Ponty, al fine di abolire le distanze fra soggetto e oggetto.

Un altro merito del ricercatore è quello di ricorrere a un procedimento in certo qual modo didattico nel riaffermare e reintegrare al momento opportuno idee già esposte in altre istanze del lavoro. Questa cortesia verso il lettore, come direbbe il maestro di Borges e creatore molto ammirato da Saer, Macedonio Fernández, permette al lettore, e non solo al lettore specialista, di entrare nel "magma" – espressione che Simon utilizza nella sua concezione del tempo – dei territori di scrittura attraversati nello studio.

Nell'ambito dell'entusiasmo evidenziato da Luigi Vallebona verso la sua ricerca mi interessa sottolineare ciò che attiene all'universo saeriano –quello che meglio conosco– indagato a fondo e con passione intellettuale ed estetica. Il mio contributo personale per questa prefazione è ricordare la circostanza in cui conobbi nel 1994 lo scrittore di Serodino, poco tempo dopo la

pubblicazione de *La pesquisa*. Ebbi allora la responsabilità di presentarlo agli studenti e ai docenti della Facoltà ed ebbi il suo consenso quando, durante la presentazione, mi soffermai sulla descrizione di uno spazio che, nelle sue articolazioni, ricorda al narratore del romanzo "certi disegni di Piranesi". In consonanza con il ruolo significativo che svolge la pittura per Merleau-Ponty in relazione a Cézanne o alla diretta attività esercitata da Claude Simon come artista plastico, tanto la musica quanto la pittura risultano fondamentali nei testi saeriani che, così come cercano di abbattere le frontiere fra la finzione e la poesia, oltre a proporsi di esplorare una totalità attraverso la narrazione, al di là del romanzo, fondono la parola con la musica nell'aspirazione a trovare una forma pura, ricorrendo ai tratti espressivi propri di un pennello o all'impatto di un'incisione. L'allusione ai disegni di Giovanni Battista Piranesi, artista italiano che ebbe un forte influsso non solo sull'architettura o le arti plastiche in generale ma anche sulla letteratura, afferma una concezione dello spazio umano priva di speranza. Le cosiddette "Carceri di invenzione", datate 1742, sono costituite da spazi claustrofobici, senza uscita all'esterno, con scale che non portano in alcun luogo, concretizzazione di un'architettura labirintica, con la presenza di strani oggetti e di figure umane rimpicciolite che deambulano senza una direzione precisa. Le visioni di Piranesi, precursore dell'espressionismo, sono quelle dell'uomo in uno spazio sempre doloroso in cui germogliano i suoi fantasmi personali.

La pesquisa, ad esempio, può essere considerata una metafora dell'inchiesta sui delitti seriali a Parigi, apparentemente logici ma sottoposti a diverse prospettive e soluzioni, senza che nessuna – neppure quella proposta dalla psicoanalisi – prevalga sulle altre, o essere letta come cifra della confusione nella coscienza dell'assassino e nella percezione dei personaggi e del lettore. Ma la suggestiva presenza di Piranesi si estende al di là di questo romanzo, visto che le carceri dell'immaginazione includono anche la soluzione non risolta dello spazio dei muri, non tanto la mancanza di comunicazione dell'uomo con l'esterno quanto l'impossibilità di trovare nello spazio un luogo abitabile per l'essere umano che non sia dominato da invisibili carnefici.

L'implacabile geometria delle prigioni mentali che l'uomo è capace di inventare non solo per gli altri uomini ma in ultima istanza anche per se stesso produce vertigine nello spettatore quando si affaccia sui luoghi più oscuri della coscienza. D'altra parte, le piccole figure che accompagnano questi spazi densi e monumentali mostrano l'insignificanza dell'individuo, il suo ruolo secondario di fronte alla desolazione che lo circonda. Siamo di fronte, quindi, all'impossibilità di avanzare e, di conseguenza, all'incapacità di modificare la realtà, provocando quella "morale del fallimento" che Saer illustra in uno dei suoi celebri saggi con la traiettoria che va da Don Chisciotte ai personaggi di Kafka e che si intensifica quando "il silenzio delle sirene" non produce più alcuna reazione nell'uomo contemporaneo. Don Chisciotte va in giro per il mondo a cercare "qualcosa che vada al di là di questo silenzio" e, grazie a un rinnovato patto simbolico, riesce a vincere, noi, invece, come il personaggio di Kafka, "abbiamo perso", confessa Saer.

Nonostante questo riconoscimento della "morale del fallimento" dell'uomo contemporaneo, Saer, per Vallebona, può essere inserito in quella ricerca di una nuova ontologia incentrata sulla percezione e delineata da Merleau-Ponty nei suoi avvicinamenti alla letteratura e all'arte in generale. "Il mondo è l'invito a scrivere lanciato dalle cose", annota il filosofo, ed è questo che fa anche lo scrittore santafecino, pur muovendosi a partire dalla "palude dell'empirico". Per questo uno dei meriti dell'autore di questo prezioso libro proviene non solo, come si è detto, dal dominio di un *corpus* di testi filosofici, estetici, narrativi e dalla capacità di comunicare i suoi percorsi con efficacia, ma anche, soprattutto, dall'avere arricchito il campo della critica saeriana con una originale interpretazione del suo universo e della sua poetica, attraverso il pensiero di Merleau-Ponty e la comparazione con Claude Simon. Inoltre, nella stessa linea di tensione "metafisica", Vallebona accentua l'opposizione di Saer ai tratti autoritari di qualsiasi registro, di qualsiasi discorso. Quando Saer esamina in *La narración-objeto* tre opere narrative di autori latinoamericani, ovvero *Pedro Páramo* di Rulfo, *Los adioses* di Onetti e *El silenciero* del suo ammirato Antonio Di Benedetto osserva:

> *(...) estas narraciones, adentrándose en las aguas pantanosas y turbias de lo particular adquieren el sabor de lo irrepetible y único. Cobran la misma autonomía que los demás objetos del mundo, y alguna de ellas, las más grandes, la más pacientes, las más arrojadas, no se limitan a reflejar ese mundo: lo contienen y más aún, lo crean instalándolo allí, donde, aparte de la postulación autoritaria de un supuesto universo dotado de tal o cual sentido inequívoco, no había en realidad nada.*

Credo che, allo stesso modo, le narrazioni di Saer si innalzino fra le più grandi, pazienti e audaci; di lui si può parlare a ragion veduta come di un "creatore", grazie a quel contatto con il mondo esteriore ed interiore che conserva la memoria di "un grumo imborrable" nel presente.

Luigi Vallebona afferma con lucidità in un passaggio del suo lavoro:

> *Se la realtà, di fatto, si presenta disordinata e frammentaria, la scrittura saeriana aspira non tanto a riprodurre tale frammentarietà, quanto a costruire una totalità inedita attraverso la narrazione. Per farsi un'idea dell'approccio di Saer alla realtà potremmo pensare metaforicamente a uno stesso fiume al quale ci accostiamo più volte da terra. Il risultato non sarà la totalità del fiume navigato dalla sorgente alla foce ma la totalità inedita costruita dalla nostra esperienza e dalla nostra narrazione.*

Il mio più caloroso benvenuto a *Narrare il contatto col mondo*. Da ora inizia la sua avventura attraverso la fitta selva dei lettori.

María Elena Légaz
Universidad Nacional di Córdoba (Argentina)
Gennaio 2012

Introduzione

Il presente libro[1] ha l'intento di proporre uno studio comparativo fra l'opera narrativa di Claude Simon, premio Nobel per la letteratura nel 1985, più volte associato alle posizioni del cosiddetto *nouveau roman* francese, anche se non del tutto assimilabile ad esso, e quella di Juan José Saer, uno degli autori più interessanti della letteratura argentina del dopoguerra, che ha vissuto molti anni in Francia a partire dal 1968, con contatti significativi proprio con l'ambiente del *nouveau roman* e in particolare con Alain Robbe-Grillet. Fra i propositi di questo studio vi è anche quello di offrire un contributo alla conoscenza di Saer in Italia, dove purtroppo è ancora poco noto, studiato e tradotto,[2] contrariamente a quanto è avvenuto in Francia.

I due autori presentano nelle loro vaste produzioni narrative, che si situano in un arco di tempo quasi coincidente, da *Le vent* (1957) a *Le tramway* (2001), per Claude Simon, se si escludono i primissimi tentativi di romanzo, da *En la zona* (1960) a *La grande* (2005), per Juan José Saer, un'esperienza di scrittura estremamente significativa poiché da un lato cerca vie nuove e sperimentali per il romanzo, dall'altro non circoscrive tale sperimentazione all'interno dei testi e delle relazioni intertestuali, ma ne fa la base per una complessa, difficile ma sempre attenta esplorazione del reale e dell'uomo in contatto con esso. Tale prospettiva converge peraltro con una tendenza della critica, a

[1] Il libro costituisce la rielaborazione della tesi di Dottorato in Lingue e Letterature Comparate, conseguito al termine di una ricerca svolta presso l'Università degli Studi di Macerata negli anni 2008-2010. L'autore ringrazia per i preziosi consigli che hanno voluto offrirgli la Prof.ssa María Elena Légaz, Universidad Nacional di Córdoba, Argentina, che per prima gli suggerì l'ipotesi di ricerca, le Prof.sse Gabriella Almanza, Marina Camboni, Amanda Salvioni, Daniela Verducci, Università degli Studi di Macerata, il Prof. Mauro Carbone, Università Statale di Milano, ora Université "Jean Moulin", Lyon.

[2] Ad oggi sono disponibili le traduzioni italiane di *El entenado* (*L'arcano*, trad. di Luisa Pranzetti, Firenze, Giunti, 1994), *La pesquisa* (*L'inchiesta*, trad. di Paola Tomasinelli, Torino, Einaudi, 2006), *Lugar* (*Luogo*, trad. di Maria Nicola, Roma, Edizioni Nottetempo, 2007), Cicatrices (*Cicatrici*, trad. di Gina Maneri, Roma, La Nuova Frontiera, 2012).

partire da Paul Ricœur con la *Métaphore vive* (1975) e *Temps et récit* (1983-1985), ma soprattutto in tempi più recenti con Antoine Compagnon e Tzvetan Todorov - senza trascurare l'apertura alla pluralità di mondi maturata nell'ultima stagione della letteratura comparata - volta a recuperare il riferimento dell'opera al reale, bandito dagli studi letterari durante la lunga egemonia dello strutturalismo.

Si delinea quindi, da un lato, una sensibile convergenza nel progetto complessivo di scrittura dei due autori, accomunato anche dalla particolare centralità che in essi assume il dialogo con Marcel Proust, più volte citato e ripreso sia nei romanzi sia nelle riflessioni sul romanzo. D'altro lato si riscontra nella loro opera una serie di elementi, come l'enfasi posta sulle dimensioni della memoria e della percezione, tali da indirizzare la ricerca verso una scuola di pensiero che, dopo aver indicato un compito comune per la letteratura e la filosofia, ovvero "de faire parler l'expérience du monde et de montrer comment la conscience s'échappe dans le monde",[3] giunse ad individuare proprio nella letteratura il campo privilegiato per l'esplorazione di una nuova ontologia. Si tratta della filosofia di Maurice Merleau-Ponty, tanto nei suoi studi dedicati alla percezione, quanto e soprattutto nei suoi ultimi scritti, alcuni dei quali incompiuti per l'improvvisa morte dell'autore nel 1961, dove emerge un forte interesse per la letteratura, in particolare per Marcel Proust e, fra gli altri, proprio per Claude Simon.

Inoltre, anche se non è riscontrabile per ragioni cronologiche un interesse diretto di Merleau-Ponty per Saer, verso il filosofo francese conduce una pista di indagine suggerita ma non sviluppata da Julio Premat,[4] autore di uno dei pochi lavori approfonditi sull'opera complessiva di Saer fino al 2000, che invitava ad affrontare lo studio dello scrittore argentino proprio nell'ottica della fenomenologia della percezione. Lo stesso Saer,

[3] Merleau-Ponty, M., "Le roman et la métaphysique", in *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948, p. 55.

[4] Cfr. Premat, J., *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002, pp. 425-427.

peraltro, in un'intervista a *Punto de vista*,[5] ebbe modo di esprimere il suo forte interesse per la fenomenologia e per Merleau-Ponty, di cui apprezzò il lavoro sulla percezione e i saggi su Cézanne.

Alla luce di queste convergenze possiamo affermare che l'idea fondante in chiave interpretativa nei confronti dell'opera narrativa di Claude Simon e di Juan José Saer, ovvero la fecondità delle intuizioni di Merleau-Ponty in merito alla letteratura, non è stata concepita "a tavolino" e riversata sul *corpus*, ma è nata da una prima lettura del *corpus* stesso, svolta parallelamente a una prima ricognizione dell'apparato critico esistente.

Le intuizioni di Merleau-Ponty sulla letteratura, e in particolare su Proust e Simon, possono essere feconde per affrontare lo studio dello stesso Simon e di Saer, poiché consentono di superare alcune categorie critiche consolidate e il dualismo assoluto fra soggetto e oggetto, idealismo e realismo, attività e passività, visibile e invisibile. Ed è leggendo Proust e Simon che Merleau-Ponty focalizza l'indagine sulla percezione e sulla memoria, dimensioni fondamentali del contatto uomo-mondo, dove si forma la vera realtà, colta dalla letteratura attraverso un "realismo" inedito che non rientra nei canoni di quello tradizionalmente inteso, basato sulla mimesi e sul fronteggiamento tra soggetto e oggetto.

La domanda che ci siamo posti è se le inedite nozioni[6] che Merleau-Ponty elabora nel quadro del suo progetto di una nuova ontologia, cui la lettura dei testi letterari dà un contributo fondamentale, possano essere riprese, in un percorso di ritorno all'ambito letterario, ai fini dell'approccio critico a scrittori come Simon e Saer, aiutandoci a dispiegarne tutte le potenzialità estetiche. E' probabile che alcune categorie tradizionali della critica letteraria, come quelle di rappresentazione, realismo, oggettivismo, soggettivismo, debbano essere ripensate radicalmente, in quanto inadeguate a dar conto di opere narrative che fanno della per-

[5] Blanco, A., "Entrevista a Juan José Saer", in *Punto de vista,* Año XVIII, n. 53, noviembre de 1995, pp. 37-42.

[6] Cfr. Mercury, J., "Les mots de Merleau-Ponty" in *Approches de Merleau-Ponty,* Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 67-84.

cezione e del contatto uomo-mondo la loro ragion d'essere e il centro motore della loro esplorazione linguistica.

Riformulate in altri termini, le domande che sorgono sono queste: è possibile narrare il contatto uomo-mondo? E' possibile raccontare la "carne", ovvero quella "trama unitaria in cui ogni corpo e ogni cosa non si danno se non come differenza rispetto agli altri corpi e alle altre cose",[7] prima di qualsiasi fronteggiamento tra soggetto e oggetto? E' possibile pensare a una letteratura come modo di accedere all'essere del fenomeno[8] e all'essere del divenire, in significativa coincidenza con il progetto avanzato quasi provocatoriamente da Saer nel suo ultimo e incompiuto romanzo, *La grande*,[9] attraverso la voce di uno dei suoi personaggi?

Se il tempo, in un'ottica merleau-pontyana, è una "pyramide de simultanéité",[10] non una successione lineare di momenti diversi, quali conseguenze possono derivarne per la narrazione? Quale letteratura corrisponde a uno spazio in cui le cose non sono ordinate secondo una prospettiva rinascimentale ma si contendono confusamente il nostro sguardo e vengono percepite non in noi ma laddove esse sono, non secondo contorni precisi ma come figure insieme al loro sfondo o attraverso una superficie opaca, secondo i mille giochi della luce e dell'ombra? A queste domande le opere di Claude Simon e di Juan José Saer danno una risposta complessa e articolata, in costante evoluzione nel corso della loro lunga produzione artistica.

La ricerca di nuove categorie da parte di Merleau-Ponty è comparabile inoltre, nel suo distaccarsi dalle convenzioni della tradizione filosofica e letteraria europea, ai tentativi di articolare categorie critiche latinoamericane e antieurocentriche da parte di letterati e filosofi come Antonio Candido, Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama, Beatriz Sarlo, Adolfo Prieto, María Teresa Gramuglio, fra gli altri, che hanno trovato nella rivista argentina

[7] Carbone, M., "Carne", in *Aut-aut,* 304, 2001, pp. 99-119.

[8] Cfr. Barbaras, Renaud, *De l'être du phénomène. L'ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble, Millon, 1991.

[9] Saer, J.J., *La grande*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005.

[10] Merleau-Ponty, M., *Notes de cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961,* Paris, Gallimard, 1996, p. 197.

Punto de vista uno dei luoghi più stimolanti in cui sviluppare il dibattito culturale degli ultimi decenni.

Il libro si articola in due parti, ciascuna composta di tre capitoli. I primi tre introducono le categorie critiche che saranno utilizzate nell'affrontare l'opera narrativa dei due autori, a partire dalle intuizioni di Merleau-Ponty sulla letteratura, per continuare con il dibattito sul rapporto fra finzione e realtà in Sudamerica attraverso l'osservatorio privilegiato di *Punto de vista*, per finire con alcune tappe del percorso teorico europeo che a partire dagli anni '80 introdusse un "ritorno al reale". Gli ultimi tre affrontano direttamente l'opera di Simon e Saer, concentrandosi in un primo tempo sulle loro riflessioni metanarrative, poi sui racconti e i romanzi considerati secondo il criterio della loro pubblicazione in senso cronologico, al fine di seguire meglio l'evoluzione del loro stile e delle loro sperimentazioni narrative. Nell'articolazione del libro, abbiamo cercato di mantenere un costante equilibrio fra i suoi due centri di interesse, Europa e America Latina, e fra i due autori comparati, Simon e Saer, pur essendo ben consci che, per quanto ci si sforzi di realizzare un decentramento, è impossibile abbandonare del tutto il "punto di vista" da cui si scrive e l'esperienza che ciascuno di noi porta con sé.

Capitolo 1

Merleau-ponty e la letteratura

La riflessione di Merleau-Ponty sulla letteratura percorre come un filo rosso tutta la sua opera, dalla *Phénoménologie de la perception*[1] fino agli ultimi scritti, come *Le visible et l'invisible,*[2] rimasti incompiuti per la morte improvvisa del loro autore avvenuta nel 1961. E' tuttavia nella seconda fase del suo pensiero, il cui obiettivo è quello di fondare una nuova ontologia, che tale riflessione diventa strategica, accanto a quella sulla pittura e altre forme di espressione artistica. La filosofia diventa "inséparable de l'expression littéraire, i.e. de l'expression *indirecte*".[3] In questo contesto si approfondisce il confronto con alcune pagine di Marcel Proust, già citato nelle prime opere di Merleau-Ponty e con cui si chiude significativamente la parte redatta de *Le visible et l'invisible*, mentre compare per la prima volta il nome di Claude Simon, cui il filosofo francese dedica ampio spazio all'interno di uno dei corsi da lui tenuti al Collège de France, precisamente quello del 1960-1961 denominato *L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui*.

Per una teoria dell'espressione

Prima di concentrarci sui brani che fanno riferimento a Marcel Proust e Claude Simon, è opportuno inquadrare la riflessione di Merleau-Ponty sulla letteratura nell'ambito di un

[1] Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception,* Paris, Gallimard, 1945.

[2] Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible,* édition posthume établie et postfacée par C. Lefort, Paris, Gallimard, 1964.

[3] Merleau-Ponty, M., *Notes de cours au Collège de France...*, cit., p. 391 (corsivo dell'autore).

discorso più ampio sull'espressione e sul linguaggio,[4] che entrano in gioco nel momento in cui l'uomo cerca di accedere alla conoscenza del vero. In tal senso Merleau-Ponty va oltre il cammino da lui stesso tracciato con la *Phénoménologie de la perception*, il cui obiettivo non era tanto la conoscenza, ma quello di portare avanti una doppia critica, da un lato all'idealismo, dall'altro al realismo:

> *L'esprit qui perçoit est un esprit incarné, et c'est l'enracinement de l'esprit dans son corps que nous avons cherché d'abord à rétablir, aussi bien contre les doctrines qui traitent la perception comme un simple résultat de l'action des choses extérieures sur notre corps, que contre celles qui insistent sur l'autonomie de la prise de conscience.*[5]

Una volta dimostrato che la percezione è il risultato di una coscienza profondamente incarnata in un corpo e che è necessario superare, per intenderla pienamente, il dualismo soggetto-oggetto, occorre fare un passo ulteriore che consiste nell'esplorare "le champ de la connaissance proprement dite, où l'esprit veut posséder le vrai, définir lui-même des objets et accéder ainsi à un savoir universel et délié des particularités de notre situation".[6] Quando Merleau-Ponty si prefigge l'obiettivo di studiare come nasca il vero all'interno del percepito, il suo percorso di ricerca lo porta sempre più a incontrare il lavoro di scrittori come Marcel Proust e, nella linea di quest'ultimo, Claude Simon. La verità è qualcosa che nasce nel percepito, non uno strato autonomo, rispetto al quale la dimensione della conoscenza sia è un livello diverso e superiore. Nella percezione si mette in moto un cammino di trascendenza o di significazione in cui il linguaggio e l'espressione diventano protagonisti.

[4] Per fare questo ci siamo avvalsi soprattutto dell'approfondito saggio di Barbaras, R., *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble, Millon, 1991, nei capitoli dedicati a questi due temi, pp. 58-67, 69-88 e *passim*.

[5] Merleau-Ponty, M., "Un inédit de Maurice Merleau-Ponty", in *Revue de Métaphysique et de Morale*, n. 4, 1962, p. 402.

[6] Ibid.

Già nella *Phénoménologie de la perception* il fenomeno del linguaggio assume un'importanza capitale. Il capitolo *Le corps comme expression et la parole* chiude la prima parte dedicata al corpo e costituisce una tappa fondamentale nel superamento definitivo della dicotomia soggetto-oggetto. Ancora una volta sia le interpretazioni intellettualistiche sia quelle empiristiche del linguaggio, che tendono a separare il segno e la sua significazione, vengono sottoposte a una critica radicale che porta a identificare il senso con il segno, inteso "non plus comme une matière vocale, mais comme un geste qui, comme tous les autres, se dépasse vers son sens, se donne comme toujours déjà signifiant".[7]

Merleau-Ponty parla di "gesticulation verbale" che si riferisce a un "paysage mental",[8] così come la gesticolazione corporale punta a mettere in luce un certo rapporto tra l'uomo e il mondo sensibile. Il termine "paysage" è tratto da un brano del *Temps retrouvé*[9] di Proust che Merleau-Ponty cita in una nota di lavoro per il corso tenuto al Collège de France nel 1960-1961.[10] E' il celebre brano in cui si afferma che solo grazie all'arte è consentito all'uomo di comunicare agli altri la propria visione del mondo che altrimenti resterebbe ignota.

In questa fase del suo pensiero, tuttavia, Merleau-Ponty, pur superando l'opposizione soggetto-oggetto, non riesce ancora a superare la dicotomia natura-cultura, visto che il linguaggio verbale è riportato alla sfera della cultura, e quello corporale alla sfera della natura. Il passo ulteriore sarà quello di affrontare il fenomeno dell'espressione, non a partire dal corpo, ma a partire dal fenomeno dell'espressione stessa, considerato come un fenomeno originario. Ed è proprio a questo livello che la letteratura svolge un ruolo fondamentale.

[7] Barbaras, R., *op. cit.*, p. 61.

[8] Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception,* cit., p. 217.

[9] Proust, M., *Le temps retrouvé,* XV, Paris, Gallimard, 1927, pp. 43-44. *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 1987-1989, Vol. IV, p. 474. Riportiamo per completezza di qui in avanti i dati bibliografici dell'edizione citata da Merleau-Ponty seguiti da quelli dell'edizione canonica della *Recherche*.

[10] Merleau-Ponty, M., *Notes de cours…*, cit., p. 197.

Merleau-Ponty considera importantissimo il contributo della linguistica[11] per la comprensione della maniera di significare specifica del linguaggio, fondata sull'arbitrarietà del segno; ma già nella *Phénoménologie de la perception* sembra voler andare al di là di essa, quando insiste sul senso emozionale della parola, identificabile col suo senso gestuale, che troviamo in atto nella poesia.

> *On trouverait alors que les mots, les voyelles, les phonèmes, sont autant de manières de chanter le monde et qu'ils sont destinés a représenter les objets, non pas, comme le croyait la théorie naïve des onomatopées, en raison d'une ressemblance objective, mais parce qu'ils en extraient et au sens propre du mot en expriment l'essence émotionnelle.*[12]

L'idea di un poeta capace di "cantare il mondo", attraverso l'espressione che estrae l'essenza emozionale delle cose, è affermata con forza, pur con la precauzione di prendere nettamente le distanze dalle teorie cratiliste che sostengono ingenuamente la possibilità di un'imitazione diretta delle cose da parte delle parole. Ma Merleau-Ponty non porta ancora a compimento la sua intuizione. L'identificazione della poesia con l'essenza emozionale è una riduzione a una sfera corporale della sua possibilità di offrire una conoscenza del mondo. Il passo ulteriore, dopo il 1945, sarà quello di cercare nel percepito il luogo stesso dell'idealità e di identificare nell'espressione, soprattutto quella linguistica, un fenomeno originario. Il mondo percepito è, allora, il luogo in cui sorge l'idealità, il sentire è l'inizio del sapere, il sapere è inseparabile dal sensibile, nessuna idea è fuori dal tempo e dallo spazio.

La svolta è riscontrabile in queste parole che ben sintetizzano l'orientamento della ricerca dopo il 1945: "la connaissance et la communication avec autrui qu'elle présuppose sont, en re-

[11] Cfr. Merleau-Ponty, M., "Sens et usages du terme structure dans les sciences humaines et sociales", in *Parcours deux,* Paris, Verdier, 2001, pp. 317-319. Cfr. anche Zamboni, C., "Il linguaggio nella riflessione di Merleau-Ponty e i legami con lo strutturalismo", in *Aut-aut,* n. 304, 2001, pp. 17-42.

[12] Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception,* cit., p. 218.

gard de la vie perceptive, des formations originales, mais qu'elles la continuent en la transformant, qu'elles subliment notre incarnation plutôt qu'elles ne la suppriment".[13]

In questo percorso assume una particolare importanza *La prose du monde*, uno scritto lasciato incompiuto da Merleau-Ponty, forse perché considerato troppo legato alla fase precedente del suo pensiero. Ma è proprio scrivendo *La prose du monde*[14] che Merleau-Ponty inizia a pensare al suo lavoro ulteriore, *Le visible et l'invisible*, dove troviamo le tracce della nuova ontologia verso cui dirige tutti gli sforzi della sua ultima fase di ricerca. E' proprio l'espressione artistica e segnatamente quella letteraria che in questa fase diventa centrale per la definizione della nuova ontologia. Un'ontologia diretta, infatti, appare impossibile, per cui la sola strada è quella di trovarne le tracce in alcuni pittori e scrittori moderni.

La questione del linguaggio diventa centrale dopo la *Phénoménologie de la perception*. Il linguaggio tende a nascondere il suo lavoro di espressione a profitto di quello finalizzato alla sola significazione. La linguistica consente di ottenere una descrizione oggettiva del linguaggio, superando la sua visione intellettualistica e, in tal modo, di riavvicinarci all'espressione come fenomeno primordiale. Essa può consentire di superare la scissione, come osserva Renaud Barbaras "entre le langage conçu comme objet et l'expérience de la parole, telle qu'elle peut être recueillie par ailleurs au plan de la création littéraire".[15] Occorre precisare che, pur facendovi cenno, Barbaras non sviluppa il versante dell'espressione letteraria che è centrale nel superamento di tale scissione, concentrandosi invece sul versante della pittura.

Il linguaggio di per sé rischia di condurre verso l'idealismo poiché fa dimenticare lo strato di espressione primordiale in favore di significazioni preesistenti alle cose stesse. Se il mondo può essere detto è perché il suo essere è quello dell'idealità, mentre la percezione silenziosa ne è il risvolto oscuro. Merleau-

[13] Merleau-Ponty, M., "Un inédit de Maurice Merleau-Ponty", cit., p. 405.
[14] Merleau-Ponty, M., *La prose du monde,* texte établi et présenté par Claude Lefort, Paris, Gallimard, 1969.
[15] Barbaras, R., *op. cit*., p. 71.

Ponty vuole allora ritornare alla parola parlante, attraverso la quale portare a compimento la critica all'idealismo e "ressaisir la figure authentique du monde",[16] come ciò da cui procede l'espressione primordiale che svela il mondo anche se non lo può restituire completamente. Se parlare fosse mettere una parola sotto ogni pensiero "rien ne serait jamais dit, nous n'aurions pas le sentiment de vivre dans le langage et nous resterions dans le silence, parce que le signe s'effacerait aussitôt devant un sens qui serait le sien et que la pensée ne rencontrerait jamais que des pensées".[17]

Il segno linguistico, invece, secondo Merleau-Ponty, non si esaurisce mai nel suo senso, la parola non possiede mai in modo trasparente la sua significazione. E' nel movimento stesso di significare che il segno si costituisce come segno, la significazione essendo presente solo come suo orizzonte. L'operazione significante avviene prima della distinzione fra segno e senso. Il senso operante è una configurazione, un rapporto laterale fra i segni tra di loro. La trascendenza del segno verso il senso non ne abolisce mai la materialità, non arriva mai a una significazione trasparente, poiché "si le signe ne veut dire quelque chose qu'en tant qu'il se profile sur les autres signes, son sens est tout entier engagé dans le langage, la parole joue toujours sur un fond de parole, elle n'est jamais qu'un pli dans l'immense tissu du parler."[18]

Così concepito l'essere del linguaggio rivela un modo di infinità che non è ammesso dall'idea kantiana e consente un superamento dell'opposizione fra materia e forma. Si tratta invece di un'infinità aperta, non totalizzabile. Fondamentale è un passo de *La prose du monde*:

> *La chose est là où je la touche (…) parce qu'il ya a une transtemporalité qui n'est pas celle de l'idéal, mais celle de la blessure la plus profonde inguérissable. Cette rationnalité non constituée de la chose –pivot (…) n'est possible que si la chose est non frontale, objet, mais ce qui mord sur moi et sur quoi*

[16] Ibid.
[17] Merleau-Ponty, M., *Signes*, Paris, Gallimard. 1960, p. 53.
[18] Ibid.

mord mon corps, si la chose est, elle aussi, donnée en saisie indirecte, latérale.[19]

Il linguaggio ha quindi un'opacità essenziale, che lungi dall'essere un elemento di debolezza, è inerente proprio al lavoro dell'espressione. Il senso è sempre imminente, non immanente al segno che piuttosto che esibirlo, ne è intriso. L'espressione non può mai essere completa, non possiede mai completamente il suo pensiero. Essa rivela un soggetto che possiede il senso solo in quanto è spossessato da esso. Il soggetto si conquista e si compie nell'espressione stessa, non in una coscienza separata dall'espressione. Senso e soggetto non sono più in un rapporto di faccia a faccia ma avvolti l'uno nell'altro.

Un secondo punto dell'analisi è quello relativo ai rapporti tra *langue* e *parole*. Nella visione di Saussure la sincronia è un taglio della diacronia e solo la prima ha valore di sistema. Ma, nella visione di Merleau-Ponty, il ruolo del soggetto parlante è fondamentale rispetto alle determinazioni del sistema ereditate per via storica e sedimentate nel presente sincronico. Gli accidenti storici possono essere incorporati nella lingua solo se il soggetto ha una volontà di espressione. Tale volontà può agire in qualsiasi momento e dimostra la presenza di una logica che trascende il presente e si estende verso il passato e il futuro in senso diacronico. Si manifesta così un'unità attraverso gli atti di ripresa del sistema a cura del soggetto parlante che è spinto dalla volontà di espressione. La diacronia e la sincronia si avviluppano vicendevolmente. La lingua appare come un equilibrio in movimento, in cui l'equilibrio si manifesta solo dentro e grazie al movimento stesso. L'espressione si situa all'incrocio fra sincronia e diacronia, in un punto in cui la loro distinzione diventa inoperante. Nella differenza dei vari tentativi di espressione, ciascuno dei quali incompleto e opaco, si rivela un'unità fondata su una razionalità non esterna alla storia, ma intrinseca a essa.

Il modo di essere del senso è dunque quello dell'iniziazione, della *Stiftung*, in cui l'esigenza di un avvenire si compie solo se tale avvenire la riprende, come Merleau-Ponty osserva citando

[19] Merleau-Ponty, M., *La prose du monde,* cit., p. 63.

ancora Proust.[20] Nell'espressione si realizza la giuntura tra individuale e universale che la prima espressione ha istituito; per questo Merleau-Ponty fa riferimento ai primi graffiti rupestri in *La prose du monde* come elementi che fondano la storia della pittura. Ma ancor più, l'espressione non fa che continuare sotto altre forme quella che è considerata l'espressione primordiale, cioè la percezione, in cui già si realizza una stilizzazione attraverso il corpo.[21]

Merleau-Ponty realizza, quindi, a partire da *La prose du monde* un percorso regressivo dalle varie forme di espressione, linguistica, pittorica, letteraria al loro suolo primordiale, ovvero la percezione. A partire dall'espressione si può rendere conto dell'essere al mondo e del corpo che nutrono il suo movimento di trascendenza. Tale percorso è osservabile nei corsi al *Collège de France* che partono dall'analisi dell'espressione, per passare a una riflessione sulla storia e infine sulla natura. Ma anche negli ultimi corsi è presente prepotentemente la riflessione sulla letteratura e, in particolare, su Marcel Proust e Claude Simon.

È qui che avviene il passaggio verso l'ontologia: l'espressione, nella sua incompletezza e opacità, rivela un essere del mondo altrettanto aperto. L'infinità del *telos* rivela l'infinità dell'*arché*. L'espressione è infinita perché il mondo è infinito. La somiglianza con le riflessioni di Saer e Simon sull'impossibilità di esaurire con la scrittura il processo di "rappresentazione" del mondo è evidente, così come l'idea che il mondo solleciti la nostra espressione per essere creato: è "plus que toute peinture, que toute parole, que toute 'attitude', et qui, saisi par la philosophie dans son universalité, apparaît contenant tout ce qui sera jamais dit, et nous laissant pourtant à le créer".[22]

Questo non significa un ritorno a un fondo inaccessibile, a un in-sé, come ricorda Barbaras quando afferma che "[Le monde] est exactement le lieu d'enracinement du dire, en sa double dimension de conquête et d'incomplétude. Son retrait n'est pas

[20] Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, cit., p. 296.

[21] Tale dialettica tra individuale e universale ricorda quella proposta da Saer in diversi suoi saggi, cfr. cap. IV.

[22] Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, cit., p. 224.

celui de l'en-soi, mais sa présence à l'expression n'est pas celle du pour-soi".[23]

Per Merleau-Ponty l'Essere è "ce qui exige de nous création pour que nous en ayons l'expérience",[24] esperienza di ciò che sempre ci trascende, di ciò che non possediamo mai pienamente. Tale considerazione fa subito pensare a Saer e alla sua concezione dello scrittore che si confronta inesauribilmente con "la selva espesa de lo real" o a quella di Simon che si prefigge di "rendre la perception confuse, multiple et spontanée du monde", un mondo che ci offre la sua magnificenza, di cui non ci possiamo stancare di saziarci.[25]

Con *Le visible et l'invisible* il linguaggio e il mondo non si oppongono come due strati differenti ma il mondo è già linguaggio, espressione primordiale. Il linguaggio non è situato nell'ordine dell'idealità né in quello della fatticità ma, colto "avec toutes ses racines et toute sa frondaison",[26] è l'origine. Il soggetto che parla, così come il soggetto che percepisce, non si identificano con il soggetto cosciente, che si pone in una posizione costituente rispetto al mondo.

Con la nozione di mondo, anche quella di coscienza viene a sua volta trasformata; essa è sempre coscienza di qualcosa, non un principio esteriore e ideale. Grazie allo studio dell'espressione, Merleau-Ponty trova il luogo di articolazione tra empirico e trascendentale, il luogo in cui è possibile passare dall'individuale all'universale. La coscienza è istituente, non costituente. Per istituzioni Merleau-Ponty intende

> *évènements d'une expérience qui la dotent de dimensions durables, par rapport auxquelles toute une série d'autres expériences auront sens, formeront une suite pensable ou une histoire-ou encore les évènements qui déposent en moi un sens, non pas à titre de survivance et de résidus, mais comme appel à une suite, exigence d'un avenir.*[27]

[23] Barbaras, R., *op. cit*., pp. 81-82.
[24] Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, cit., p. 251.
[25] Cfr. Simon, C., *La corde raide,* p. 64, citato da Merleau-Ponty.
[26] Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, cit., p. 167.
[27] Merleau-Ponty, M., *Résumés des cours. Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, p. 61.

Attraverso l'espressione è il mondo che diventa soggetto, non siamo noi che parliamo, è la verità che parla in fondo alla parola, non siamo noi che percepiamo, ma è la cosa che si percepisce laddove viene percepita. L'espressione non è un velo posato sul mondo ma in quanto è il divenire stesso del mondo, è ciò che ci può aprire a lui. La parola delle cose stesse è certo la filosofia, ma soprattutto la pittura e la letteratura. La pittura è espressione muta del nostro contatto col mondo, ma anche il linguaggio, contemplato come se non si avesse mai parlato, visto nello stesso modo in cui i sordi guardano chi parla, può essere ricondotto alla sua origine primordiale, può essere avvicinato a una di queste arti mute.

Renaud Barbaras parla solo della pittura, ma non tiene conto che *Le visible et l'invisible* si chiude proprio su Proust. E' chiaro che non tutta la letteratura ha questa funzione di svelamento ontologico, ma solo alcuni autori la sanno esplicare, quelli che in effetti Merleau-Ponty ha studiato a lungo.

Rispetto a questi autori Merleau-Ponty parla di "perceptions littéraires",[28] con un'espressione che presenta particolare interesse anche ai fini della definizione di che cosa possa essere la relazione critica. Così come la cosa non è colta frontalmente ma lateralmente nell'atto percettivo, anche rispetto a un testo si instaura una relazione di commento che non può determinare in modo preciso ciò che è stato detto dall'autore e ciò che ha ancora da dire. E' l'esperienza del dialogo che fa da modello alla relazione critica; nel dialogo, infatti, non comunico quello che so ma quello che so attraverso l'interlocutore, penso secondo lui, e l'interlocutore forma il suo pensiero solo offrendolo a me, per cui non c'è alternativa netta fra ciò che appartiene all'autore e l'interpretazione che ne faccio.

Il metodo di lettura che Merleau-Ponty applica ai filosofi può, a nostro avviso, essere applicato anche alla letteratura ed è quello che lui stesso ci mostra quando legge gli scrittori come Proust e Simon. Allo stesso modo che nella relazione percettiva con la cosa, anche nella relazione interpretativa è nel contatto che ciascuna delle due parti diventa se stessa. Anche la filoso-

[28] Merleau-Ponty, M., "Un inédit de Maurice Merleau-Ponty", cit., p. 409.

fia del linguaggio non deve essere una ricerca degli universali linguistici facendo astrazione della propria lingua materna, ma uno studio dell'esperienza del soggetto parlante che è inerente a una certa lingua, di cui si serve con piena efficacia, così come si serve del proprio corpo. Fenomenologia del linguaggio e linguistica della parola vengono significativamente a far convergere i loro percorsi. Non esiste infatti un soggetto preempirico che non sia inscritto dentro un determinato sistema linguistico.

Nella lingua si supera la distinzione fra fatto e idea poiché il soggetto parlante, pur possedendo la lingua materna, non la può descrivere come un oggetto, poiché è preso dentro di essa ed essa lo supera sempre. All'interno della lingua può nascere l'idealità che non è concepita come qualcosa di esterno. E' per questo che Merleau-Ponty è così interessato alla genesi delle idee sensibili in Proust. E' nella lingua, infatti, che può nascere la dimensione dell'esistenza ideale, che ha un carattere di onnitemporalità, fondata sulla scrittura, piuttosto che di eternità. Non si effettua allora un passaggio dall'esperienza all'idealità, ma si realizza una maggiore coscienza del nostro radicamento nell'esperienza, sfuggendo così sia al positivismo, sia al platonismo.

Il sapere si realizza all'interno dell'esperienza, anche se non si identifica con il fatto grezzo. Si realizza un passaggio alle essenze, ma senza uscire dai fatti. Anche il trascendentale è ancora dal lato della natura, non esterno ad essa. Il mondo naturale è già dal lato dello spirito. L'ontologia di Merleau-Ponty non è in opposizione alla sua fenomenologia, ma è ne è il compimento. Tale ontologia non vuol dire, però, un ritorno all'essere grezzo e irrazionale, a un'assenza di senso. Il senso procede da un fondo che non può essere mai pienamente riassorbito. Non c'è negazione del senso o nihilismo, ma tentativo del pensiero di situarsi nel punto di articolazione fra senso e non-senso, di cogliere il senso nel momento in cui esso nasce.[29]

[29] Cfr. Barbaras, R., *op. cit.*, pp. 99-100.

Merleau-Ponty lettore di Marcel Proust. Alla ricerca delle idee sensibili

Nel quadro della teoria dell'espressione appena esposta e del ruolo centrale che nella formulazione di una nuova ontologia è svolto dalla parola letteraria, è forse opportuno partire dalla citazione di Proust che ricorre più volte in Merleau-Ponty nella fase più avanzata della sua filosofia. Il brano, citato per esteso nelle note di lavoro per il corso al *Collège de France* del 1960-1961,[30] è quello in cui Swann, ripensando alla frase della sonata di Vinteuil divenuta emblema del suo amore, ritiene che i motivi musicali possano essere considerati "comme véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification".[31]

A tali "idee" appartengono anche testi letterari presi nel loro insieme come *René* o la *Princesse de Clèves* che restano latenti nella mente come "certaines autres notions sans équivalent, comme les notions de lumière, de relief, de la volupté physique, qui sont les riches possessions dont se diversifie et se pare notre domaine intérieur".[32]

La riflessione di Merleau-Ponty su queste osservazioni proustiane identifica tali nozioni senza equivalente con le nozioni del sensibile e si chiede che cosa esse siano. La conclusione prende ad esempio la luce che non è "un *quale*, c'est l'impossibilité de *l'obscurité,* l'entrée dans un *monde*, i.e. une dimension désormais *inaliénable*, l'*initiation* irréversible: la luminosité est structure de l'être".[33] L'arte è, quindi, il solo modo di avere accesso e di acquisire tali idee, visto che lo scrittore scrive ciò che legge nel suo paesaggio interiore, come lo stesso Proust sostiene. Merleau-Ponty cita infatti un altro passo proustiano:

[30] Merleau-Ponty, M., *Notes de cours…*, cit., pp. 191-193.

[31] Proust, M., *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1924, pp. 189-191. *À la recherche du temps perdu*, cit., Vol. I, pp. 343-344.

[32] Ibid.

[33] Merleau-Ponty, M., *Notes de cours…*, cit., p. 193, corsivo dell'autore.

> *Ressaisir notre vie; et aussi la vie des autres; car le style, pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Pour l'art seulement, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre dans cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune.* [34]

che così commenta:

> *Éclatement du monde visible qui s'offre à moi comme monde de tous (en dépit de la réflexion qui m'apprend que ce n'est peut-être que monde privé). Éclatement du langage ou de la parole qui vient ranimer et recommencer ce prodige en touchant en moi ce que je croyais le plus caché et qui se révèle participable et en cette mesure "idée".*[35]

Il linguaggio dell'artista è dunque il solo che permetta di portare a compimento la partecipazione comune al "visible (avec tout l'invisible qu'il traîne après lui)"[36] e di renderla comunicabile agli altri uomini. Ma è proprio in questa partecipazione che l'idea prende forma, andando verso l'universale. La realtà opaca dell'anima, infatti, si veste del visibile per apparire:

> *Le "domaine intérieur" emprunte, pour se parer – "ornement" – et se diversifier, au visible (lumière, non relief, volupté)(tout ce que nous disons de l'âme, qui est nuit, se sert du visible) et il y a dans sa nuit apparente ou son vide une richesse qui est éveillée par l'art, richesse que l'art "révèle" qui, à travers lui, devient presque visible mais signifie au-delà.*[37]

[34] Proust, M., *Le temps retrouvé,* Paris, Gallimard, 1927, pp. 43-44. *À la recherche du temps perdu*, cit., Vol. IV, p. 474.
[35] Merleau-Ponty, M., *Notes de cours…*, cit., p. 197.
[36] Ivi, p. 196.
[37] Ivi, p. 194, corsivo dell'autore.

Sono idee che si sono sedimentate attraverso l'esperienza, sposando, come dice Proust, la nostra condizione mortale, "sont l'éternel de l'éphémère",[38] sono "pôles de vie charnelle, = structure ou membrure invisible du visible".[39]

Che questo brano proustiano sia fondamentale per Merleau-Ponty nella fase più avanzata della sua filosofia, poco prima della morte prematura, lo dimostra il fatto che ad esso si faccia riferimento proprio nelle ultime pagine della parte redatta de *Le visible et l'invisible*, dopo l'esplicitazione della nozione di "carne", che non ha nome in nessuna filosofia. Subito dopo, forse proprio per l'impossibilità di descrivere direttamente la "carne", Merleau-Ponty fa ricorso a Proust per una descrizione indiretta:

> *Personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur. Car ce qu'il dit des idées musicales, il le dit de tous les êtres de culture, comme La Princesse de Clèves et comme René, et aussi de l'essence de l'amour que la "petite phrase" non seulement rend présente à Swann, mais communicable à tous ceux qui l'écoutent, même si c'est à leur insu et si ensuite ils ne savent pas la reconnaître dans les amours dont ils sont témoins – il le dit en général de beaucoup d'autres notions qui sont, comme la musique elle-même, "sans équivalents", "les notions de la lumière, du son, du relief, de la volupté physique, qui sont les riches possessions dont se diversifie et se pare notre domaine intérieur." (…) L'idée musicale, l'idée littéraire, la dialectique de l'amour, et aussi les articulations de la lumière, les modes d'exhibition du son et du toucher nous parlent, ont leur logique, leur cohérence, leurs recoupements, leurs concordances, et, ici aussi, les apparences sont le déguisement de "forces" et de "lois" inconnues. Simplement, c'est comme si le secret où elles sont et d'où l'expression littéraire les tire était leur propre mode d'existence; ces vérités ne sont pas seulement cachées comme une réalité physique que l'on n'a pas su découvrir, invisible de fait que nous pourrons voir un jour face à face, que d'autres, mieux placés, pourraient voir, dès maintenant, pourvu que*

[38] Ivi, p. 196.
[39] Merleau-Ponty, M., *Notes de cours…*, cit., p. 194.

> *l'écran qui le masque soit ôté. Ici, au contraire, il n'y a pas de vision sans écran: les idées dont nous parlons ne seraient pas mieux connues de nous si nous n'avions pas de corps et pas de sensibilité, c'est alors qu'elles nous seraient inaccessibles; la «petite phrase», la notion de lumière, pas plus qu'une "idée de l'intelligence", ne sont épuisées par leurs manifestations, ne sauraient comme idées nous être données que dans une expérience charnelle.*[40]

La teoria matura dell'espressione si congiunge con la riflessione su Proust già portata avanti nei corsi al Collège de France e assume qui una forma discorsiva compiuta. Merleau-Ponty fa un passo ulteriore: tutta l'idealità è riportata alle idee sensibili di cui ci parla Proust, le idee dell'intelligenza cui queste ultime venivano contrapposte in un primo momento, in realtà non esistono:

> *Disons seulement que l'idéalité pure n'est pas elle-même sans chair ni délivrée des structures d'horizon; elle en vit, quoiqu'il s'agisse d'une autre chair et d'autres horizons. C'est comme si la visibilité qui anime le monde sensible émigrait, non pas hors de tout corps, mais dans un autre corps moins lourd, plus transparent, comme si elle changeait de chair, abandonnant celle du corps pour celle du langage. Pourquoi ne pas admettre–et cela, Proust le savait bien, il l'a dit ailleurs,- que le langage, aussi bien que la musique, peut soutenir par son propre arrangement, capter dans ses propres mailles un sens, qu'il le fait sans exception chaque fois qu'il est langage conquérant, actif, créateur, chaque fois que quelque chose au sens fort est dit (...).*[41]

Emerge comunque l'idea che non qualsiasi linguaggio, ma solo quello realmente espressivo, che sempre più si identifica con quello letterario, possa offrire l'accesso alle idee sensibili. Ma anche nell'ambito letterario occorrerà distinguere fra quello che si spinge verso tali orizzonti e quello che, invece, corrisponde a una concezione oggettivistica o soggettivistica dell'arte.

[40] Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, cit., pp. 195-197, corsivo dell'autore.

[41] Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, cit., pp. 200-201.

Per fare questa distinzione è opportuno riandare al saggio di Merleau-Ponty, "Le langage indirect", in *La prose du monde*.[42]

In questo saggio, rimasto inedito fino all'edizione postuma a cura di Claude Lefort nel 1969, ma comparso in una stesura simile con il titolo "Le langage indirect et les voix du silence" nella rivista *Les Temps Modernes*,[43] Merleau-Ponty porta avanti una doppia critica alle tendenze oggettivistiche e soggettivistiche dell'arte.

Da un lato, infatti, a partire dal momento in cui l'arte si secolarizza svincolandosi dal sacro, essa punta ad ottenere una rappresentazione oggettiva delle cose, secondo l'estetica classica. Ma, osserva Merleau-Ponty, tale rappresentazione è in realtà una creazione poiché modifica i dati della percezione spontanea del mondo per ottenere una visione ordinata e dominata dallo sguardo di colui che osserva. L'esempio più evidente di tale tendenza è la prospettiva, che distribuisce gli oggetti secondo un orizzonte deciso una volta per tutte lungo le linee di fuga che determinano la grandezza degli oggetti stessi. Nella percezione spontanea, invece, ogni oggetto si contende lo sguardo e agisce simultaneamente per la coesistenza delle cose percepite. L'espressione consente, ritrovando il suo significato etimologico, di portare fuori, di rendere comunicabile agli altri l'incontro fra l'uomo e il mondo, il conflitto dinamico fra le cose e lo sguardo. Ed è proprio sulla base di un diverso rapporto con la percezione che Merleau-Ponty si interessa a Claude Simon, e in particolare alla possibile presenza della simultaneità nei suoi romanzi.

Se l'oggettività dei classici si dimostra in realtà essere una creazione, non occorre contrapporre ad essa una presunta soggettività dei moderni, come invece vorrebbe Malraux[44] in *Le Musée imaginaire*. L'espressione dei moderni non può essere ridotta a puro soggettivismo, come vorrebbe anche la critica psicoanalitica, perdendo le radici della percezione e del contat-

[42] Merleau-Ponty, M., *La prose du monde,* cit., pp. 66-160.

[43] Merleau-Ponty, M., "Le langage indirect et les voix du silence", in *Les Temps Modernes,* n. 80, 1952, pp. 2113-2144, poi in *Signes,* Paris, Gallimard, 1960.

[44] Merleau-Ponty, M., *La prose du monde,* cit., pp. 76-94.

to col mondo. Quando Merleau-Ponty osserva che c'è, accanto all'improvvisazione della scrittura automatica, l'improvvisazione della *Chartreuse de Parme* come esempio di "celui qui, tendu vers le monde, une œuvre faisant la courte échelle à l'autre, a fini pour se constituer un organe d'expression et comme une voix apprise qui est plus sienne que son cri des origines",[45] ci indica una terza via tra oggettivismo e soggettivismo, in cui l'espressione raggiunge il suo livello più alto. Nel punto di contatto fra l'uomo e il mondo, nello scambio tra l'artista e la sua esperienza, nasce lo stile come espressione non prosaica. L'artista al lavoro non contrappone se stesso al mondo, così come nella percezione e nel movimento utilizziamo il corpo per entrare nello spazio senza bisogno di riflessione. E, così come la percezione già stilizza, lo stile dell'artista è come un prolungamento di quella espressione primordiale.[46]

È l'artista veramente espressivo, sia il pittore, sia il poeta,[47] che sottopone i dati sensibili a una deformazione coerente che costituisce il suo stile. Certi elementi del mondo, certi vuoti e fessure, significano tutto il resto. Tale espressione veritiera è possibile solo nella propria lingua materna, poichè in essa si realizza il nostro principale scambio con il mondo, mentre una lingua straniera ci appare rigida, monotona. Una spiegazione di che cosa sia una deformazione coerente è fornita ancora una volta a proposito di Proust:[48]

> *Déformation cohérente: ce qui importe est cohérente. Car pour déformer tout le monde le peut, le fait. Mais que la déformation soit cohérente, i.e. se recoupe d'un paysage à l'autre, du paysage aux hommes et à leur discours; du discours de l'un au discours de l'autre. En quoi consiste le recoupement? En ce que divers visibles (ou le présent et le passé; Proust) ou les visibles et les humains comportent des différenciations, des reliefs du même ordre, ou sont montés sur les mêmes axes, participent aux mêmes essences, ou sont l'un pour l'autre [des] "métaphores", attestent même "écart".*

[45] Ivi, p. 78.
[46] Ivi, p. 110.
[47] Ivi, p. 89.
[48] Merleau-Ponty, M., *Notes de cours…*, cit., p. 218, corsivo dell'autore.

È un artista che scrive o dipinge con una mano, con un corpo inerenti al mondo: il suo gesto prolunga il gesto di presa o di movimento, disegna pieni e vuoti, coglie rilievi e fessure. Sappiamo per inciso quanto Saer insista sulla scrittura a mano, in cui il "peso" del corpo riveste un ruolo fondamentale.[49] L'esempio più significativo fornito da Merleau-Ponty è quello di Renoir che tramuta l'azzurro del Mediterraneo nell'acqua delle *Lavandières*,[50] portando ad espressione l'essere dell'acqua, come rilievo, increspatura, movimento. L'arte non dice, allora, le cose stesse ma la nostra prospettiva sulle cose, incontra in esse un rilievo, incontra matrici di idee, non idee, emblemi di cui non smettiamo di sviluppare il senso. Sono tutti aspetti che Merleau-Ponty trova in Proust.

Nell'arte si realizza una trascendenza orizzontale, non più verticale, da quando il Cristianesimo, con l'incarnazione, ci ha mostrato che Dio non è sopra di noi, ma sotto, come dice Claudel. Anche nel saggio "Le métaphysique dans l'homme"[51] Merleau-Ponty mette in luce tale tendenza. E' a questo tipo di metafisica che, a nostro avviso, possiamo ricondurre l'opera di Simon e Saer, come vedremo nei capitoli V e VI.

> *La contingence de tout ce qui existe et de tout ce qui vaut n'est pas une petite vérité à laquelle il faudrait tant bien que mal faire place dans quelque repli d'un système, c'est la condition d'une vue métaphysique du monde. Une telle métaphysique n'est pas conciliable avec le contenu manifeste de la religion et avec la position d'un penseur absolu du monde.*[52]

L'artista espressivo diventa il cantore della carne del mondo, coglie pienamente i rapporti fra visibile e invisibile, come ha fatto Proust. Ma l'espressione si realizza solo nel linguaggio parlante o operante, che scuote la lingua comune e innesta si-

[49] Cfr. Saer, J.J., "'Escribo a mano...'Entrevista realizada por Gérard de Cortanze", in *Confrontation*, n. 5, 1981. Poi in Id., *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 297-298.

[50] Cfr. Merleau-Ponty, M., *La prose du monde*, cit., p. 104.

[51] Merleau-Ponty, M., "Le métaphysique dans l'homme" in *Sens et non-sens*, cit., pp. 145-172.

[52] Ivi, p. 192.

gnificazioni laterali, oblique fra le parole. Non interessa invece la significazione diretta, prosaica e manifesta.

E' interessante notare come Merleau-Ponty in *La prose du monde* si occupi direttamente del romanzo, mettendo in evidenza che in esso non conta tanto la trama, ma il rapporto fra ciò che è detto e ciò che non è detto, tra visibile e invisibile, con un bellissimo esempio da *Le rouge et le noir* di Stendhal:[53]

> *Un roman exprime comme un tableau. On peut raconter le sujet d'un roman comme celui du tableau, mais la vertu du roman, comme celle du tableau, n'est pas dans le sujet. Ce qui compte, ce n'est pas tant que Julien Sorel, apprenant qu'il est trahi par M.me Rénal, aille à Versailles et essaie de la tuer, - c'est, après la nouvelle, ce silence, cette chevauchée de rêve, cette certitude sans pensée, cette résolution éternelle...Or, cela n'est écrit nulle part.*

Per essere all'altezza di un'arte veramente espressiva, sia essa figurativa o narrativa, la critica deve essere capace di superare la tendenza al formalismo o al contenutismo; anche qui Merleau-Ponty porta avanti una doppia confutazione, come aveva già fatto verso il soggettivismo e l'oggettivismo: il formalismo, da un lato, commette l'errore di staccare la forma dal senso, mentre il contenutismo, dall'altro, stacca il senso dalla forma. La critica deve invece basarsi su vere e proprie "perceptions littéraires" in cui i dati sensibili, le forme, non sono staccate dal progetto complessivo di senso dell'opera e dal rispecchiamento del lettore in essa. E' l'uso vivo del linguaggio che la critica deve saper cogliere, non la pura forma o il puro contenuto. Anche qui si affaccia, con tutta evidenza, una terza via.

L'artista ci getta in un mondo nuovo, il linguaggio letterario ci parla se rinunciamo a analizzarlo, a chiederci da dove viene per seguirlo dove va. E' lo stesso che facciamo con la percezione, con gli atti di presa e di movimento del corpo. In tal senso Merleau-Ponty prende la percezione come modello anche della lettura critica, parlando, come abbiamo visto, di "percezioni letterarie".

[53] Merleau-Ponty, M., *La prose du monde*, cit., p. 124.

Non si riferisce a una critica, quindi, che pretenda di possedere il suo oggetto, ma che interagisca con esso attraverso la lettura. Il romanzo modifica la nostra visione del mondo e le dimensioni della nostra esperienza, secondo la tesi sostenuta anche da Paul Ricœur in *Temps et récit*.[54] Il critico non possiede l'oggetto ma cerca di ripetere a sua volta la presa scivolosa che la letteratura ha sul vero.

Il parallelo fra letteratura e arti mute, in particolare la pittura, è presente lungo tutto il saggio. Merleau-Ponty, pur non dando una risposta definitiva, porta il parallelismo alle estreme conseguenze, ovvero non contrappone mai i due tipi di arte. Pittore e poeta vengono spesso avvicinati come esempi di espressione vera. Inoltre, anche se la pittura è muta e la lingua parla, dandoci l'impressione di una duttilità maggiore, di essere a casa nostra in lei, in realtà entrambe, se vogliono essere davvero espressive, distruggono il linguaggio dato, superando i sensi già acquisiti verso sensi nuovi. Lo scrittore rifà la lingua dentro la sua lingua, il suo contatto con le cose non è all'inizio della lingua ma alla fine del suo sforzo. La differenza fra lingua e pittura c'è solo se compariamo lingua classica e pittura moderna, non se le mettiamo in relazione attraverso tutta la storia dell'espressione.

Per superare la falsa impressione che la lingua sia contrapposta alle arti mute, soprattutto sotto l'influsso del fatto che la lingua è usata quotidianamente, la pittura no, occorre allora semplicemente provare a pensare di non avere mai parlato:

> *il nous faut feindre de n'avoir jamais parlé, opérer sur lui [le langage] une reduction sans laquelle il se cacherait encore à nos yeux en nous reconduisant à ce qu'il nous signifie, le regarder comme les sourds regardent ceux qui parlent, et comparer l'art du langage aux autres arts de l'expression qui n'ont pas recours à lui, essayer de le voir comme l'un de ces arts muets.*[55]

Non a caso questo passo sarà incorporato nel testo de *Les Temps modernes*. Parlando o scrivendo "nous ne nous référons pas à quelque *chose à dire* qui soit devant nous, distincte de to-

[54] Ricœur, P., *Temps et récit*, Paris, Seuil, III Tomes, 1983-1985. Cfr. *infra*, Cap. III.

[55] Merleau-Ponty, M., *La prose du monde,* cit., p. 65.

ute parole, ce que nous avons à dire n'est que l'excès de ce que nous vivons sur ce qui a été dèjà dit."[56]

Un altro passo di Proust che Merleau-Ponty ritiene fondamentale è quello di *Du côté de chez Swann* in cui lo scrittore ci parla dei fiori del *côté de Mésglise*: "Soit que la foi qui crée soit tarie en moi, soit que la réalité ne se forme que dans la mémoire, les fleurs qu'on me montre aujourd'hui pour la première fois ne me semblent de vraies fleurs".[57]

In una nota di lavoro di *Le visible et l'invisible*[58] Merleau-Ponty considera questo passato "indestructible" e "architectonique", "mythique", e, citando Proust, "plus loin que l'Inde et la Chine".

In *Signes* Merleau-Ponty cita questo passo proustiano come esempio di una pienezza dell'essere che si dà soltanto nella memoria.[59] E' la distanza che costruisce per noi la realtà delle cose. Allo stesso brano si fa riferimento nelle *Notes de Cours au Collège de France*.[60] Annota infatti Merleau-Ponty: "Temps: le passé est perdu – la réalité ne se forme que dans le souvenir (par le langage) – Monde à distance – et pourtant elle-même (par le corps)."

E poco più oltre:

> *Le Temps: il nous semble que les vraies aubépines sont celles du passé – ou parce qu'en effet la foi qui crée n'existe qu'au début, - soit que la réalité ne se forme que dans le souvenir: i.e. à distance, par évocation et notamment par la recréation du langage. Le passé est perdu – mais étrange résurrection par le moyen de la parole. Absence qui rejoint (qui peut-être crée seule) la présence. Le sensible n'est plus alors qu'appel à la parole (dernières années de Proust) – Que ce soit par le corps et la mémoire ou par la parole, le Temps en tout cas devient autre chose que succession: pyramide de "simultanéité".* [61]

[56] Ivi, pp. 158-159, corsivo dell'autore.

[57] Proust, M., *Du côté de chez Swann*, cit., p. 196. *À la recherche du temps perdu,* cit., Vol. I, p. 182.

[58] Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, cit., p. 296.

[59] Merleau-Ponty, M., *Signes*, cit., p. 37.

[60] Merleau-Ponty, M., *Notes de cours…*, cit., p. 195.

[61] Ivi, p. 197, corsivo dell' autore.

Anche in *Signes*, parla di "pyramide de temps".[62] E ancora in riferimento allo stesso brano proustiano:

> *Cf. Proust "la réalité ne se forme que dans le souvenir" – Il ne s'agit pas d'une illusion de réalité. Non c'est bien de ce qui fut qu'on se souvient. Par la distance, le présent "développe" tout son sens – Le passé, non pas souvenir pur (immatériel), et non pas souvenir image (conservé ou recréé au présent), mais passé-ombre, visibilité inscrite pour toujours, chair devenue essence (…) Le passé est ce qui a été vu comme une variante du même être auquel on a encore affaire, ou celui-ci variante du même être auquel on avait affaire. Celui qui a vu était le même oeil qui voit encore, ou plutôt qui "écoute", au-delà du visible de fait, le visible universel. Non pas solipsisme, mais philosophie de la chair et de l'incorporel comme endroit et revers du même être.*[63]

È l'essenza comune del passato e del presente che viene portata alla luce, citando un passaggio del *Temps retrouvé,*[64] e, più in generale, l'essenza comune a spazio e tempo, ai personaggi poggiati uno sull'altro, al reale e all'immaginario. Quello che qui viene evocato è il potere della metafora di trasportare da una cosa a un'altra, di non separarle.

La riflessione di Merleau-Ponty è improntata a cogliere il valore ontologico del tempo, non più concepito come successione ma come simultaneità. Questo elemento è fondamentale per intendere l'evoluzione del romanzo a partire da Proust, continuata da Claude Simon.

Per quanto riguarda lo spazio, invece, Merleau-Ponty afferma che grazie a Proust, in particolare in *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, viene rivelato uno spazio promiscuo, non prospettico, affine alle "nozioni senza equivalente" già messe in evidenza. Tempo e spazio sono comunque orizzonti e non serie di cose, orizzonti che si sopravanzano vicendevolmente, per cui è possibile leggere il tempo nello spazio e lo spazio nel tempo.

[62] Merleau-Ponty, M., *Signes*, cit.

[63] Merleau-Ponty, M., *Notes de cours…*, cit., p. 202, corsivo dell'autore.

[64] Proust, M., *Le temps retrouvé,* cit., p. 47. *À la recherche du temps perdu,* cit., Vol. IV, pp. 450-451.

La creazione letteraria viene descritta come qualcosa che non crea dal nulla, che attinge al mondo muto delle cose, porta a espressione quello che non era mai stato detto:

> *le monde qu'il [l'écrivain] dit est Monde visible, sensible, muet sur lequel nous sommes tous ouverts. Ce qu'il en dit vient donc rejoindre "clavier", "touches" de notre vie et en un sens y est préexistant. Mais justement, n'y préexiste pas à titre de chose dite. La lumière est pour tous ce que dit la phrase de Proust ci-dessus – mais cette phrase est création parce que la signification n'existait qu'à titre de membrure muette du visible, hiéroglyphe, et que ce sont les mots qui la font exister pour soi.*[65]

Il mondo è "l'appel à écrire lancé par les choses" come nel caso dei campanili di Martinville,[66] che nel loro essere muto, chiedono di essere espressi, ma da una parola che cerchi di restituire il loro silenzio. Martinville è "le livre écrit en nous".[67] La luce rende visibile se stessa e le cose. Merleau-Ponty afferma che lo scrittore decifra "les hiéroglyphes" del mondo, citando il *Temps retrouvé*,[68] e conquista le cose-parole, ritrovando "le petit sillon que la vue d'une aubépine ou d'une église a creusé en nous".[69]

Merleau-Ponty lettore di Claude Simon. Nel magma: simultaneità ed essere sensibile

L'interesse di Merleau-Ponty per Claude Simon si situa nella linea di quello per Marcel Proust, come ha giustamente sottolineato Mauro Carbone.[70] Il contatto diretto si stabilisce quando Merleau-Ponty dedica a Claude Simon un ampio spazio

[65] Merleau-Ponty, M., *Notes de cours…*, cit., p. 203.
[66] Proust, M., *Le temps retrouvé,* cit., pp. 209-210.
[67] Merleau-Ponty, M., *Notes de cours…*, cit., p. 49.
[68] Proust, M., *Le temps retrouvé,* cit., pp. 21-24. *À la recherche du temps perdu*, cit., Vol. IV, p. 457.
[69] Proust, M., *Le temps retrouvé,* cit., p. 39. *À la recherche du temps perdu*, cit., Vol. IV, p. 470.
[70] Cfr. Carbone, M., *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili,* Macerata, Quodlibet, 2004, pp. 69-70.

all'interno del corso al *Collège de France* del 1960-1961 denominato *L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui*. Nello schema del corso si evidenzia come a una filosofia ufficiale ormai in crisi si affianchi una filosofia spontanea, presente nella letteratura, di cui sono esempio, tra gli altri, Proust per quanto concerne "les essences et la nuit de l'âme"[71] e Claude Simon. E' una filosofia "qui est inséparable de l'expression littéraire, i.e. de l'expression *indirecte*".[72]

In tale quadro la lettura di diverse opere del romanziere pubblicate in quegli anni, in particolare *Le vent*,[73] *L'herbe*,[74] *La route des Flandres*,[75] con qualche riferimento anche a *La corde raide*,[76] assume particolare importanza ai fini di quella che Merleau-Ponty chiama "ontologie moderne", in un passaggio in cui tale definizione segue una riflessione proprio su Simon:

> *Cl. Simon: parlant de La route des Flandres: "tout m'est sauté à l'esprit, tout ensemble, une espèce de bouffée violente" (Interview de Madeleine). "Restait à écrire la ... perception ou la ... je ne dirai pas la pensée..." (Interview Madeleine). Il pense comme Cézanne "pensait en peinture", il parle avec la voix et montre le monde, le fait voir d'un certain geste – mais ce type de dévoilement du monde, sans pensée séparée, est précisément ontologie moderne.* [77]

È interessante il fatto che Merleau-Ponty si riferisca alla genesi del romanzo, intesa come visione, non come narrazione, e in tal senso accomunata alla pittura per la sua dimensione di simultaneità; inoltre ciò che conta per il filosofo è che non ci sia pensiero separato, riflessione, ma svelamento dell'essere attraverso il linguaggio. Ciò non vuol dire, peraltro, che prevalga il soggettivismo o l'oggettivismo, ma che si faccia strada una terza via in cui il mondo si mostra attraverso la voce che lo esprime.

71 Merleau-Ponty, M., *Notes de cours…*, cit., p. 391.
72 Ibid., corsivo dell'autore.
73 Simon, C., *Le vent*, Paris, Minuit, 1957.
74 Simon, C., *L'herbe*, Paris, Minuit, 1958.
75 Simon, C., *La route des Flandres,* Paris, Minuit, 1960.
76 Simon, C., *La corde raide,* Paris, Sagittaire, 1947.
77 Merleau-Ponty, M., *Notes de cours…*, cit. pp. 205-206.

È il contatto con le cose che viene detto, qualcosa che non è inventato, qualcosa che, però, ha bisogno di una voce per poter essere creato: "Claude Simon: Je n'ai rien inventé...; bien sûr, il ne dit que son contact avec les choses. Mais parce qu'elle vient de, et s'adresse à, cette région au-dessous des idées, la littérature a fonction irremplaçable. Car, c'est là qu'est le solide, c'est là que le durable, c'est là qu'est l'Être – Irremplaçable pour la philosophie même".[78]

Filosofia e letteratura si avvicinano quasi a identificarsi nella descrizione di una nuova ontologia in cui "le visible, c'est le durable" mentre le idee intese tradizionalmente sono l'ambito della "crédulité" e della "persuasion".[79] Come in Proust, attraverso la letteratura vengono alla luce delle idee sensibili, inseparabili dalla loro presentazione carnale, che attraversano il tempo, che assumono carattere di durevolezza, anche se non di eternità.

Confrontando due note di lavoro si vede bene come Simon presenti un esempio di ontologia moderna:

> *Tout cela est ontologie dans le sens de dépassement des êtres comme intérieurs au monde, partiels, sur fond, tout fait, hiérachisés, ob-jets, vers horizons, dimensionnalité (...).*[80]

> *Claude Simon: sa profonde nouveauté, ne plus rendre ce qui est du dehors l'espace le temps, les hommes selon leur figure, comme "figures", contours extérieurs et perspective, mais comme "une chose qui existe totalement" (interview par Madeleine), sur laquelle chaque expérience que nous avons est prélevée, la totalité transparissant toujours comme une sorte d'englobant et de magma.*[81]

È soprattutto a proposito del tempo e dello spazio, indissolubilmente legati fra loro, che Merleau-Ponty legge Simon. Il tempo è come un "magma" che si deposita nello spazio, che

78 Merleau-Ponty, M., *Notes de cours..,* cit., p. 204.

79 Ibid.

80 Merleau-Ponty, M., *Notes de cours…,* cit., p. 392.

81 Ivi, p. 205. L'intervista a Claude Simon cui si riferisce Merleau-Ponty è quella a Madeleine Chapsal, poi raccolta in *Quinze écrivains*, Paris, Julliard, 1963, pp, 165-171.

mescola le sue dimensioni, che si rende visibile tutto insieme ovunque, è un tempo spesso, non lineare, non filiforme. Il rapporto fra passato e presente è un rapporto fra uno spazio-tempo e un altro spazio-tempo, non fra due oggetti. Il tempo non è coglibile attraverso una prospettiva ordinata in cui i ricordi siano allineati cronologicamente secondo una chiarezza decrescente, mano a mano che si procede verso il più remoto. Vi è una simultaneità del tempo come coesistenza in esso di presenti incompossibili, ogni presente è come una "matrioska" che contiene altri tempi.

La conclusione è che:

> *Ce qu'il ya, c'est non série, mais emboîtement: le présent (toujours sensible et toujours spatial) tient dans sa profondeur d'autres présents (ce qui s'est passé dans ce même visible devant ce même voyant). D'ordinaire on ne l'ouvre pas, il paraît se suffire, complet, et les autres présents n'ont de réalité qu'en général (fourre-tout de la mémoire). Quelquefois par le sensible même se produit déchirure, abîme, mémoire vraie, mais c'est encore dimension du sensible: ce n'est que cette odeur, dans ce paysage que palpite le passé individuel. D'ailleurs le présent même, regardé attentivement, n'est un point ni segment de temps: l'unité de temps est toujours un cycle (par exemple: la journée (....) La journée est comme le déploiement d'un bourgeon. (...) Donc il n'y a pas la ligne ou la série du temps, mais un noyau transtemporel – Visible ou Monde – une sorte d'éternité – de visible, qui, comme un récipient "perd" secrètement".*[82]

Anche lo spazio è a incassatura, è uno spazio vegetativo, come una gemma, apparentato alla carne, in cui i corpi si sovrappongono e trovano una comune appartenenza. E' uno spazio di ubiquità in cui i corpi si sovrimprimono uno sull'altro, in cui ogni sensibile libera delle latenze contenute le une nelle altre, in cui ciò che accade ad ogni uomo trasforma la vita degli altri, in cui nascita e morte sono promiscue, in cui i gesti di un altro possono essere prolungati, portati a compimento.

Il viso di un uomo è come una maschera posta sul magma del tempo. E' una forma precisa che ricopre l'informe. Il volto

[82] Merleau-Ponty, M., *Notes de cours…*, cit., p. 209.

ha un aspetto monumentale che rende visibile lo scorrere del tempo che avviene nell'invisibile. Una figura osservata attraverso un vetro ha un aspetto monumentale, che non ha equivalente nel pensiero; Merleau-Ponty si riferisce al passo di *Le vent* in cui Hélène osserva suo padre, ma potremmo fare riferimento anche al racconto *Sombras sobre un vidrio esmerilado* di Saer.

La guerra, così centrale nell'esperienza e nella scrittura di Simon, rappresenta qualcosa di primitivo, di preumano. Anche la storia è una forza primordiale, senza direzione prefissata, senza ordine, senza tregua. Ne *L'herbe* tutti i personaggi respirano come i vegetali, nessuno fa la storia, non la si vede, come non si vede l'erba crescere. Alla dimensione magmatica in cui uomini, cose, tempo e spazio sono immersi corrisponde, secondo Merleau-Ponty lo stile di Claude Simon, dove le frasi sono indivise in un magma di parole, senza uso dei pronomi, con una forte oscillazione nella voce narrativa, con l'uso generalizzato del participio presente, con l'assenza di punteggiatura.

Nel capitolo V, avremo l'opportunità di soffermarci su alcuni dei brani dei romanzi di Claude Simon che hanno particolarmente attirato l'attenzione di Merleau-Ponty e che lo hanno portato a formulare le osservazioni di cui sopra.

Intanto è interessante considerare le conclusioni più generali sulla letteratura che Merleau-Ponty può trarre, seppure nella forma di appunti non definitivi, dopo la sua lettura dei brani di Claude Simon: alle domande su che cosa sia la letteratura, in cosa consista la sua verità, su quale sia la natura delle idee letterarie, Merleau-Ponty risponde che il testo letterario è qualcosa di assolutamente nuovo da un lato ma che, dall'altro, tocca tasti preesistenti. Scrivendo quello che "vede" lo scrittore crea, ma non dal nulla, sottopone il reale a una deformazione coerente, secondo il suo stile espressivo. La visione è stile, scarto, modo di non essere tutto, di rendere visibili diversi sensibili che partecipano a una medesima essenza, come in Proust, attraverso la metafora.

Quello che è certo è che la letteratura non è copia del reale. La cosa che lo scrittore ha visto è polimorfa o amorfa, come nella genesi de *La route des Flandres* in Simon, lo scrittore la

plasma e la rende visibile a se stesso e agli altri, come il paesaggio interiore proustiano, cui abbiamo già fatto cenno.

E' opportuno, inoltre, prendere in considerazione la lettera di Merleau-Ponty a Claude Simon, datata 23 marzo 1961,[83] in cui si testimonia il fecondo contatto già avvenuto attraverso dialoghi precedenti cui si fa implicito riferimento. Il filosofo precisa che la frase "La réalité ne se forme que dans la mémoire", da lui riferita a Simon, deve essere correttamente riferita a Proust.

Dalla lettera veniamo a sapere che il gruppo delle Editions de Minuit, impegnato in quel periodo a "lanciare" il *nouveau roman,* ha rifiutato tale riferimento poiché ritiene di non avere interesse per il tempo e per la memoria, in divergenza con le idee di Simon e sintomo, secondo Merleau-Ponty di altre differerenze. Il filosofo dichiara di non conoscere abbastanza Robbe-Grillet ma di avere avuto l'impressione di un feticismo dei dettagli, che non risveglia l'eco dal di dentro. Ricorda di aver provato emozione nella lettura e aver trovato nei libri di Simon degli elementi che vanno nel senso del suo stesso lavoro, elementi che Simon non pensava di avere messo nei suoi libri ma che second, Merleau-Ponty, vi sono poiché lo scrittore, troppo vicino alla sua sorgente di ispirazione, non li può vedere.

Prende infine posizione contro i critici che, con implicito riferimento alla corrente strutturalista, leggono i testi come entomologi, che li vivisezionano e li descrivono asetticamente, secondo una modalità di lettura che si oppone nettamente a quella che lui stesso indica in altri luoghi come appropriata e che abbiamo visto coincidere con le "perceptions littéraires".

[83] Merleau-Ponty, M., "Merleau-Ponty répond à Claude Simon écrivain et penseur"*,* in *Critique*, novembre 1981, n. 414, pp. 1147-1148.

Capitolo 2

Punto de vista: un osservatorio sulla critica letteraria in sudamerica. Il problema del realismo

Punto de vista è una rivista di critica letteraria pubblicata a Buenos Aires da un gruppo di intellettuali indipendenti che fanno capo a Beatriz Sarlo; dal 1978 al 2008 ne escono 90 numeri. Abbiamo effettuato uno spoglio completo della rivista al fine di verificare le tendenze del dibattito letterario in Argentina e in America Latina negli anni cruciali in cui si è sviluppata la produzione narrativa di Juan José Saer e Claude Simon. La scelta di questa rivista è motivata da diversi elementi: essa è la prima che scopre Saer come autore di grande interesse e spessore, lo stesso Saer partecipa in prima persona a numerosi dibattiti proposti sulle sue pagine, essa è un punto di osservazione originale sulle idee letterarie e sulla critica ben radicato in Argentina e in America Latina, dove trovano spazio idee e tendenze critiche nate in Europa o negli Stati Uniti ma "ripiantate" in un "humus" sudamericano, così come trovano ampia risonanza tendenze critiche sudamericane messe in circolazione rispetto al contesto europeo e mondiale.

Punto de vista è, quindi, un osservatorio privilegiato sulla letteratura e sulla società, ben situato nello spazio sudamericano. Pur riprendendo autori e critici europei, discute le loro idee dal "punto di vista" del Sudamerica. Temporalmente copre ampia parte della stagione creativa di Juan José Saer e gli offre uno spazio stimolante di confronto con altri scrittori e critici. Nelle sue pagine, peraltro, vengono spesso ripresi i temi del dibattito critico svoltosi in Argentina e in Europa negli anni '60 e '70, estendendo così il proprio arco temporale di riferimento.

Inoltre, alcuni assi di discussione sono gli stessi sui quali ci stiamo soffermando nell'affrontare le opere di Saer e Simon, anche alla luce delle idee di Merleau-Ponty: il rapporto fra letteratura e realtà, la crisi del realismo tradizionale e la possibilità di nuovi realismi, il tema dell'esilio e i suoi riflessi sull'esperienza

dello scrittore, la narrazione della percezione nel mondo contemporaneo. Quello che è certo è che *Punto de vista* non isola mai il fenomeno letterario dalla realtà, dalla società o dall'esperienza ma, anzi, lo situa in un costante dialogo con il mondo, un dialogo che vivifica e modifica sia la letteratura sia la realtà in cui il lettore vive.

Per dare un'idea dell'approccio di *Punto de vista* alla letteratura e alla critica seguiremo il dibattito in senso prevalentemente diacronico, con alcuni raggruppamenti su base tematica o per autore, selezionando di volta in volta gli snodi più significativi e privilegiando i temi oggetto di questo studio, oltre ovviamente i numeri in cui lo stesso Saer partecipa direttamente al confronto o pubblica suoi saggi.

In uno dei primi numeri della rivista,[1] appare un articolo di Beatriz Sarlo, "La literatura de América Latina. Unidad y conflicto" che ruota intorno a una serie di domande poste dall'autrice a tre figure centrali della critica sudamericana: il brasiliano Antonio Candido, l'uruguayano Ángel Rama e il peruviano Antonio Cornejo Polar, a margine delle Giornate di Letterature Latinoamericane, organizzate dall'Istituto di Studi del Linguaggio dell'Università di Campinas in Brasile, dal 28 gennaio al 1 febbraio 1980.

Le domande si articolano intorno a tre assi: integrazione o marginalità della letteratura brasiliana, diversità o unità letteraria in America Latina, la critica e i suoi metodi di fronte alla letteratura latinoamericana. Se il primo asse non è pertinente rispetto a questo studio, il secondo e il terzo sono invece particolarmente interessanti. Nella dialettica fra unità ed eterogeneità nelle letterature latinoamericane agiscono forze che influiscono pesantemente sui singoli autori: da un lato lo Stato, come apparato di unificazione culturale, dall'altro l'impatto esterno del mercato che, come nel caso eclatante del cosiddetto "boom", agisce su scrittori e critici con un effetto di "specchio". Rispetto ad entrambe queste forze ci è nota la posizione di Saer che rivendica l'autonomia del singolo scrittore rispetto agli apparati statali e commerciali di omologazione culturale e stilistica.

[1] Año III, n. 8, marzo-junio de 1980, pp. 3-14.

Beatriz Sarlo, dopo una sintesi introduttiva, si intrattiene con ciascun critico: il primo è Antonio Candido che mette a fuoco il problema della relazione fra letteratura e realtà, o ambiente sociale, o referente – i tre termini vengono considerati essenzialmente come sinonimi di una stessa nozione -.

Candido fa riferimento al suo libro *Letteratura e società* in cui supera la dicotomia fra fattori esterni ed interni al testo, proponendo una nuova categoria descrittiva, quella dei cosiddetti "formatori di struttura". Se nella critica tradizionale si pone l'accento sulla specificità della forma, Candido, invece, enfatizza il processo strutturante che porta a considerare il testo come un prodotto non finito. Si superano così i due estremi che da un lato negano ogni rapporto fra il testo e la realtà, dall'altro affermano che dal testo escono personaggi in carne ed ossa.

La domanda di Sarlo tende a chiarire questo punto centrale: come è possibile che una realtà psicologica o sociale si trasformi in qualcosa che la esprime ma è un'altra cosa, cioè una struttura di parole. Candido risponde facendo appello alla nozione quasi desueta di "ispirazione". A suo avviso gli scrittori captano aspetti della realtà significativi e differenziali, trovando la mediazione corretta per esprimerli. La mediazione fa riferimento a una terza via fra la critica formale e la critica sociale o marxista. Ciò che conta è il principio strutturale né estetico né sociologico ma mediatore di una corrispondenza simbolica fra realtà e scrittura. Ritornano quindi alcune parole maledette nella critica contemporanea come ispirazione ed esperienza; per Candido l'ispirazione coincide con la capacità dello scrittore di scoprire nella materia gli elementi mediatori che gli permettono di configurare un'immagine valida ed eloquente della realtà, incarnata in soluzioni formali efficaci, capaci di offrire una "visione" che sembra "verità". Sarlo sottolinea la doppia polemica di Candido verso la critica referenzialista e verso il sociologismo astratto.

Ogni testo letterario svolge una funzione ideologica, spesso introdotta coscientemente dall'autore e una funzione sociale, spesso attuata indipendentemente dalla sua volontà. Per Candido la vera opera esteticamente riuscita svolge una "funzione totale", che sarebbe specifica della letteratura. Essa si distingue per la sua universalità e atemporalità, come nel caso emblema-

tico dei poemi omerici, il cui valore trascende totalmente l'epoca in cui sono stati scritti. Candido non accetta la dicotomia fra ciò che è latinoamericano o nazionale e ciò che è europeo o alienato. L'opera per avere valore deve essere esteticamente efficiente ed esercitare la sua "funzione totale" che la spinge verso l'universalità. Non basta quindi parlare della realtà latinoamericana per essere valida esteticamente. In Latinoamerica spesso si trapiantano temi e forme della letteratura europea ma questo non impedisce che si giunga ad un'espressione adeguata al nuovo contesto di produzione.

Nel processo letterario, che si svolge in un mondo ormai globalizzato, agisce tanto il punto di vista cosmopolita quanto quello locale. La dialettica fra locale e universale è fondamentale e non è possibile una divisione statica fra nazionale e cosmopolita, fra alienato e progressista.

Sarlo si intrattiene poi con Ángel Rama e Antonio Cornejo Polar in un dialogo a tre sul tema della tradizione e della rottura in America Latina. Le categorie che entrano in gioco sono quelle di sistema letterario, utile per pensare l'eterogeneità, e tradizione, per pensare la continuità. Rispetto ad esse, si manifestano posizioni diverse fra Cornejo Polar e Rama: il primo ritiene la categoria di sistema letterario importante dal punto di vista sincronico, quella di tradizione dal punto di vista diacronico, anche se non c'è una distinzione netta. Rama, invece, non ritiene utile la divisione netta fra sistema e storia, ritenendo inoltre che gli oggetti letterari vadano al di là di quelli tradizionalmente considerati tali. Ad esempio, testi provenienti da culture orali possono provocare crisi nel sistema letterario. Anche i testi del passato interagiscono nel presente e provocano rotture e innovazioni.

Per Cornejo Polar non c'è solo l'autonomia dello scrittore, ma la sua soggettività e originalità sono sempre situate storicamente. Entrambi i critici convergono sulla necessità di recuperare la prospettiva storica, spesso trascurata nella critica contemporanea. Cornejo Polar parla della nuova narrativa latinoamericana, in particolare Vargas Llosa e Fuentes, che propongono una rottura totale con il passato e con la tradizione. Questo, a suo avviso, non è possibile ed è eccessivo, non tutto quello che li

ha preceduti è primitivo. Occorre quindi sempre recuperare la prospettiva storica, anche in presenza di rotture estetiche e di avanguardie. Anche la tradizione non è mera ripetizione ma una sequenza dinamica di trasformazioni.

Rispetto alla parola "tradizione", Rama ha forti sospetti che essa nasconda tendenze conservatrici e sia poco adeguata al contesto latinoamericano. Cornejo Polar, invece, vuole recuperare la nozione proprio in un contesto latinoamericano, svincolandola dal suo aspetto reazionario e dal suo legame con i gruppi dominanti. Propone quindi, in alternativa, il concetto di utopia, come ricostruzione del passato da parte delle avanguardie in vista del futuro.

Si passa, quindi, alla discussione sul ruolo del mercato letterario; anche gli scrittori del cosiddetto "boom" sono costretti a rinegoziare il proprio progetto creativo sotto l'influsso delle dinamiche del mercato editoriale, anche se, secondo Rama, in America Latina gli scrittori si sottomettono di meno alle esigenze commerciali rispetto agli Stati Uniti. È a questo punto che Sarlo introduce il tema degli scrittori latinoamericani consacrati in Europa o in America del Nord, chiedendosi se essi manifestino una dipendenza dal presunto centro. Per Rama alcuni scrittori importano tecniche letterarie europee e le considerano neutrali applicandole a una materia prima nazionale, come Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, altri inventano tecniche nuove che sorgono dalla loro stessa materia, come García Márquez, Roa Bastos, Guimaraes Rosa.

Come nelle posizioni di Candido appena esposte, in "Literatura y crítica en América Latina",[2] articolo in cui Susana Zanetti intervista Jean Franco, docente presso l'Università di Stanford e specialista in cultura e letteratura latinoamericana, si fa strada una terza via fra approccio interno ed esterno al testo: le forme letterarie sono considerate come risposte simboliche a situazioni sociali e psichiche profonde. Vengono prese le distanze dalla critica immanentista che fa divorziare le forme dalla storia, appoggiando la propria convinzione su quella di Ángel Rama che parla di densità storica. Franco ritiene errato far coincidere

[2] Año IV, n. 12, julio-octubre de 1981, pp. 11-15.

Borges con la letteratura autoreferenziale e con una descrizione tautologica del testo. Ci sono altre letture possibili e plausibili di Borges molto diverse da questa.

Franco considera, inoltre, estremamente importanti nella definizione di una critica latinoamericana tre riviste: *Revista de crítica latinoamericana* che fa capo ad Antonio Cornejo Polar, *Escritura*, che è diretta da Ángel Rama e la stessa *Punto de vista*. E' sbagliato, a suo avviso, studiare la letteratura latinoamericana con criteri importati da altri paesi e dall'Europa ed è importante studiare la relazione con l'universale negli scrittori sudamericani, senza appiattirla sul presunto "universale" della cultura europea. Alcuni elementi risultano centrali: una visione simultanea della letteratura in America Latina molto diversa da quella europea, una tendenza all'eclettismo, il legame con le culture orali, una forte rottura con il realismo tradizionalmente inteso e la parallela affermazione di un realismo che non coincida con la verosimiglianza, secondo i dettami del cosiddetto realismo magico.

La stessa Susanna Zanetti, in un numero successivo,[3] scrive un'ampia recensione del libro di Ángel Rama, *La novela latinoamericana*, Instituto Colombiano de Cultura, 1982, che raccoglie numerosi saggi pubblicati in un periodo di quasi 20 anni, dal 1964 al 1981. Rama parte dalla condivisione della definizione di letteratura proposta da Antonio Candido come "sistema simbólico por medio del cual las veleidades más profundas del individuo se transforman en elementos de contacto entre los hombres y de interpretación de las diferentes esferas de la realidad", una definizione che prende le distanze da un approccio immanente al testo ed enfatizza il rapporto letteratura-realtà e letteratura-lettore. Poi Rama ritorna alla nozione di realismo per restituirle il suo significato originario, senza opposizione netta con il fantastico. Tenta, inoltre, di sfumare l'opposizione fra universalismo e regionalismo, mentre d'altro lato riconosce il rapporto fra letteratura latinoamericana e letteratura europea, sempre conflittuale proprio per la marginalità dell'America Latina rispetto al presunto centro. Da tale conflitto derivano spes-

[3] Año VI, n. 17, abril-julio de 1983, pp. 47-48.

so anche le innovazioni portate dagli scrittori latinoamericani ai modelli europei e una nuova via di accesso all'universale, che non coincide necessariamente con l'universale a cui aspirano gli scrittori europei.

Per quanto riguarda, in particolare, il romanzo, Rama articola un sistema di rotture e ristrutturazioni che punta all'affermazione di una linea realista, regionalista e alla costituzione di un "meraviglioso" latinoamericano. A tal fine, è importante stabilire un legame fra le narrazioni e le culture latinoamericane divise in diverse aree, anche rispetto ai processi di urbanizzazione e modernizzazione, con particolare riguardo alle inflessioni linguistiche dialettali e all'oralità, con lo scopo di riuscire a descrivere un sistema letterario latinoamericano autonomo, anche riguardo alle categorie critiche utilizzate, non eurocentriche.

Nel quadro dell'originale approccio all'universale portato avanti da Saer a partire dalla sua "zona", Beatriz Sarlo è la prima a evidenziare con forza il ruolo centrale della percezione nella sua opera. Lo fa con l'articolo "Narrar la percepción"[4] incentrato soprattutto sul romanzo *Nadie nada nunca*. Sarlo mette molto bene in luce il fatto che la narrazione si svolga tutta nella dimensione del presente e sia sempre ancorata alla percezione. E' un presente, tuttavia, che si dilata ben oltre l'istante puntuale, che si allarga "para adquirir el espesor que le proporcionan los leves desplazamientos de perspectiva". Allo stesso modo diventa predominante la dimensione della luce, in questo caso si tratta della particolare luminosità di febbraio che "bañando las cosas y los animales, los encierra en una perfección inaccesible". Di fronte a questa perfezione enigmatica Saer introduce una serie di domande che non trovano risposta ma che circoscrivono il recinto dell'esplorazione del reale, che si muove, appunto, nella dimensione di un incessante interrogare, opposta sia all'attrazione per il nulla, sia alla pretesa di dire una parola definitiva sull'essere.

Sono le domande che Sarlo così sintetizza: "¿cómo pasa este instante? ¿cómo lo percibimos? ¿cómo puede escribirse el movimiento, la variación del color, la reverberación de la luz?".

[4] Año III, n. 10, noviembre de 1980, pp. 34-36.

Rispetto a tali domande una possibile risposta può essere letta nella "revelación del bañero" la quale racconta la storia di un personaggio che ha una visione in cui percepisce la scomposizione del paesaggio fluviale, illuminato dai raggi del sole basso, parallelo al corso dell'acqua, in una miriade di punti di colore. Tale visione è causa di un profondo cambiamento in lui, che da grande nuotatore diventa un osservatore, e di un profondo turbamento, manifestato da un ostinato silenzio.

Sarlo considera tale rivelazione in modo negativo, mentre a nostro avviso essa può essere considerata la cifra di una visione più profonda e completa dell'essere, venuta alla coscienza nel cuore della percezione. Essa, certo, turba l'uomo che prima provava una sensazione di unione con la natura attraverso il nuoto. Tale unione quasi romantica, è ormai perduta, è un'illusione, ma ciò non significa che la visione sia una caduta rispetto ad essa, anzi è una forma di conoscenza più acuta, seppur dolorosa. Molto suggestiva è, però, la conclusione dell'articolo: "para la percepción las cosas son, a la vez, materialmente inabordables e infinitamente desintegrables, reflejos de luz, puntos, vetas y grietas de lo real". Il merito di Sarlo è certamente quello di avere indirizzato la critica verso la giusta valutazione che la percezione è il centro della narrativa di Saer, anche se non ha portato avanti un approfondimento della percezione stessa che, come abbiamo già evidenziato, è necessario fare partendo dallo studioso che è da tutti riconosciuto come colui che è andato maggiormente a fondo in questo tema, Maurice Merleau-Ponty.

In "El saber del texto",[5] Beatriz Sarlo ritorna sul rapporto fra la letteratura e il reale. È importante citare per esteso l'incipit dell'articolo:

> *Lo real, esa superficie resistente, cruda por la tensión de significaciones, hechos y fragmentos de discurso, respecto de la que la literatura despliega sus estrategias. Lo real es la instancia que no puede ser expulsada ni incorporada por completo, una dimensión inevitablemente problemática, excepto en las hoy raras versiones ingenuas del realismo. Diferentes poéticas y elecciones dentro del sistema literario intentan resolver una relación en la cual los textos toman posiciones, aceptan o ex-*

[5] Año IX, n.26, abril de 1986, pp. 6-7.

cluyen, pero, aun en la exclusión, la resistencia de lo real se evidencia en esa producción de sentidos que es también la lectura. Más que el viejo debate entre arte y política, parece ser éste el problema planteado a la literatura argentina de los últimos años.

Di fronte all'inesauribilità del reale per il discorso letterario, il discorso autoritario propone una verità unica e un senso univoco, senza possibili interpretazioni. Il discorso letterario, invece, interroga sia il soggetto sia l'oggetto del discorso, problematizza le relazioni naturali e immediate fra il testo e il referente. I testi più significativi sono allora quelli che riflettono non solo sull'ordine della rappresentazione ma anche sull'ordine del rappresentato. Essi cercano di trarre significatività dall'esperienza e di definire un orizzonte in cui la scelta dei valori sia una possibilità aperta. La letteratura così intesa, offre la possibilità della conoscenza e la ricostruzione di una memoria. È un discorso che gira intorno al nucleo duro e resistente del reale, in un mondo "abbandonato dagli dei".

Non è dato trovare, di conseguenza, un senso unico per una realtà opaca e disordinata. La letteratura propone il suo contenuto di verità attraverso la figurazione, non costruisce una totalità a partire dai frammenti, ma trame e costruzioni di senso sempre parziali che propongono letture differenti e alternative dell'ordine del reale. Essa apre le fessure da cui si scorge quello che l'ideologia occulta e mostra quello che il discorso non può arrivare a dire. È importante sottolineare che molti spunti di riflessione di Sarlo coincidono con quelli esplorati da Saer nella sua opera narrativa e nei suoi articoli di critica. Inoltre, è centrale il fatto che Sarlo consideri più attuale, nella letteratura argentina di quegli anni, il dibattito sul rapporto fra la letteratura e il reale, rispetto a quello sulla relazione fra arte e politica.

Nello stesso numero, anche Rafael Filippelli in "Contra la realpolitik en el arte" riflette su tale tema[6] in merito al cinema argentino. L'autore sostiene che il realismo imperante in Argentina dopo la fine della dittatura non è garanzia di nulla dal punto di vista estetico, e, anzi, può cadere facilmente nel

[6] Año IX, 26, abril de 1986, pp. 4-5.

conformismo o nel contenutismo. In questo tipo di realismo conformista prevale la funzione politica ed ideologica, rispetto a quella estetica, in modo eccessivo, fino quasi a far scomparire quest'ultima.

Come esempio di critica al realismo ingenuo, viene citato un celebre passo da *Cicatrices* di Juan José Saer in cui un personaggio legge un brano di un suo saggio dal titolo "Momentos fundamentales del realismo moderno", ma non capisce che cosa voglia dire veramente "realismo" e, soprattutto, che cosa sia la realtà. La domanda centrale da porsi è, allora, quella sulla relazione fra il reale e l'arte che non può esaurirsi nella semplice mimesi diretta del referente storico. La sintesi estetica portata avanti dal vero artista non è, quindi, un'operazione imitativa. Nel cinema argentino di quegli anni, ad esempio, è totalmente scomparsa la dimensione ritmica e formale, mentre ci si accontenta di ripetere quello che dicono i quotidiani. Il realismo senza elaborazione formale scade in un nuovo conformismo, simile a quello imposto dalla dittatura. La domanda che l'autore si pone, quasi provocatoriamente, è se un film che parla delle Madri di *Plaza de Mayo* debba mostrarle necessariamente come sono nella realtà o in una fotografia di un giornale di cronaca con i loro fazzoletti bianchi in testa, e perché non si possa, invece, presentare l'immagine di uomini vestiti da donne con fazzoletti gialli.

Al rapporto fra letteratura e storia possiamo riferire anche l'ampio questionario[7] sottoposto da *Punto de vista* al critico Adolfo Prieto, con domande che vertono sulla sua esperienza all'Istituto di Lettere di Rosario negli anni '60, su quella successiva nella rivista *Contorno*, sul rapporto fra *criollismo* e cosmopolitismo nella letteratura argentina. Dall'intervista emerge una concezione della letteratura come forma di autocoscienza in relazione a referenti storici, come il *rosismo*. La critica letteraria, quindi, non può prescindere dalla storia, ma nella ricezione dello strutturalismo europeo in Argentina, secondo Prieto, si ebbe la tendenza a trascurare gli avvertimenti di molti intellettuali europei sui rischi di un esclusivo approccio immanente al testo.

[7] Año V, n. 16, noviembre de 1982, pp. 7-9.

Maria Teresa Gramuglio, membro della redazione di *Punto de vista*, è una delle scopritrici del valore letterario di Juan José Saer. Nel corso degli anni, scrive numerose recensioni del libri dello scrittore santafecino, accompagnando lo sviluppo della sua poetica e il formarsi di un'opera complessa, ma estremamente coerente.

"Juan José Saer: el arte de narrar"[8] ha diversi meriti. Innanzitutto il richiamo al valore di un'opera "ya vasta, aunque, con pocas excepciones, sistematicamente ignorada por lectores y críticos en la Argentina", e siamo ormai nel 1979, a vent'anni dai primi racconti pubblicati. Non è meno importante avere evidenziato con forza il fatto che esiste un legame indissolubile fra l'opera poetica di Saer e quella narrativa, accomunate stilisticamente e tematicamente in una stessa "arte de narrar". Un altro merito è quello di avere colto in Saer il superamento di diverse dicotomie, quella fra realismo e avanguardia, quella fra nazionalismo e cosmopolitismo, oltre a quella fra racconto e poesia.

È chiaro che il realismo di Saer non può essere quello tradizionale, poiché "los resquicios de 'lo real' (lo narrable) son tan numerosos que ningún discurso - salvo, quizá, un imposible discurso infinito - podría dar cuenta de ellos. Apertura (violencia) del relato y destrucción de la ilusión del realismo (de *cierto* realismo, no *del* realismo)". Ciò implica una doppia aderenza, da un lato alla letteratura per uno scrittore colto come Saer, dall'altro alla realtà, alla materialità attraverso la percezione.

Gramuglio sembra però tendere verso una prevalenza finale del linguaggio, della scrittura come prodotto immaginario che "se incorpore a su vez al mundo real". Noi propendiamo invece per una narrazione che, partendo dalla percezione, esprima il contatto col mondo e superi il fronteggiamento fra soggetto e oggetto. Gramuglio oppone nettamente Proust a Saer, mentre a nostro avviso, come vedremo nel capitolo IV, Saer dialoga a lungo con Proust per articolare il suo progetto di scrittura. La conclusione del saggio contraddice la giusta impostazione iniziale in cui era stato messo in luce il duplice obiettivo di Saer, la forma e la realtà, facendo prevalere la sola forma: "una escritura

[8] Año II, n. 6, julio de 1979, pp. 3-8.

que despliega la historia de su opresión, de su incomodidad, y que se niega a proponer en la narración (en la poesía) ningún triunfo, ningún reino, más allá de sí misma".

Gramuglio ritorna a scrivere su Saer nelle pagine di *Punto de vista,* a proposito di *El entenado* nell'articolo "La filosofia en el relato".[9] Già il titolo del saggio, orienta la lettura del romanzo verso la presenza di elementi che sono riferibili allo spessore del discorso filosofico, senza rinunciare alla specificità del discorso narrativo. Le due dimensioni sono strettamente correlate, come evidenzia la congiunzione "en".

A differenza di un altro romanzo *Nadie nada nunca*, dove si verifica un indebolimento della storia narrata e una sua grande frammentazione, mentre si esalta la dimensione simbolica e la densità poetica, in *El entenado,* secondo Gramuglio, la materia storica è sovrabbondante ed è la base di una serie di riflessioni che ne fanno un romanzo filosofico e di formazione alla Rousseau. Il ruolo svolto dall'esperienza è fondamentale: è la vita trascorsa dal protagonista presso gli *indios* che fornisce la materia per la narrazione. Il testo è così ricco che non è spiegabile solo con la autorappresentazione del processo di scrittura o con l'intertestualità. La corrosione del verosimile realista, attraverso l'anacronismo di domande filosofiche e di un linguaggio contemporanei non impedisce di raccontare la densità dell'esperienza reale. Al centro di tutto c'è la figura del narratore, del *def-ghi,* che è un testimone, un sopravvissuto, è colui che interroga costantemente la propria esperienza. Guardare ed essere guardati, mangiare ed essere mangiati sono le istanze che permettono agli uomini di essere reali, di essere confermati nella loro realtà, di fronte alla possibilità, sempre imminente, di scomparire, di dissolversi nel nulla.

Gramuglio mette bene in luce la dimensione metafisica[10] del romanzo, che sviluppa una domanda costante: sono la nostra coscienza, la nostra memoria che danno realtà al mondo? Un mondo che ci restituisce la coscienza della nostra precarietà,

[9] Año VII, n. 20, mayo de 1984, pp. 35-36.

[10] Gramuglio fa evidentemente riferimento a una metafisica classica, mentre è a nostro avviso necessario riferirsi a una metafisica in senso merleau-pontyano.

mentre la scrittura è il solo baluardo contro la morte, l'incertezza, il nulla. Gramuglio rimane comunque ostaggio di un fronteggiamento fra coscienza e mondo, fra soggetto e oggetto, che pensiamo debba essere superato per intendere fino in fondo il significato dell'esplorazione saeriana del reale. Tende a far prevalere la scrittura come unico valore, mentre a nostro avviso è l'espressione del contatto fra uomo e mondo, seppur problematica, la cifra della narrazione di Saer.

D'altro lato, Gramuglio mette bene in evidenza le caratteristiche formali della lingua saeriana con la presenza di figure ritmiche e sintattiche ricorrenti, che ne fanno una lingua poetico-musicale. Osserva, inoltre, che la connotazione dell'aggettivo si espande spesso sul soggetto e sull'azione.

In "Estética y política",[11] la stessa Gramuglio ritorna al dibattito degli anni '60 intorno all'estetica del realismo. La scoperta inattesa fatta in quegli anni è che ci sono verità anche in scrittori non considerati realisti, come Proust, Joyce, Kafka e nelle stesse avanguardie. Emergono elementi che sfuggono all'estetica marxista, come certe intuizioni di Flaubert sulla borghesia che sono di una profondità superiore a quelle del discorso ideologico e politico in senso stretto. La complessità dei procedimenti estetici e delle passioni umane sembra quindi non essere captata dal marxismo.

Per quanto riguarda la letteratura argentina degli anni '80, invece, le domande estetiche fondamentali sembrano essere altre: i racconti sono elusivi e complessi, ironici e frammentari. Ci si chiede, come in Saer, quale sia la storia da narrare, come narrarla, come farsi carico del passato, come narrare la violenza, l'esilio, la repressione, la morte.

Con lo stesso sguardo retrospettivo e autocritico di Gramuglio, in "Clio revisitada"[12] Beatriz Sarlo riflette a distanza di alcuni anni sulla definizione dell'oggetto della critica. In questo percorso, prende le distanze dallo strutturalismo che sottovaluta la storia e il soggetto. La polemica dello strutturalismo contro di essi si indirizzò verso critici mediocri e facilmente attaccabili,

[11] Año IX, n. 26, abril de 1986, pp. 2-3.
[12] Año IX, n. 28, noviembre de 1986, pp. 23-26.

non contro "giganti" come Panofsky o Auerbach. Quello che è certo è che il testo letterario non è un documento: è un testo che resiste alla critica e alla storia, che costruisce la sua referenza in modo non trasparente e immediato. Non per questo il testo letterario esclude ogni referenza; di fronte ad esso il compito della critica è, in definitiva, quello di captare la densità semantica, fatta di incroci sociali, ideologici, estetici in un determinato periodo storico.

Proprio in relazione con il pensiero di Auerbach, *Punto de vista* pubblica in un fascicolo separato[13] un ampio saggio di E.W. Said sulla critica letteraria. Pur non facendo commenti è chiaro che la rivista riscontra in questo testo molto interesse in relazione ai suoi assi di riflessione. Said, infatti, analizza le quattro forme della critica letteraria in quel momento storico (giornalismo letterario e recensioni, storia letteraria accademica, giudizio e interpretazione, teoria letteraria) riscontrando una crescente tendenza alla specializzazione e professionalizzazione della critica. È proprio quanto vuole evitare *Punto de vista* nel suo progetto di rivista.

Said si oppone alla tendenza di creare un labirinto della testualità che escluda ogni riferimento al mondo e alla società. I testi son sempre il prodotto di qualcuno, inserito in un contesto storico e sociale, sono anch'essi il risultato del lavoro umano. Anche quando vogliono negarlo, sono un prodotto del mondo, della vita, della storia. La critica non deve confermare lo *status quo*, deve indagare il legame fra testo e realtà esistenziale della vita umana, anche in relazione con il potere.

A mo' di esempio, Said adduce le circostanze in cui fu scritta *Mimesis,* l'opera fondamentale di Erich Auerbach, autore molto amato e citato in *Punto de vista,* come abbiamo appena visto. Com'è noto, l'autore lo scrisse in una situazione di esilio e di distanza forzata rispetto alla sua patria genetica, ovvero l'Europa. La distanza da essa lo proietta alla ricerca di una patria filologica che è il mondo intero, la terra, non la nazione. Da questa distanza forzata ma assunta come se fosse un'opportuni-

[13] Año X, n. 31, noviembre-diciembre de 1987, pp. I-XXV.

tà di conoscenza, l'eredità culturale dell'Europa diventa per lui qualcosa da trascendere.

Sull'esempio di Auerbach la critica deve allora, secondo Said, approfondire il tema delle culture dominanti e dominate, dell'egemonia culturale, superare i rapporti di filiazione naturale verso quelli di affiliazione culturale. Ma negli studi letterari attuali anche l'affiliazione riprende lo schema della filiazione naturale. Ciò che è europeo viene visto come naturale, il tipo di rappresentazione mimetica viene considerato normale. Occorre quindi superare la critica eurocentrica, accademica, lontana dalle domande del lettore.

Sempre nell'ambito di una riflessione retrospettiva sulla critica Adolfo Prieto affronta il percorso dello strutturalismo e del poststrutturalismo in Argentina in "Estructuralismo y después".[14] Se all'inizio degli anni '60 gli autori egemoni erano ancora Sartre, Marx, Freud, Lukacs, nel giro di pochi anni si assiste a un cambiamento totale. L'arrivo dei primi studi sui formalisti russi e delle idee degli strutturalisti francesi coincide con il fenomeno del "boom" mentre, parallelamente, la nuova critica esalta le innovazioni letterarie nel romanzo a partire da *Rayuela* di Cortázar e dai romanzi di García Márquez. La rivista che diffonde le idee strutturaliste in Argentina è *Primera Plana*, con traduzioni di critici francesi e ampi commenti. Nel 1970 Nicolás Rosa in *Crítica y significación* supera definitivamente Sartre verso lo strutturalismo e la critica testuale immanentista. Nella miscellanea a cura di Jorge Lafforgue, *Nueva novela latinoamericana* (1969, 1974), viene affermato con forza il legame fra il nuovo romanzo latinoamericano e la critica strutturalista, facendo quindi prevalere l'analisi formale e l'antistoricismo per tutti gli anni '70.

È poi forte l'influsso di Roland Barthes che con *S/Z* emancipa il discorso critico facendone un altro testo e affermando il critico come autore. Il lavoro critico viene concepito come una riscrittura, si reintroduce il soggetto come portatore di un bagaglio storico e ideologico: il critico viene a svolgere una funzione

[14] Año XII, n. 34, julio-septiembre de 1989, pp. 22-25.

politica, con un discorso situato storicamente e ideologicamente.

Se lo strutturalismo nega la storia e il soggetto, il poststrutturalismo, parallelamente al postmodernismo, sempre secondo Prieto, naufraga nella molteplicità dei discorsi, nell'infinita pluralità delle letture e delle interpretazioni. In Argentina, però, il poststrutturalismo reintroduce la storia e il modernismo, perché ci si sente marginali e incompleti rispetto allo sviluppo della modernità. Si viene configurando una variante latinoamericana all'interno della quale il poststrutturalismo argentino si distingue da quello europeo o nordamericano.

Per il nostro lavoro è fondamentale la lettura di un'ampia intervista a Juan José Saer a cura di Alejandro Blanco.[15] Proprio l'ultima domanda, che verte sull'importanza della fenomenologia, contiene un riferimento diretto ed esplicito a Merleau-Ponty da parte di Saer. Pur essendo breve, esso conferma la nostra ipotesi che è al filosofo francese che occorre rifarsi per studiare l'opera di Saer a partire dal ruolo della percezione nella narrazione. Riportiamo tale passo:

> *Estuve por emplear la palabra (fenomenología) hace algunos momentos a propósito de las ventiún cuadras de Glosa, pero está tan pasada de moda…Hay algunas cosas de Merleau-Ponty que son maravillosas. Tiene un ensayo sobre Cézanne que es uno de los ensayos mas bellos sobre la percepción que yo he leído. Sin embargo siempre trato de no tomar partido en las querellas filosóficas pero evidentemente, mis preferencias, aun inconcientes, deben ir para un lado y no para otro. Yo no quiero ser afirmativo, no es mi papel de escritor.*

Pur nella prudenza e nella circospezione tipica di Saer, che non vuole schierarsi troppo apertamente per una scuola di pensiero piuttosto che per un'altra, preservando la sua autonomia di scrittore, la preferenza per Merleau-Ponty è netta e, nel campo specifico della percezione, espressa con grande entusiasmo. Il legame fra la propria opera, in particolare *Glosa*, e l'esplorazione della percezione è affermato nettamente così come è

[15] Año XVIII, n. 53, noviembre de 1995, pp. 37-42.

dichiarato il riferimento a un saggio di Merleau-Ponty, quello su Cézanne, anche se a Saer, vivendo in Francia, non dovevano essere ignoti i volumi più ponderosi come la *Phénoménologie de la perception*, *La prose du monde*, *Le visible et l'invisible*. Non sappiamo peraltro se Saer si riferisse al saggio più antico, contenuto in *Sens et non- sens,* ovvero "Le doute de Cézanne", o a *L'œil et l'esprit*, ultima opera portata a termine da Merleau-Ponty prima della sua prematura morte, anche se il fatto che Saer parli di saggio e non di libro potrebbe far propendere per la prima ipotesi.

In effetti, la poetica di Saer riecheggia nei seguenti brani tratti da "Le doute de Cézanne", soprattutto per quanto concerne la "febbre" creativa che è alla base dell'opera, non un'idea chiara che la preceda e che sia posseduta dall'autore prima della creazione stessa. Sono brani che a loro volta riecheggiano la poetica di Proust e Simon:

> *L'expression ne peut alors pas être la traduction d'une pensée déjà claire, puisque les pensées claires sont celles qui ont été déjà dites par nous-mêmes ou par les autres. La "conception" ne peut pas précéder l'"exécution". Avant l'expression il n'y a rien qu'une fièvre vague et seule l'œuvre faite et comprise prouvera qu'on devrait trouver là quelque chose plutôt que rien.* [16]

> *Il [Le peintre] ne veut pas séparer les choses fixes qui apparaissent sous notre regard et leur manière fuyante d'apparaître, il veut peindre la matière en train de se donner forme, l'ordre naissant par une organisation spontanée.*[17]

> *Le peintre reprend et convertit justement en objet visible ce qui sans lui reste enfermé dans la vie séparée de chaque conscience; la vibration des apparences qui est le berceau des choses.*[18]

Saer, come Cézanne, e come Simon, non sceglie fra pensiero e sensazione, fra ordine e caos, lascia aperta questa dialettica

[16] Merleau-Ponty, M., "Le doute de Cézanne", in *Sens et non-sens*, cit., p. 35.
[17] Ivi, p. 24.
[18] Ivi, p. 33.

senza offrire alcuna sintesi definitiva, come vedremo in molti suoi romanzi e segnatamente in *Glosa*.

Ma anche alcuni brani di *L'œil et l'esprit* sembrano essere perfettamente sovrapponibili all'estetica saeriana, al suo modo di narrare la percezione, cercando di cogliere riflessi, ombre, variazioni della luce, come incontro tra colui che percepisce e il percepito:

> *La vision est la rencontre, comme à un carrefour, de tous les aspects de l'être.*[19]

> *L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l'"autre côté" de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même. C'est un soi, non par transparence, comme la pensée, qui ne pense quoi que ce soit qu'en l'assimilant, en le constituant, en le transformant en pensée – mais un soi par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au senti – un soi donc qui est pris entre les choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir.*[20]

E soprattutto:

> *Que lui [au peintre] demande-t-on? De dévoiler les moyens, rien que visibles, par lesquels elle se fait montagne sous nos yeux. Lumière, éclairage, ombres, reflets, couleur, tous ces objets de la recherche ne sont pas tout à fait des êtres réels; ils n'ont, comme les fantômes, d'existence que visuelle.*[21]

Tutta l'intervista, oltre a questo elemento per noi rivelatore, è di grande interesse. Saer descrive la nascita di un suo racconto, non da un'idea, ma da una frase, un'atmosfera, un clima. In un primo tempo è chiaro l'inizio e la fine poi, a poco a poco, si dà forma alla prima intuizione, dopo una fase di decantazione e sedimentazione.

19 Merleau-Ponty, M., *L'œil et l'esprit*; Paris, Gallimard, 1964, p. 86.
20 Merleau-Ponty, M., *L'œil et l'esprit*, cit., pp. 18-19.
21 Ivi, pp. 28-29.

Partendo da una citazione di Faulkner, Saer insiste anche sullo statuto problematico dell'avvenimento, esso è e non è, siamo noi a dargli forma e vita attraverso la parola. Le cose accadono perché parliamo di loro. Pur dubitando della percezione, essa è la sola cosa che abbiamo. Dobbiamo interrogarci continuamente intorno ad essa, non stancarci di fare domande al mondo, senza rinchiuderci in scuole di pensiero contrapposte che cercano di dare risposte definitive, come il materialismo da una parte e l'idealismo dall'altra. Se ci pensiamo, è la stessa doppia critica portata avanti da Merleau-Ponty in *Phénoménologie de la perception*. Il mondo è per Saer l'avvenimento *vedette,* ma anch'esso è sottoposto all'incertezza e all'interrogazione.

Saer rifiuta la figura del narratore onnisciente che narra a prescindere dalla sua percezione, che sorvola ciò che racconta e non è implicato in esso. Il legame fra narrazione e percezione è quindi affermato con forza: non si può narrare senza percepire. Rispetto alla percezione si soffre una sindrome di insicurezza ontologica che non deve essere nascosta o rimossa. Occorre far propria questa insicurezza e farne una morale, una regola di vita, contro ogni discorso affermativo o autoritario che presto si trasforma in dogma. Tale incertezza dovrebbe invece far aumentare la propria compassione per il mondo.

In *Glosa,* i 21 isolati creano un isolamento rispetto al fluire del tempo e dello spazio, trasformando quel tempo e quello spazio limitati in un oggetto assoluto e in una metafora del tutto. Nella parte c'è quindi il tutto secondo Saer, coincidendo ancora una volta con quanto afferma Merleau-Ponty[22] a proposito di Proust.

In *El entenado,* il cannibalismo deriva da una disperazione di fronte all'incertezza ontologica e ai dubbi sulla percezione. Esso permette di ancorarsi nel mondo e restituire solidità all'esistenza. La cultura è come un cerchio che si traccia intorno a se stessi e si condivide con altri, ma l'arte è un modo di superare il cerchio e di far comunicare fra loro varie culture, come effettivamente avviene grazie al protagonista, il *def-ghi* narratore che,

[22] Cfr. Carbone, M., *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Macerata, Quodlibet, 2004, pp. 39-44.

come vedremo, pur avendo vissuto a lungo con la tribù, non ne sposa completamente la visione del mondo. Sullo statuto del personaggio, Saer prende le distanze dai canoni ottocenteschi ma non nega il personaggio in quanto tale, inserito in una narrazione che ha elementi sperimentali.

Interessante è anche il discorso sullo stile che, sempre in riferimento a Faulkner, crea una profonda unità nell'opera di un autore, anche se ogni singolo romanzo ha una forma precipua. Lo stile coincide per Saer con il ritmo della frase e con la filosofia soggiacente, quindi con elementi non solo formali, ma anche sostanziali.

Sul ricordo Saer ha lo stesso dubbio ontologico che nutre verso l'avvenimento: nessuno ci può assicurare che non sia un'illusione e ci può dire con certezza quale sia il suo statuto. La narrazione può consistere in una giustapposizione di ricordi, con l'immagine della *calesita* che troviamo in un racconto de *La mayor,* in concretizzazioni provvisorie della materia, senza principio né fine. Sulla relazione fra vita e linguaggio Saer afferma la verità particolare della finzione che, come la verità del mito, non è né vera né falsa, ma è l'unica verità che ci resta, così come i racconti che ereditiamo dal passato.

Importante è la riflessione sul referente. Per Saer non è possibile esaurire un oggetto con la sua rappresentazione, ma si dichiara più realista di Balzac in quanto è maggiormente ancorato alla narrazione nel presente: anche i racconti si incorporano nel presente, che è una specie di incrocio cosmico. La concezione del tempo come simultaneità e coesistenza di diversi presenti messa in luce da Merleau-Ponty a proposito dei romanzi di Simon, ci sembra corrispondere a questa descrizione saeriana.

In *Glosa,* il presente di una persona è il presente dell'universo intero, nella parte c'è il tutto, per cui il racconto di un'esperienza fa parte di quell'esperienza anche per chi non vi ha partecipato direttamente, come avviene con la ricostruzione, tramite diverse testimonianze, della festa per Washington Noriega alla quale né Leto né il Matematico, protagonisti di *Glosa*, hanno potuto assistere.

Saer opera un'attualizzazione del realismo e supera il realismo tradizionale che però non definisce ingenuo. Anche il rea-

lismo ottocentesco non fu a suo avviso ingenuo, come in Flaubert che ebbe il grande merito di inventare l'arte della prosa.

A una domanda su Heidegger, infine, Saer risponde che il suo pensiero consente al narratore di parlare di tutto, perché tutto è misterioso: quello che ci è onticamente vicino è ontologicamente lontano.

Oltre a questa intervista Saer pubblica diversi articoli su *Punto de vista* che analizzeremo nel capitolo IV: "Borges francófobo",[23] l'importantissimo saggio teorico "El concepto de ficción"[24] e "La perspectiva exterior. Gombrowics en Argentina",[25] dove riflette sull'esilio e sul "doppio campo empirico" offerto allo scrittore.

Ancora in relazione al problema del realismo Beatriz Sarlo con "La condición mortal"[26] scrive un importante articolo su alcuni romanzi di Saer, fra cui *Glosa*. Se, infatti, i romanzi realisti del XIX secolo tendono a raccontare una storia lineare in funzione del suo scioglimento e possono essere letti proprio a partire da esso, Saer in *Glosa* propone un'estrema frammentazione del tempo che, pur facendo riferimento alla sola ora necessaria per percorrere i 21 isolati di una via di Santa Fe, tende a una grande espansione in relazione ad altri tempi, futuri e passati.

Lo imborrable[27] inizia con la parola "anochese", dove finisce la camminata di *Glosa*. Il *Limonero real* comincia con "amanece" e sembra mettere in evidenza il tempo che non è stato scritto. Invece di fondare il mondo, tempo e spazio, intorno a soggetto, scena e personaggio, la letteratura saeriana, secondo Sarlo, mette in evidenza le illusioni relative al tempo e allo spazio. Anche qui Sarlo tende a sottolineare l'elemento negativo dell'illusione percettiva, trascurando il fatto che ogni nuova percezione sostituisce la precedente e può costituirne un approfondimento, un più intenso contatto con il mondo che si staglia con maggiore forza sull'incertezza provocata dai disturbi della percezione stessa.

[23] Año XII, n. 36, diciembre de 1989, pp. 22-24.
[24] Año XIV, n. 40, julio-septiembre de 1991, pp. 1-3.
[25] Año XII, n. 35, septiembre-noviembre de 1989, pp. 11-15.
[26] Año XVI, 46, agosto de 1993, pp. 28-31.
[27] Saer, J.J., *Lo imborrable*, Buenos Aires, Alianza, 1993.

Anche il personaggio è una categoria in crisi ma non per questo viene abbandonata da Saer che lavora in un suolo estetico insicuro dove è impossibile narrare come nel XIX secolo. Ma la morte di due personaggi come il Gato e Elisa, fortemente riconoscibili, pur facendo riferimento al sociale e alla storia, si situa in una narrazione di avanguardia. Per esplicitare il pensiero di Sarlo potremmo dire che da un lato Saer conserva la caratterizzazione dei personaggi, mantenendoli in vita anche in diversi romanzi, dall'altro ne cambia la natura, inserendoli in una forma di narrazione che sfugge ai canoni realisti. La materia di Saer è fatta di atti insoliti e microavvenimenti con un forte senso del concreto sensoriale; è una materia effimera rispetto alla quale vi sono due atteggiamenti paralleli: dubitare e narrare.

Ancora Sarlo si occupa di Saer con "Aventuras de un médico filósofo"[28] in cui si sofferma sul romanzo *Las nubes*. Sarlo evidenzia il fatto che Saer, pur nella crisi del romanzo tradizionale, trovi una sua strada del tutto particolare per continuare a narrare: "Saer puede inventar, es decir, puede encontrar materias en la literatura o en la experiencia que le permiten armar configuraciones originales". E' importante l'accento posto sulla duplice fonte della scrittura di Saer, da un lato la letteratura, fondamentale per uno scrittore colto come lui, che in questo caso attinge alla tradizione dei racconti di viaggio nella *pampa*, dall'altro e a pari titolo, l'esperienza, basata sullo sguardo particolare sulle cose che può avere un narratore, come il Doctor Real, dal cognome non casuale, nato sul Litoral ma vissuto a lungo, come Saer, in Europa e quindi dotato di "un doppio campo empirico".

Interessante anche l'uso da parte di Sarlo del termine "configuraciones" che ci fa pensare alla configurazione del tempo nel racconto di finzione descritta da Ricœur come risposta alle aporie del tempo. Sarlo, tuttavia, nel finale del saggio, sembra di nuovo trascurare, come abbiamo visto con Gramuglio, l'importanza dell'esperienza, da lei stessa peraltro messa in luce poco prima, nella scrittura di Saer. Quando afferma che i libri "son, como el lenguaje, la única patria del escritor", sembra dimenticare l'affermazione dello stesso Saer sullo scrittore che si trova

[28] Año XX, n. 59, diciembre de 1997, pp. 35-38.

da solo davanti alla "selva espesa de lo real" e sembra spostare troppo Saer verso una letteratura tutta giocata all'interno dei rapporti intertestuali, come una grande biblioteca borgeana.

La stessa Sarlo in "Raimond Williams, una relectura",[29] osserva come il critico inglese sia uno dei pochi che abbia difeso il peso della storia durante la lunga stagione egemonica dello strutturalismo. Aggiunge che Kristeva propone una lettura ristretta di Bachtin nel quadro della sua teoria dell'intertestualità.[30] Allo stesso tempo lo strutturalismo diffonde l'idea che il soggetto è morto e che tutto è ideologia, rigettando fortemente le illusioni referenzialiste e umaniste.

Il pensiero di Williams è invece orientato contro il formalismo stretto e riafferma il nesso fra politica e cultura. E' un pensiero che serve anche a resistere alla dittatura, nel periodo in cui essa opprime violentemente l'Argentina. Williams reintroduce nella critica il soggetto, l'esperienza, la storia, anche attraverso la ripresa di Bachtin e Gramsci integrati in un pensiero eclettico, opposto sia allo strutturalismo sia al marximo ortodosso, facendo della sfera culturale qualcosa di relativamente autonomo dalla società, anche se collegato ad essa.

Alla ricerca dello spessore del vissuto in un determinato contesto storico, dove interagiscono fattori soggettivi ed oggettivi, ideologie ed esperienze, Williams elabora la categoria di "Struttura del sentimento", che non è né solo ideologica né solo estetica. Importanti sono anche le categorie di "dominante", "residuale", "emergente" dentro una cultura, così come quella di "eterogeneità". In una cultura agiscono elementi diversi e contrastanti nella simultaneità, per cui non è corretto considerarla come una sovrastruttura. Nella storia Williams privilegia i momenti di trasformazione più che quelli di rottura, mentre il simbolico si inscrive in artefatti materiali che a loro volta possono essere letti culturalmente.

Interessante è per noi quanto afferma Peter Burger in "La declinación del modernismo",[31] a proposito del *nouveau roman* che a suo avviso propone il progetto estetizzante del "libro sul

[29] Año XVI, n. 45, abril de 1993, pp. 12-15.
[30] E' lo stesso che sostiene Antoine Compagnon, cfr. *infra*, Cap. III.
[31] Año XVI, n. 46, agosto de 1993, pp. 40-48.

nulla" all'interno del genere romanzesco creando, quindi, un senso di vuoto in cui la forma distrugge ogni contenuto. La posizione di Burger contro il *nouveau roman* non è la sola in Argentina, basti pensare alla precoce e durissima stroncatura scritta nel 1963 da Ernesto Sábato,[32] originariamente pubblicata nella rivista *Sur* e indirizzata soprattutto contro i romanzi di Robbe-Grillet, rimproverandogli un fondamentale antiumanesimo. Ricordiamo come la posizione di Saer sia molto più articolata e sia capace di coglierne le potenzialità estetiche, la possibilità di sperimentare un realismo svincolato dai canoni tradizionali, anche se occorre, a suo avviso, evitare, come sempre, che le innovazioni del *nouveau roman* si assolutizzino e si trasformino in dogmi estetici.

Ma, sempre in riferimento al tema del realismo, passiamo ai due saggi seguenti: in "Sobre Saer y el cine"[33] Raúl Beceyro, dopo aver parlato dei molti materiali aneddotici che arricchiscono i romanzi di Saer come *Glosa*, si occupa del rapporto fra Saer e il cinema mettendo in luce come vi sia sempre stato un interesse forte dello scrittore per esso. In particolare, a suo avviso, *El río sin orillas* è un libro molto vicino al cinema documentario sulla complessa realtà dell'Argentina; leggendolo si percepisce quanto Saer sia lontano dal realismo magico latinoamericano e sia agli antipodi degli scrittori immaginativi. Saer ci parla della grande storia e della storia personale con molti riferimenti al suo paese natale, Serodino, e all'ultima dittatura militare. In alcuni casi le due storie si confondono, come nel caso di Puerto Gaboto, situato proprio nei pressi della sua casa.

In "Borges: la forma del ensayo",[34] Alberto Giordano rigetta l'identificazione di Borges con il formalismo che vorrebbe ridurre la sua letteratura a un puro gioco combinatorio e sintattico. Per Borges, invece, la letteratura non è solo questo, è anche incontro, esperienza. Soprattutto nella lettura si realizza un'esperienza valutativa del fatto letterario, costituita da attrazione o rifiuto verso il testo che contiene elementi che attirano la nostra attenzione e altri che la respingono. Il fatto letterario non

[32] Cfr. Sábato, E., *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, 1963.
[33] Año XV, n. 43, agosto de 1992, pp. 26-30.
[34] Año XIV, n. 40, julio-septiembre de 1991, pp. 32-40.

è, allora, una proprietà degli oggetti ma un modo di relazionarsi con essi, affine alle "perceptions littéraires" di Merleau-Ponty.

Nell'articolo "Crítica argentina 1988. Esos raros objetos nuevos", Graciela Speranza scrive un'articolata recensione a tre libri di critica letteraria pubblicati in quell'anno. Il primo è quello di Beatriz Sarlo *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* che mette in luce l'eterogeneità costitutiva della letteratura argentina in quei decenni, immersa in un contesto urbano specifico dove si realizzano incontri fra diverse sfere culturali.

Il secondo è il libro di Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina*, che punta alla ricostruzione della densità storica di un periodo attraverso la metodologia degli studi culturali. Il discorso *criollista* esce, allora, dalla specificità della letteratura per diventare simbolo di profondi conflitti sociali nel processo di modernizzazione del paese.

Il terzo, infine, è il saggio di Josephina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, in cui l'autrice definisce in che cosa consista il lavoro del critico, fondato sulla categoria di uso e di intertestualità che organizzano una rete complessa di testi di vario genere. Il lavoro critico consiste nel montaggio di testi eterogenei, riuniti da una stessa lettura, organizzati in trame che non si chiudono mai.

"Experiencia y lenguaje"[35] è il titolo molto significativo di un dibattito al quale partecipano numerose voci: Sarlo, Martini, Tizón, Pauls, Saer. Nella prima parte alcuni scrittori riflettono sulla lingua che utilizzano nei loro romanzi: emerge un regionalismo "non regionalista" in Tizón, senza pittoresco e folklore, con una variante del *castellano* che non rientra in quello dominante in uso nel Río de la Plata. Emerge nel contempo una dialettica fra l'esilio e la patria che si sviluppa in modo non convenzionale: la patria non si identifica con lo stato ma con il luogo in cui sono sepolti i propri antenati, mentre l'esilio è un non luogo, una marginalità, un'assenza di biografia. La cultura cui fa riferimento non è quella rioplatense, ma quella altoperuviana comune al nord dell'Argentina.

[35] Año XVIII, n. 51, abril de 1995, pp. 1-9.

Pauls afferma, dal canto suo, la ricerca di un "hueso duro de la experiencia", che relaziona significativamente alla *recherche* portata avanti da Marcel Proust e che noi potremmo relazionare con diversi passi saeriani in cui la poesia sembra essere il luogo in cui si sottrae al fluire del tempo e alla nullificazione un "osso duro" levigato e durevole.

Per Martini, nello sradicamento e nell'esilio due elementi, la lingua e la geografia, perdono consistenza e realtà, divengono fatti di memoria. Si assiste nella vita degli emigranti a una perdita della lingua degli antenati, a uno smarrimento della loro eredità culturale. Il romanzo nasce, allora, non da un luogo preciso, ma dalla perdita del luogo, da un senso di vuoto, da una mancanza di relazione con una zona. Si forma nel suo caso un lingua deformata che non è né *castellano* né italiano.

Nella seconda parte del dibattito Sarlo analizza un romanzo di Raschella, *Diálogos en los patios rojos*, molto interessante proprio per la sua ricerca linguistica. Si realizza una mescolanza e una pluralità di lingue che non accetta la grammatica e la gerarchia ma si basa su un approccio anarchico che rifiuta l'identificazione del *castellano* come lingua della letteratura e del dialetto come lingua degli emigranti. Contro ogni realismo canonico il romanzo usa indistintamente il dialetto e il *castellano*, sommandoli invece di sottrarli uno dall'altro. La necessità espressiva o semantica prevale su quella strettamente realista.

Nel terzo capitolo, infine, la redazione di *Punto de vista* presenta due saggi di Saer, "Il marchait un peu courbé" e "Sobre el procedimiento epistolar", scritti a distanza di vent'anni. Nel primo (1985), emerge una concezione molto originale dell'esilio come opportunità offerta allo scrittore di relativizzare la propria esperienza rispetto al narcisismo e al nazionalismo. L'esilio è, quindi, "un nuevo avatar del principio de realidad". Il paese straniero è una specie di limbo ma anche di osservatorio sul reale che si avvale di una vita duplice e arricchente. L'esilio offre un "doble campo empírico" e serve a superare l'inveterata opposizione nella cultura argentina fra nazionalismo ed europeismo. Ma, d'altro lato, tutto nell'esilio assume un sapore particolare: tempo, spazio, carne, memoria, esperienza, morte, mentre tende a sfumare la pienezza del vissuto in alcuni momenti. E Saer

aggiunge: "los rastros del principio de realidad se inscriben en nuestro cuerpo", come nel caso di Dante che, nella vecchiaia e nell'esilio, camminava un po' curvo.

Nel secondo saggio (1966), Saer riflette sulla scrittura epistolare che considera non tanto un genere quanto un procedimento che può essere utile sia alla narrativa, sia alla filosofia, sia alla poesia. Per quanto riguarda il romanzo tale procedimento può servire per mettere in gioco il concreto attraverso la percezione individuale degli avvenimenti. Nella poesia epistolare, si fa strada una maggiore distanza fra esperienza e parola rispetto alla poesia lirica, in cui vi è un'identità ontologica fra le due dimensioni. La poesia epistolare lascia spazio alla narrazione e alla descrizione che manifestano l'aprirsi di tale distanza.

È interessante valutare i saggi di Saer non solo per quello che dicono astrattamente, ma per il contesto in cui lo dicono, essendo inseriti, senza commento, nel dibattito a più tappe promosso dalla rivista sul tema del rapporto fra esperienza e linguaggio. Inevitabilmente essi dialogano con le prime due parti del dibattito, rispetto alle quali forniscono un apporto originale, sia per quel che concerne l'esilio, sia per quanto riguarda il rapporto fra esperienza e parola.

Saer, parlando di doppio campo empirico come risorsa per lo scrittore, evidentemente mette in luce il peso decisivo dell'esperienza nella genesi della scrittura; parlando di identità ontologica fra esperienza e parola nella poesia lirica, ammette la possibilità di espressione del vissuto almeno in un genere letterario considerato allo stato puro, anche se, implicitamente, tale identità ontologica può realizzarsi anche in altri generi come il romanzo o la poesia epistolare quando in essi avvenga per un certo tempo una sospensione della descrizione e della narrazione. Sono momenti estatici riscontrabili effettivamente in molti romanzi di Saer che, comunque, tende sempre verso la poesia, anche nella narrazione.

Veniamo ora a due saggi di Gramuglio: "Novelas y política"[36] e "El canon del crítico fuerte".[37] Nel primo, l'autrice si sofferma

[36] Año XVIII, n. 52, agosto de 1995, pp. 29-34.
[37] Año XIX, n. 55, agosto de 1996, pp. 33-37.

sulle poetiche mimetiche che trovano la loro massima espressione in Stendhal e nella sua idea di romanzo come "un espejo que pasea a lo largo de un camino" anche se, d'altra parte, la politica appare come "una piedra atada al cuello de la literatura", che rischia di soffocarla irrimediabilmente. Gramuglio cerca di verificare questa dialettica all'interno della letteratura argentina contemporanea, messa spesso di fronte, per le tragiche contingenze storiche in cui opera, all'esigenza di rappresentare la società e la politica senza sacrificare la dimensione estetica.

Si parte da Rodolfo Walsh che, proprio in un periodo di crisi della rappresentazione realista, riuscì a scrivere testi che portavano avanti una profonda critica dello stato di cose presente durante la dittatura militare, riuscendo nel contempo a parlare di esperienze quasi indescrivibili in cui la stessa dittatura aveva trasformato la politica. Si arriva a Cortázar, che considera il socialismo come un'istanza superestetica che permette di arrivare parallelamente alla liberazione formale e sociale. Inoltre, attraverso le sue riflessioni critiche contenute nella "teoria del tunnel" propose un lavoro all'interno del genere romanzesco per arrivare alla sostituzione dell'estetico con il poetico come superamento della distinzione fra poesia e romanzo, basandosi sull'esperienza di scrittori come Rimbaud e Lautréamont, oltre che sulle idee estetiche del Surrealismo e dell'Esistenzialismo. Si cerca una convergenza fra politica e finzione, nonostante la difficoltà di trovare una soluzione formale adatta ad esprimerla. "La rosa blindada", ad esempio, è una metafora "viva" della violenza politica.

Nel secondo articolo, Gramuglio analizza il libro di Harold Bloom e ne prende le distanze poiché lo considera espressione di una concezione elitaria della letteratura e di un'autonomia assoluta della sfera estetica che non condivide.

Beatriz Sarlo, nello stesso numero con l'articolo "Retomar el debate",[38] sostiene che la cultura si produce nell'intersezione fra esperienza e istituzioni. L'esperienza non è spontanea perché esistono diverse alternative per la sua simbolizzazione.

[38] Año, XIX, n. 55,agosto de 1996, pp. 38-42.

In "La nave de los locos",[39] Hugo Vezzetti analizza il romanzo di Saer *Las nubes* dove a suo avviso la follia, che si sviluppa nel punto di contatto fra spirito e cervello, assume un rilievo metafisico come immagine dell'anima umana, profonda e insondabile. La follia è il limite indagatore della ragione. Il romanzo non può essere considerato di genere storico per i numerosi anacronismi, ma di genere tragico e simbolico per il viaggio che si realizza nello spazio incerto e metafisico della *pampa*. I folli comunicano con la natura e hanno l'esperienza dell'unità con essa, anche se non c'è spazio per la riconciliazione cui aspirava il romanticismo. Uno dei protagonisti, il dottor Real, dal nome fortemente allusivo, è spinto dalla curiosità conoscitiva a non tener conto delle gerarchie nella ricerca dell'ordine naturale.

Gramuglio, nell'articolo "La crítica de la literatura. Un desplazamiento",[40] riflette sulle posizioni di Adolfo Prieto e Juan Carlos Portantiero. Riguardo a quest'ultimo, Gramuglio sottolinea la ricerca di un superamento delle antinomie fra nazionalismo e cosmopolitismo nella letteratura argentina, entrambe considerate come segni di colonialismo culturale, così come sono da considerare false le alternative fra regionalismo, cosmopolitismo e populismo. Sia Prieto, sia Portantiero erano, invece, alla ricerca di una letteratura critica capace di problematizzare la realtà, capace di formulare, se non le risposte, almeno le domande fondamentali sui conflitti che attraversano una certa epoca. E' una concezione della letteratura molto distante da quella che la considera solo come un mero avvenimento testuale. Letteratura e critica sono invece pratiche i cui effetti si misurano fuori dal loro campo, anche nel settore sociale e politico.

Gramuglio rifiuta la polarizzazione fra letteratura colta e letteratura popolare portata avanti dagli studi culturali che tendono a una critica generalizzata della letteratura e della stessa critica letteraria come strumenti di controllo sociale da parte delle classi dominanti. Ritiene che anche nella letteratura colta ci possano essere elementi trasformatori molto profondi.

[39] Año XX, n. 59, diciembre de 1997, pp. 39-41.
[40] Año XXI, n. 60, abril de 1998, pp. 3-7.

In apertura del numero 66, *Punto de vista* pubblica un ampio dibattito su "Letteratura, mercato e critica"[41] cui partecipano Gramuglio, Martín Prieto, Matilde Sánchez, Beatriz Sarlo. Si parte da una domanda di Sarlo che chiede se si possa parlare di una "marca Saer". Prieto risponde che la sua opera è inassimilabile da parte del mercato, Gramuglio dice che non è mai populista né lo vuole essere, Sánchez che il suo pubblico non si ampia, Sarlo infine sostiene che Saer scrive finzioni a partire dalla poesia, anche se non lo dice nella sua opera critica.

Anche se questa affermazione non è condivisibile poiché diverse volte nei suoi saggi, Saer prende la poesia come modello anche della narrazione, possiamo concordare sul fatto che nei suoi romanzi c'è qualcosa di resistente, di difficilmente abbordabile, come in una lettura che si sofferma davanti a una poesia. Saer mantiene secondo Sarlo, come Sarraute con l'oggettivismo,[42] una sua coerenza estetica nel corso degli anni, una profonda unità complessiva della sua opera.

Per Sánchez, invece, quest'unità nell'opera di Saer non esiste, mentre emergono due linee, quella che fa capo a *El limonero real* e quella che discende dal *El entenado*, anche se unite nel momento della descrizione. Gramuglio obietta che non solo nella descrizione, ma anche nell'intonazione, nella dizione, nel ritmo della frase, nella punteggiatura, nella collocazione dell'aggettivo, nella narrazione di piccoli episodi, l'opera di Saer è unitaria. Questi elementi, come suggerisce Prieto, vengono da J.L. Ortiz, ed è questa, secondo Gramuglio la "marca" Saer, l'invenzione di un modello di frase che vale sia per la prosa, sia per la poesia. Questa affermazione ci pare del tutto condivisibile e avremo modo di riprenderla ampiamente nel corso del capitolo VI.

[41] Año XXIII, n. 66, abril de 2000, pp. 1-9.

[42] Il termine "oggettivismo" è quello che viene quasi sempre utilizzato nella critica argentina per designare le esperienze del *nouveau roman*. Il termine è per molti versi fuorviante e riduttivo, poiché fa pensare a un prevalere assoluto della descrizione di oggetti e a una scomparsa del soggetto che non è applicabile ad autori come Claude Simon, anche e soprattutto alla luce del fatto che Simon, non Robbe-Grillet, come abbiamo visto, interessò molto Merleau-Ponty nella sua ricerca di un superamento del fronteggiamento assoluto fra soggetto e oggetto nella percezione e nel quadro di una nuova ontologia.

In "La literatura argentina y su público. Dos antiguas presunciones",[43] Adolfo Prieto, a quarant'anni dalla partecipazione alle Giornate di studio organizzate dall'Università di Rosario, riflette su alcuni temi, come la concezione della letteratura argentina in quegli anni, considerata una nozione autosufficiente, legata al criterio di rappresentazione, con forte attenzione alla società, alla storia, al paesaggio.

Dopo gli anni '60, invece, la nozione di letteratura subisce forti attacchi fino a essere quasi espropriata da nozioni come testo, discorso, oggetto culturale. Il criterio di rappresentazione e di letteratura alta perdono la loro centralità, mentre acquisisce un ruolo fondamentale la figura del lettore nell'ambito della teoria della ricezione, in cui egli partecipa attivamente alla costituzione del testo.

Segue una discussione a cui partecipano Gramuglio, Adolfo Prieto, Adrian Gorelik e lo stesso Saer. La prima non si riconosce negli studi culturali e propone un neocomparatismo negli studi letterari, senza trascurare la riflessione critica sulla letteratura nazionale. Prieto ritorna sul fenomeno del "boom" e sostiene che dovrebbe essere analizzato non soltanto dal punto di vista letterario, in quanto esso si è verificato per una particolare concentrazione dei mezzi di comunicazione di massa e con la diffusione di una vera e propria moda per quel che riguarda il cosiddetto "realismo magico".

Con il suo abituale approccio problematico Saer interviene dicendo che per lui il concetto di pubblico è difficile da definire, poiché è un concetto vago così come quello di popolo. Non capisce, infatti, se "pubblico" abbia a che vedere con la notorietà, la quantità, o la qualità della ricezione.

A un altro dibattito su "Estética del cine, nuevos realismos, representación"[44] partecipano Beceyro, Filippelli, Oubiña, Pauls. Filippelli sostiene la tesi che il nuovo neorealismo (urbano) di cui si parla non ha molte opzioni formali. Pauls invece afferma che il nuovo neorealismo non deve essere pensato nei termini del vecchio, ma con nuovi criteri estetici e con una plu-

[43] Año XXI, n. 60, abril de 1998, pp. 7-10.
[44] Año XXIII, n. 67, agosto de 2000, pp. 1-9.

ralità di forme. Preferisce parlare di ritorno all'esperienza piuttosto che di ritorno al reale, poiché quest'ultima nozione è in crisi. Filippelli aggiunge che il vecchio neorealismo era basato su una coscienza globale del reale, connessa con una coscienza del sociale e accompagnata da una rappresentazione sintetica ed ellittica dei fatti.

In "Las figuras de la representación",[45] Pierre Rosenvallon riflette sul termine "rappresentazione" e afferma che esso ha due significati non dissociabili: da un lato un tentativo di figurazione simbolica, dall'altro il tentativo di affidare ad altri sul piano giuridico un potere politico. L'ideologia impone una visione totalmente strumentale del mondo in cui la realtà è completamente cancellata dai concetti. In essa manca ogni espressione ed esplorazione delle cose sconosciute, ma vi è anche la possibilità di una rappresentazione poetica, come nel caso della poesia operaia che afferma il legame fra letteratura e politica.

Nel suo articolo, dal titolo esplicito "El mejor",[46] Sarlo scrive un necrologio per Juan José Saer. Dire che è "uno dei più grandi scrittori argentini contemporanei" appare a suo avviso riduttivo. Ricorda che nel 1979 era ancora sconosciuto e letto da pochissimi critici e lettori affezionati. E' interessante leggere quello che Saer scriveva dopo la morte di Sartre, ovvero che "el escritor es un hombre semiciego que trata de ver claro en la oscuridad de la historia".

Lo stesso si può dire per lui, poiché il punto di partenza è l'indecifrabilità del mondo come impulso alla scrittura. Saer ha sostenuto che Sartre professava un materialismo eroico; di Saer si può dire che professi un materialismo tragico e metafisico. Bellissimo in particolare questo passo:

> *describiendo las cosas come si fueran pedazos de una verdad de la experiencia que nunca podrá comprobarse, Saer dejó las páginas más perfectas: materialismo en la percepción, incertidumbre respecto de la verdadera naturaleza de lo percibido. La percepción es una trampa y, también, lo único que poseemos. El tiempo fue su materia. Quiso representar el transcurso del tiempo que sabe (lo dice de mil maneras) irrepresentable.*

[45] Año XXIV, n. 69, abril de 2001, pp. 13-16.
[46] Año XXVIII, n. 82, agosto de 2005, p. 1.

E aggiunge che la sua opzione fondamentale fu per la poesia, considerata un genere vicino al romanzo. Le intuizioni della Sarlo su Saer sono essenziali per accostarsi alla sua opera: Sarlo individua molto bene le linee costanti dell'esplorazione del reale da parte dello scrittore santafecino, anche se continua a distinguere percezione e percepito, quindi soggetto e oggetto, mentre la nostra ipotesi, sulla scorta della filosofia di Merleau-Ponty, è che tale dicotomia sia superata proprio nella percezione. Centrale è anche l'identificazione del tempo come "materia" dell'opera di Saer, ed è qui che ci può venire in aiuto la riflessione di Ricœur su tempo e racconto, laddove il racconto offre la possibilità di risolvere alcune aporie legate alla definizione del tempo. E' infine, ancora una volta, rimarcata molto bene la tendenza implicita in tutta l'opera di Saer nel riportare la narrazione verso il linguaggio poetico, anche se la completa sovrapposizione non è mai possibile. Ricordiamo che, secondo Saer, la poesia a sua volta tende verso la musica, senza potersi mai identificare totalmente con essa.

Nel numero 77,[47] la rivista pubblica un ampio articolo di George Steiner dedicato al libro di Erich Auerbach *Mimesis*, a ulteriore testimonianza del forte interesse di *Punto de vista* per i problemi della rappresentazione e del realismo in letteratura, come abbiamo appena osservato nel necrologio di Sarlo per Saer dove si evidenzia lo sforzo, pur difficile e forse votato al fallimento, di rappresentare il fluire del tempo. Steiner fa un riferimento a Vico che, a suo avviso, fu il primo a dire che i linguaggi costituiscono il nostro mondo e si relazionano con esso in termini che sono in ultima istanza realisti.

Steiner sottolinea, poi, che il comparatismo nacque nell'esilio e ciò fu particolarmente vero nel caso di Auerbach che scrisse *Mimesis* a Istambul. Successivamente, passa in rassegna le grandi intuizioni del filologo tedesco sulla letteratura omerica, da un canto, per la quale vi sono solo oggetti finiti, in piena luce, senza lati oscuri, accessibili e palpabili da ogni parte, e la letteratura biblica dall'altro, molto diversa dalla prima in quanto presenta i lati oscuri della realtà.

[47] Año XXVI, n. 77, diciembre de 2003, pp. 43-48.

Da questa fondamentale distinzione parte Auerbach per analizzare tutto il realismo nella letteratura occidentale. La concezione tragica e complessa del personaggio, che troviamo in Balzac, Flaubert o Tolstoi, non è pensabile in epoca classica. E' invece presente nella narrazione biblica la preoccupazione per la vita quotidiana. Ci sono echi che rimandano alla densità sociale del realismo di Lukacs. Il realismo di Dante parte dai destini individuali per inserirli in un quadro teologico che trascende la vita terrena. Auerbach confida nel linguaggio e in relazioni autentiche e verificabili fra mondo e parola. Il suo senso comune ontologico contrasta con il gioco di parole nihilista della decostruzione o con l'anarchia del postmodernismo, così come si oppone al riduzionismo arrogante della psicoanalisi.

In "La verdad y a nada",[48] Sergio Delgado prende in esame *La narración-objeto* di Saer che raccoglie saggi scritti fra il 1996 e il 1999: considera che tutti questi saggi, e anche quelli contenuti nel libro precedente, ovvero *El concepto de ficción*, insistono su poche domande fondamentali alle quali Saer ritorna sempre. Sono domande che vertono sulla ricerca di alcune norme personali sulla narrazione e che prendono a pretesto altri libri e altri autori della letteratura universale per cercare di trovare alcune provvisorie risposte. Si sofferma sul saggio "La canción material" che è contemporaneo a romanzi come *Cicatrices* e *El limonero real* e di racconti come *La mayor*.

Di queste narrazioni il saggio condivide lo stile, la forma e il ritmo della frase. In questo saggio, si misura tutta la distanza dalla letteratura latinoamericana della stessa epoca, se si considera che Saer fa "cantare un materiale" esiguo e inabituale (la luce e l'ombra dell'estate, il biscotto immerso nel té), rispetto a tutti gli altri scrittori di quel periodo. Saer afferma sempre la sua teoria negativa e la forza di una narrazione che crea il suo oggetto, non si limita a rifletterlo ma lo contiene. E' questa un'osservazione che, pur solo accennata, possiamo condividere perché esce dallo schema tradizionale di una rappresentazione frontale dell'oggetto da parte del soggetto.

[48] Año XXIX, n. 84, abril de 2006, pp. 10-15.

Saer, secondo Delgado, cerca di raggiungere l'universale mantenendosi rigorosamente nel particolare, mentre emerge una forte dialettica fra l'esilio e la zona, da una parte, fra l'immaginario e il reale, dall'altra, in quanto Saer afferma che il fantastico trova sempre il suo limite nella realtà. Delgado esamina poi la costruzione dei personaggi, che è molto importante per "un escritor *realista* como Saer", molti dei quali hanno tratti autobiografici e referenti reali, fra cui Washington Noriega, costruito sul poeta Juan L. Ortiz. Entrambi hanno una certa aura, un certo modo di muoversi, di stare al mondo, uno stile.

Secondo Delgado, nell'ultimo saggio de *La narración-objeto* Saer tenta una definizione della sua narrativa e forse di ogni narrativa. La nostra esperienza e le parole che la esprimono non coincidono mai, ma ogni piega dell'esistenza è attraversata dai racconti e dalla finzione. Secondo Delgado, Saer inverte la questione originaria di ogni finzione: non è la narrazione "la que se parta de la realidad, sino que es la realidad la que reclama la ficción. La narración como forma de conocimiento del mundo". Aggiunge che il saggio è per Saer il margine della sua narrativa e tende a non avere carica finzionale. L'opera poetica, invece, è parte integrante dell'opera narrativa, come si vede dal titolo della raccolta *El arte de narrar*. I saggi mostrano il lavoro quotidiano dello scrittore, la sua lotta con il nulla e con l'esilio dalla verità, l'altra faccia della sua attività rappresentata dalla lettura di altri autori.

Beatriz Sarlo, in "Conflictos y representaciones culturales",[49] riflette sulla letteratura argentina contemporanea e in particolare su Borges che, a suo avviso, permette di leggere simultaneamente ciò che è specificamente argentino e ciò che è in relazione con le letterature occidentali. È allo stesso tempo argentino e cosmopolita. Dopo essere stati opposti e inconciliabili negli anni '20, sia Borges sia Arlt sono ora integrati e considerati entrambi classici.

Oggi la letteratura argentina scrive in una pluralità sociale e regionale, mediatica, di mercato e sperimentale. Secondo Sarlo il problema della rappresentazione è stato annullato così come

[49] Año XXIX, n. 84, abril de 2006, pp. 2-7.

il dibattito intorno ad essa, anche se abbiamo visto che *Punto de vista* ha sempre cercato di mantenerlo in vita. Tutto è diventato rappresentabile, di ogni discorso esiste una mimesi. La rappresentazione è impossibile o illimitata così come la produzione di discorsi. Di fronte a ciò spicca la posizione di Saer che, con grande originalità, "frente a la representación experimentó el pesimismo de lo que ya no era posible y la tensión estética de lo que todavía se intenta por caminos que la representación clásica no había conocido".

Anche se Sarlo continua a parlare di rappresentazione, mentre a nostro avviso sarebbe preferibile parlare di espressione, coglie aspetti importanti dell'opera di Saer nel suo cercare strade nuove senza abbandonare lo sforzo di parlare del mondo.

Secondo Sarlo inoltre nei cento anni della letteratura argentina si compì una profonda critica del realismo e una difesa di diversi iperrealismi. Le grandi categorie si dissolsero così come i grandi soggetti collettivi come popolo e classe sociale. Il pubblico è oggi dominato dal mercato, non dall'estetica, nelle sue scelte.

Nora Catelli con "El presente de la escritura",[50] scrive un'ampia recensione del romanzo postumo di Saer *La grande*. Sostiene che la grande equazione di Saer fu sempre proustiana cioè "rememorar para escribir", anche se di questo lavoro viene mostrato solo il risultato, non il processo. L'unità stilistica risiede nella frase e mostra un mondo in stato di somiglianza, come disse Benjamin a proposito della *Recherche*.

Ne *La grande* tale equazione si invertirebbe e Saer sembrerebbe narrare per ricordare. Si assiste allora, più che al risultato, alla pulsione di scrivere. La differenza messa in luce da Catelli fra *La grande* e le altre opere di Saer ci pare poco convincente in quanto scrivere e ricordare sono attività simultanee in Saer, per cui non si può davvero dire quale delle due preceda l'altra. Inoltre, Catelli si contraddice quando afferma che l'estetica di Saer si basa sulla variazione e che l'ultima frase del libro, l'unica del capitolo incompiuto, è la matrice, il principio costitutivo di tutte le frasi del romanzo e dell'opera intera di Saer. Siamo

[50] Año XXIX, n. 84, abril de 2006, pp. 8-11.

d'accordo con questa affermazione, non con quella precedente di un rovesciamento della poetica saeriana ne *La grande*.

Ci sembra invece pertinente il riferimento a Proust, che svilupperemo nel capitolo IV. Inoltre, la famosa frase dell'ultimo capitolo non va presa solo a livello formale ma anche a livello di contenuto, nel suo tentativo di descrivere un tempo mitico, intermedio fra tempo vissuto e tempo cosmico, secondo le categorie di Ricœur[51] che possono essere molto utili per descrivere il "tempo" di Saer.

Poi Catelli passa in rassegna comparativamente alcune recensioni a *La grande*: quella di Sarlo dell'ottobre 2005, in cui si sottolinea che il tempo del romanzo è "lento, maestoso, con avvenimenti che durano pagine e pagine", poiché Saer cerca di far percepire il tempo nella sua densità viscosa, in un libro in cui tutto è incompleto ma perfetto. Segue la recensione di Gamerro in *Página 12,* che ne *La grande* riscontra l'intersecarsi di un tempo lineare e irrecuperabile, e il tempo ciclico della specie e della natura, sempre in trasformazione. A questa dialettica a due termini preferiamo quella a tre sopra descritta.

Segue l'esame della recensione di Miguel Dalmaroni in *Bazar americano,* che sottolinea l'andamento a spirale dell'argomento e una tendenza del racconto verso una composizione serena e pacificatoria fra le voci dei personaggi e il mondo. Infine, la lettura di Jorge Monteleone, che enfatizza i diversi momenti di pienezza ne *La grande*, di sospensione delle catene causali, in una lotta contro il tempo prima che contro la morte. Tutte queste letture convergono, secondo Catelli, verso una forte impressione di realtà palpabile, di totalità evocata e vissuta attraverso la mediazione della scrittura, percepita nel suo farsi al presente.

La materia del ricordo è fatta di elementi autobiografici (materia prima) e anche di romanzi anteriori (materia seconda), considerati anch'essi alla stessa stregua dell'esperienza. Importante nel secondo caso la riapparizione di Gutierrez che risale a un racconto di trent'anni prima, *El tango del viudo.* Avvengono, inoltre, alcune epifanie del ricordo, ad esempio in relazione

[51] Ricœur, P., *Temps et récit. Le temps raconté*, Tome III, Paris, Seuil, 1985.

al personaggio centrale di Leonor, spesso associata a elementi stilnovisti; alle epifanie seguono a volte sensazioni di caduta, anche se il clima generale è quello di una possibile redenzione.

Ne *La grande,* inoltre, si assiste a un omaggio alla tradizione letteraria e filosofica, da Dante a Platone. Anche in *Glosa* il meccanismo narrativo è preso dal *Convivio* di Platone. Saer spesso allegorizza il meccanismo universale della narrazione come, ad esempio, con gli spazzini di Place Vendôme a Parigi in un racconto di *Lugar.*

Beatriz Sarlo, con "Lectura sobre lectura",[52] ritorna dopo vent'anni ad alcuni libri di Saer come *Cicatrices* o *Nadie nada nunca*, già letti al momento della loro pubblicazione. Sulla prima lettura si sono nel frattempo depositati altri strati dovuti all'influsso di opere apparse successivamente. *Cicatrices*, come sottolineava Gramuglio, è un libro al tempo stesso sperimentale e tradizionale, con la presenza di personaggi ben definiti e di un tema preciso. Si intuisce che la città descritta non è una città immaginaria ma reale, anche se Sarlo non conosceva ancora Santa Fe. Sarlo si chiede che cosa succeda con le referenze quando il lettore non le conosca. Il lettore perde qualcosa, anche se il romanzo può essere letto come una semplice opera di immaginazione letteraria: "Con la literatura pasa esto: nos damos cuenta de lo que perdemos, aunque siempre sigamos perdiendo algo de lo que no nos damos cuenta". Pur nella sua formulazione sfumata questa frase di Sarlo è una convinta riabilitazione del referente.

I romanzi di Saer hanno la forma degli spostamenti, quelli della parola nel dialogo e quelli dei corpi nella città o nel paesaggio del litorale. I personaggi dialogano e si riferiscono dialoghi e racconti ascoltati da altri, si muovono in una specie di "vagancia poética".

Estremamente importanti sono i dettagli che conferiscono grande visualità alle pagine di Saer. Egli ha una relazione intima, tattile con la materia. Come in Proust, la descrizione è inseparabile dalla narrazione. Saer narra il paesaggio, narra senza

[52] Año XXX, n. 89, diciembre de 2007, pp. 46-48.

usare *clichés* linguistici; ad esempio è in grado di parlare di un supermercato senza usarne la lingua stereotipata.

Il tempo è trattato come spazio; scomponendolo in frammenti minimi si percepisce nella narrazione che l'istante è ampliato e mostra quello che normalmente non si vede. A Saer interessano queste epifanie del tempo, in cui l'istante mostra ciò che nasconde. Queste epifanie non bloccano la narrazione, né sono semplicemente decorative, sono narrazione anch'esse, sono una diga contro lo scorrere del tempo. La crisi del racconto realista non è presa come occasione di parodia o gioco proliferante ma come opportunità per una sfida estetica. E' ancora possibile rappresentare la vita pur sapendo che non è possibile farlo come lo si faceva prima.

Ne *La grande,* Saer rivela che la storia del Gato e Elisa in *Nadie nada nunca* era una grande allegoria politica sui *desaparecidos*, come vedremo ampiamente nel capitolo VI.

E Sarlo conclude in questo modo:

> *Saer es un narrador irónico, un metafísico, sin metafísica, cuyas preguntas ni siquiera pueden ser formuladas, sino que emergen como restos de algo fragmentado y asordiado que ya no encuentra su discurso. Un hombre que reconoce la inmanencia del mundo. El persistir terco de la materia y su corrupción inevitable son formas de una experiencia de la angustia que clava su astila en los momentos más luminosos. No hay dioses ni se abre el camino de una visión reconciliada, a pesar de la belleza, a pesar de la escritura.*

L'analisi di Sarlo è molto acuta e profonda; nel mettere in luce che Saer è un poeta dell'immanenza del mondo, un metafisico senza metafisica, mette a fuoco un aspetto centrale, ma possiamo aggiungere che forse è più pertinente pensare che Saer, come Merleau-Ponty, coglie con la sua scrittura "il metafisico nell'uomo" che non è un altro mondo dove vivono le essenze e le idee perfette, o gli dei, ma il rovescio di questo mondo, la carne comune a chi guarda e a chi è guardato, l'invisibile di questo visibile.

Nell'ultimo numero della rivista,[53] Sarlo traccia un bilancio finale e spiega le ragioni della chiusura, non dovute a cause economiche, ma al venir meno, da parte dei suoi collaboratori, del "desiderio" di fare la rivista. Ricorda che essa nacque come una quasi invisibile forma di resistenza alla dittatura, che fu la prima a far conoscere in Argentina Saer, Williams, Sebald, Bourdieu. Ebbe la grande capacità di fare domande e aprire dibattiti, muovendosi in una sfera non accademica e indipendente, affermando la convivenza nelle sue pagine di politica ed estetica, anche se le relazioni fra esse sono conflittuali, e conducendo sempre una battaglia per la modernità da tutti disprezzata, in un'epoca in cui trionfavano il postmodernismo e il pensiero debole.

Possiamo concordare con il bilancio finale di Sarlo; *Punto de vista* è stato uno spazio plurale, aperto e stimolante di discussione sulla letteratura e sul rapporto fra letteratura e ciò che la trascende, da intendere di volta in volta, secondo l'autore o il tema prescelto, come mondo, realtà, esperienza, società, politica. Uno spazio dove nessuna categoria è data per scontata, ma è costruita nel dialogo fra diverse voci, in un continuo aggiornamento della riflessione che non trova punti fermi ma non per questo cade nel nihilismo o nel dogmatismo, attestandosi nell'instabile equilibrio di una perpetua e instancabile interrogazione.

[53] Nº. 90, abril de 2008, pp. 1-2.

Capitolo 3

Il ritorno del reale nella critica letteraria europea

Il presente capitolo affronta le stesse tematiche che ci hanno fatto da guida nello spoglio di *Punto de vista,* ovvero il rapporto fra letteratura e realtà, la crisi del realismo tradizionale e la possibilità di nuovi realismi, la dialettica fra tradizione e sperimentazione, che hanno accompagnato il periodo di attività di Claude Simon e Juan José Saer, dagli anni '60 all'ultimo decennio, periodo in cui si assiste, fra l'altro, al passaggio dallo strutturalismo al poststrutturalismo, dal modernismo al postmodernismo, al diffondersi delle idee decostruzioniste e all'affermarsi degli studi culturali.

Alle riflessioni raccolte attraverso l'osservatorio parziale, apparentemente periferico ma estremamente interessante e articolato di *Punto de vista*, che fa della sua postura "sudamericana" un elemento di forza, vogliamo ora affiancare, su un piano di assoluta parità, che si oppone alla presunta centralità dell'Europa o dell'America del Nord nel dibattito critico e che si muove in un campo globale, in cui ormai tutti dialogano con tutti senza poter pretendere di occupare un luogo privilegiato, i contributi teorici di tre importanti autori francesi, Paul Ricœur, Antoine Compagnon, Tzvetan Todorov, che, in modo diverso, hanno impresso una svolta nell'affrontare il tema del rapporto fra letteratura e realtà nel periodo considerato.

La scelta che è stata fatta è certamente opinabile e ad essa si potrebbe con ragione contrapporre, al fine di ottenere un più equilibrato parallelismo, la proposta di affiancare a *Punto de vista* una rivista europea attiva nello stesso arco temporale e alla quale Claude Simon o lo stesso Saer, come *Critique* o *Les temps modernes,* abbiano partecipato direttamente nella loro attività in Francia. Ma, mentre per il dibattito sudamericano abbiamo preferito dare spazio a una pluralità di voci, anche perché esso è, suo malgrado, meno conosciuto e meno visibile, per il dibattito europeo abbiamo pensato di concentrare la scelta su tre

grandi autori e di approfondire, per quanto possibile, alcune intuizioni teoriche che riteniamo fondamentali per affrontare lo studio dei nostri due scrittori.

Paul Ricœur: da *La métaphore vive* a *Temps et récit*

Com'è noto, nella lunga stagione di egemonia da parte dello strutturalismo sugli studi letterari, soprattutto negli anni '60 e '70, con epicentro di irradiazione delle idee in Francia, alcune categorie tradizionali della critica come realismo, mimesi, rappresentazione, cadono in totale discredito. Ogni rapporto fra letteratura e mondo sembra essere bandito e l'approccio immanente al testo diventa l'unico possibile. Anche le idee di autori come Bachtin che sono attenti alla densità storica e sociale del discorso letterario, innestati in ambito strutturalista, vengono utilizzati al fine di creare una teoria ristretta dell'intertestualità che rappresenta un'apertura del testo su altri testi, non verso la realtà esterna.

Come osserva Antoine Compagnon,

> *L'œuvre de Baktine, en contrepoint des formalistes russes, puis français, qui enferment l'œuvre dans ses structures immanentes, réintroduit la réalité, l'histoire et la société dans le texte, vu comme une structure complexe de voix, un conflit dynamique de langues et de styles hétérogènes. L'intertextualité, calquée sur le dialogisme baktinien, s'est toutefois refermée sur le texte, l'a emprisonné à nouveau dans sa littéralité essentielle.*[1]

Il metodo strutturale di analisi, inizialmente applicato soprattutto al testo poetico, si estende poi al testo narrativo, con lo sviluppo della narratologia. Mano a mano che diventa dominante l'analisi strutturale del racconto, si sviluppa parallelamente una critica che trova nel *nouveau roman* e nelle forme sperimentali di narrazione il suo oggetto privilegiato. Essa orienta la ricezione di questi romanzi verso l'esaltazione della loro im-

[1] Compagnon, A., *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun,* Paris, Seuil, 1998, p. 118..

palcatura formale, mentre viene abbandonata precocemente la critica che, in origine, tendeva a far entrare i nuovi romanzi nell'orbita della filosofia esistenzialista o della fenomenologia.

I due autori che formano l'oggetto di questo studio, Saer e Simon, partecipano al dibattito sul realismo, sulla mimesi e sul referente con diversi interventi su riviste, con comunicazioni in colloqui di studio, con interviste. Entrambi sembrano portare avanti una resistenza che potremmo definire "ironica" rispetto all'enfasi posta sul significante, alla chiusura della letteratura su se stessa, al discredito dell'esperienza e del referente. Si veda a questo proposito il capitolo IV. Basti ricordare qui il titolo provocatorio di un romanzo di Saer pubblicato nel 1975, *El limonero real*, e la partecipazione, anch'essa provocatoria, di Simon al Colloquio di Cerisy del 1971, con l'esibizione di alcuni referenti e le conseguenti polemiche scatenate fra i critici.

Per quanto riguarda Simon si assiste, tuttavia, a una svolta in senso formalistico della sua scrittura e a un progressivo abbandono dei tentativi di "restituzione" del reale, che possiamo far coincidere con la parallela esaltazione degli elementi compositivi e intertestuali della sua opera da parte della critica strutturalista, sempre più egemone nel corso degli anni '70, in parallelo all'uscita di romanzi come *Les corps conducteurs, Triptyque*, *Leçon de choses*, con un'evidente osmosi fra l'interpretazione e la creazione dei testi.

A partire dalla metà degli anni '70, d'altro lato, iniziano a diffondersi idee che portano a un progressivo ripensamento dell'approccio immanente al testo e al suo superamento verso altre dimensioni. Da un lato l'estetica della ricezione, "dans le sillage de Proust et de la phénoménologie", come ricorda ancora Antoine Compagnon,[2] pone il testo in relazione con il lettore che, attraverso l'atto di lettura (individuale per Iser, collettivo per Jauss nell'ambito della Scuola di Costanza) completa il testo colmandone i vuoti, portando a compimento il suo progetto comunicativo. D'altro lato vengono pubblicati alcuni studi di Paul Ricœur che, pur muovendosi in ambito filosofico ed er-

[2] Compagnon, A., *op. cit.*, p. 155.

meneutico, mettono al centro il testo letterario, sia sul versante poetico, sia su quello narrativo.

Tali opere avranno un influsso poderoso sulla critica letteraria poststrutturalista, anche perché, se da un lato si basano inizialmente su alcune acquisizioni della linguistica strutturale e della narratologia, essi tendono a dare una svolta teorica decisamente innovativa rispetto a tali elementi. Ci riferiamo in particolare a *La métaphore vive* del 1975[3] e alla ponderosa speculazione in tre tomi di *Temps et récit*[4] pubblicata fra il 1983 e il 1985.

Come afferma lo stesso autore, i due libri sono "deux ouvrages jumeaux" e formano un insieme organico che ha l'obiettivo non solo di spiegare il funzionamento del testo poetico e di quello narrativo, ma di comprendere fino in fondo la portata ontologica e conoscitiva di questi due tipi di discorso. A tale livello si situano infatti sia la poesia, sia il racconto, e il fatto di basarsi su unità linguistiche uguali o superiori alla frase avrà un ruolo decisivo sul tipo di referenza alla quale entrambi appartengono. Al di là delle specifiche caratteristiche del linguaggio narrativo e di quello poetico, la riflessione di Ricœur punta a mettere in evidenza quanto li accomuna, in uno slancio di rifigurazione del mondo che ha lo scopo di approfondire la nostra conoscenza e di renderla comunicabile ad altri. Questo percorso ci fa pensare al tentativo posto in atto da Saer quando propone l'esplorazione della "selva espesa de lo real", attraverso un sostanziale superamento della contrapposizione fra linguaggio poetico e linguaggio narrativo.

Poesia e racconto propongono entrambi, secondo Ricœur, una sintesi dell'eterogeneo, nel primo caso attraverso la produzione di una nuova pertinenza semantica per mezzo di una attribuzione non pertinente, nel secondo caso grazie alla forza unificante dell'intreccio che riesce a organizzare in un tutto coerente avvenimenti, cause ed effetti disparati e incongruenti. La tesi sostenuta da Ricœur è molto forte: "le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière nar-

[3] Ricœur, P., *La métaphore vive,* Paris, Seuil, 1975.
[4] Ricœur, P., *Temps et récit*, Tomes I-III, Paris, Seuil, 1983-1985.

rative, en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle".[5]

Se la poesia agisce soprattutto in ambito spaziale, dislocando oggetti e riavvicinandoli in modo inedito attraverso la metafora, a condizione che essa sia "viva" e ci faccia percepire somiglianze prima mai osservate, il racconto lavora sul tempo, facendoci conoscere, attraverso grandi "favole", esemplificate da tre romanzi, *La montagna incantata* di Thomas Mann, *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf e *La recherche* di Marcel Proust, un tempo vissuto che altrimenti resterebbe incomunicabile e inesprimibile.

Per quanto riguarda Proust, Ricœur dedica un ampio paragrafo alla *Recherche* nel capitolo 4 del secondo tomo, dal titolo *L'expérience temporelle fictive*[6] in cui analizza celebri episodi, come quello della *madeleine* e della rivelazione finale della vocazione di scrittore, alla luce della complessa architettura narrativa del romanzo. In particolare si sofferma sul rapporto fra l'impressione e la scrittura, ovvero fra la vita e la letteratura, e sulla dialettica fra tempo ed eternità. Il tempo ritrovato è da intendere in tre sensi, come "temps perdu éternisé par la métaphore",[7] come "vision" e "reconnaissance"[8] e come "impression retrouvée".[9]

Il testo narrativo ha la capacità di prefigurare, configurare e rifigurare il nostro rapporto con il tempo attraverso una triplice mimesi, che rappresenta un'articolazione della mimesi aristotelica in tre fasi che Ricœur chiama, appunto, Mimesi I, Mimesi II e Mimesi III. Con esse "nous suivons donc le destin d'un temps préfiguré à un temps refiguré par la médiation d'un temps configuré". E ancora: "Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous configurons notre expérience confuse, informe et, à la limite, muette".[10]

Sia nel caso della poesia, sia nel caso della narrazione, Ricœur sostiene il potere conoscitivo del linguaggio letterario e la

5 Ricœur, P., *Temps et récit,* Tome I, Paris, Seuil, 1983, p. 17.
6 Ricœur, P., *Temps et récit,* Tome II, Paris, Seuil, 1984, pp. 150-225.
7 Ricœur, P., *Temps et récit*, Tome II, cit., p. 219.
8 Ivi, p. 220.
9 Ivi, p. 221.
10 Ricœur, P., *Temps et récit,* Tome I, cit., p. 13.

sua capacità di agire a partire dall'esperienza e dal rapporto col mondo per modificare ed approfondire tale esperienza e tale relazione. Il racconto ci rivela il nostro essere-nel-tempo e il fatto che il tempo non è misurabile come successione di istanti su un asse lineare. L'intreccio o, per meglio dire, la messa in intreccio, trasforma una serie confusa ed eterogenea di avvenimenti in una totalità dotata di un senso complessivo.

L'approccio immanente al testo e anche la forma di intertestualità ristretta a cui abbiamo sopra accennato vengono decisamente superati. Ricœur è netto su questo punto quando afferma che l'opera unisce l'interno e l'esterno e richiede di studiare il rapporto tra interno ed esterno "que la poétique moderne réduit trop vite à une simple disjonction, au nom d'un prétendu interdit jeté par la sémiotique sur tout ce qui est tenu pour extralinguistique. Comme si le langage n'était pas dès toujours jeté hors de lui-même par sa véhémence ontologique!".[11] Il punto esclamativo è indicativo di quanto Ricœur sia distante da queste posizioni semiotiche che considera ristrette e sbrigative.

La semiotica, le cui acquisizioni sono comunque fondamentali per l'analisi del testo, viene superata nella direzione di un'ermeneutica che cerca di "reconstruire l'ensemble des opérations par lesquelles une oeuvre s'enlève sur le fond opaque du vivre, de l'agir et du souffrir, pour être donnée par un auteur à un lecteur qui la reçoit et ainsi change son agir".[12]

Il ruolo del lettore diventa centrale per dare compimento alle tre fasi della mimesi e proprio nella Mimesi III si verifica l'intersezione fra il mondo del testo e il suo mondo. Ricœur riconosce a Iser e a Jauss il merito di avere approfondito tali temi con le rispettive teorie della lettura e della ricezione. La lettura immette il testo nel campo della comunicazione e, di conseguenza, nel campo della referenza che, secondo Ricœur, è sempre dialogica o dialogale, è una co-referenza.

Su questo punto, infatti, Ricœur riprende la tesi sostenuta ne *La métaphore vive* nella quale, riferendosi a Benveniste più che a Saussure, l'unità di misura per la referenza non è la singo-

[11] Ricœur, P., *Temps et récit,* Tome I, cit., p. 80.
[12] Ivi, p. 86.

la parola ma la frase, inserita in un discorso che ha necessariamente natura dialogica. Il linguaggio si orienta verso qualcosa di esterno e diventa lo strumento per condividere un'esperienza, la quale a sua volta si apre su un mondo come orizzonte. Vi è una presupposizione ontologica della referenza che è "la contrepartie d'une motion préalable, partant de l'expérience d'être dans le monde et dans le temps, et procédant de cette condition ontologique vers son expression dans le langage".[13] Il legame fra esperienza, alimentata dalla percezione, e la sua espressione linguistica fa pensare immediatamente a Merleau-Ponty, anche se Ricœur non lo cita in modo esplicito.[14]

Ricœur sembra qui mettere in profonda discussione le tesi di Barthes sull'effetto di reale e sull'illusione referenziale, quando afferma che il legame fra esperienza ed espressione "heurte de front la théorie dominante de la poétique contemporaine qui récuse Toute prise en compte de la référence à ce qu'elle tient pour extralinguistique, au nom de la stricte immanence du langage littéraire lui-même".[15]

E ancora: "cette poétique s'emploie à tenir pour un simple effet de sens ce qu'elle décide, pour décret méthodologique, d'appeler illusion référentielle".[16] Per superare queste obiezioni e il rifiuto stesso del problema portato avanti dalle poetiche antireferenziali occorre approfondire lo specifico modo che le opere letterarie hanno di riferirsi al mondo: nel caso della poesia si tratta di "un régime référentiel propre, celui de la référence métaphorique"[17] che non ha nulla a che fare con una descrizione del mondo. La referenza descrittiva, infatti, viene sospesa per lasciare spazio a degli aspetti del nostro essere-nel-mondo che hanno un rapporto con la dimensione ontologica dell'essere-come, correlato al vedere-come, diversa da quella dell'essere e del vedere, così come si manifesta nell'uso metaforico del verbo essere. Le opere letterarie, contrariamente a quello che

[13] Ricœur, P., *Temps et récit,* Tome I, cit., p. 119.
[14] Cfr. Cap. I.
[15] Ibid.
[16] Ibid.
[17] Ivi, p. 120.

sosteneva Platone, allargano il nostro orizzonte di esistenza, ridescrivono il mondo.

L'opera narrativa, dal canto suo, "resignifie le monde dans sa dimension temporelle, dans la mesure où raconter, réciter, c'est refaire l'action selon l'invite du poème".[18] Se la poesia vede il mondo sotto l'angolazione del *pathos* cosmico, il racconto lo vede sotto il punto di vista della prassi umana, immersa nella temporalità. Il racconto ci invita a vedere la nostra prassi *come* è ordinata da un determinato intreccio.

E' chiaro il debito, peraltro riconosciuto da Ricœur, verso la fenomenologia del tempo, di matrice husserliana e heideggeriana, mentre meno evidente ma altrettanto forte è il legame con la fenomenologia e l'ontologia di Merleau-Ponty. La fenomenologia del tempo parte dalla concezione agostiniana e dalle sue aporie per approdare, attraverso un incrocio con la poetica di Aristotele e con le moderne fenomenologie, alla risposta a tali aporie attraverso la narrazione. La tesi finale è che, sostanzialmente, il tempo è invisibile e che solo attraverso il racconto esso prende forma e si rende comunicabile.

Le aporie di cui sopra sono una ripresa della profonda e articolata riflessione sul tempo condotta da Agostino nel libro XI delle *Confessioni*.[19] Il tempo fa parte dell'esperienza umana con grande evidenza ma, se si chiede di descriverlo in termini ontologici e di misurarlo, le difficoltà diventano quasi insormontabili. Siamo cioè capaci di parlare del tempo, anche con sfumature molto articolate, com'è dimostrato dall'infinita ricchezza di espressioni temporali offertaci dalle diverse lingue, ma non di dire esattamente che cosa esso sia. La nostra esperienza del tempo e il linguaggio appaiono come certezze su cui possiamo contare – "nous percevons (*sentimus*) le temps", dice Agostino -, ma di fronte ad esse si erge un problema senza via d'uscita di definizione ontologica, in merito al quale hanno buon gioco gli argomenti degli scettici. Anche nel linguaggio stesso si oppongono la positività di certi verbi come "avoir passé", "survenir",

[18] Ivi, p. 122.

[19] Cfr. Ricœur, P., *Temps et récit,* Tome I, cit., pp. 22-53 e *passim*.

"être", alla negatività di avverbi come "ne…plus", "pas … encore", "pas toujours".

Com'è noto, Agostino risponde a tali aporie con la teoria del triplo presente – presente del presente, presente del passato nella dimensione della memoria, presente del futuro, nella dimensione dell'attesa – combinata con la teoria della *intentio* e *distentio animi*. Non utilizza, invece, l'argomento della misurabilità del tempo attraverso la misura di corpi in movimento come gli astri, secondo la tradizione. L'esempio decisivo di Agostino è invece quello della recitazione a memoria di un verso in cui lo spirito è contemporaneamente teso verso la dizione nel presente e disteso verso le parole già dette e quelle non ancora pronunciate, in una dinamica in cui attenzione, attesa e memoria interagiscono in modo complesso.

Una lacerante dialettica si instaura peraltro fra tempo ed eternità, dove quest'ultima circonda di negativo la temporalità umana. Ma, secondo Ricœur, tale dialettica può condurre l'uomo, non solo alla "plainte" e al "gémissement", ma anche "à extraire de l'expérience du temps des ressources de hiérarchisation interne dont le bénéfice n'est pas abolir la temporalité mais de l'approfondir".[20]

L'esperienza umana del tempo può quindi avvicinarsi o allontanarsi dal suo polo di eternità senza che ciò abolisca la narrazione e la arresti in una contemplazione o in un'estasi sottratte alla temporalità. La condizione temporale dell'anima umana non può mai essere superata, ma può essere approfondita, chiarita e articolata. La teoria del triplo presente, integrata con quella della *distentio animi* è, secondo Ricœur, un colpo di genio nella cui scia si muoveranno le riflessioni sul tempo di Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty.[21]

Il racconto non può risolvere l'aporia speculativa sul piano teorico ma può esser capace di risponderle attraverso un "fare" poetico: "C'est à cette énigme de la spéculation sur le temps que répond l'acte de mise en intrigue",[22] che viene analizzato secondo le categorie della *Poetica* di Aristotele. La poetica della

[20] Ivi, p. 53.
[21] Cfr., ivi, p. 34.
[22] Ivi, p. 41.

"mise en intrigue (*muthos*)" è l'inverso della teoria della *distentio animi* agostiniana: laddove Agostino rileva con drammatica lacerazione una discordanza nella concordanza, Aristotele ripara introducendo una concordanza nella discordanza,[23] attraverso "la mise en intrigue" e la mimesi d'azione.

Ricœur considera inglobante la nozione di narrazione che comprende dramma, epopea e racconto, mentre Aristotele quella di mimesi, traducibile con imitazione o rappresentazione, identificata con il dramma.[24] La coppia *muthos-mimesis* è legata da un comune accento posto sull'attività poetica, sul processo, sulla dinamica, sul fare.

La mimesi di Aristotele non è mai copia, replica,[25] ed è qui che si scava un fossato profondo rispetto alle posizioni platoniche: "Alors que la *mimesis* platonicienne éloigne l'oeuvre d'art de deux degrés du modèle idéal qui en est le fondement ultime, la *mimesis* d'Aristote n'est qu'un espace de déploiement: le faire humain, les arts de la composition".[26] La mimesi aristotelica è, allora, "tout le contraire du décalque d'un réel préexistant", è invece "imitation créatrice".[27] Nello spazio della finzione lo scrittore "ne produit pas des choses, mais seulement des quasi-choses, il invente du comme-si".[28]

L'intreccio è per Aristotele, che pensa soprattutto alla tragedia, un modello di concordanza che riassume tre caratteristiche: completezza, totalità, estensione appropriata. Il tutto è concepito come qualcosa che ha un inizio, un mezzo e una fine. L'intreccio assume carattere universale, anzi lo fa sorgere proprio nel suo sforzo di composizione. Si fa strada "un concept prospectif" di verità come riconoscimento "selon lequel, inventer, c'est retrouver".[29]

Il modello tragico non è, tuttavia, solo concordante ma mette in gioco una concordanza discordante; per questo è specu-

[23] Cfr., ivi, p. 55.
[24] Ivi, p. 56.
[25] Cfr., ivi, p. 59.
[26] Ivi, pp. 59-60.
[27] Ivi, p. 76.
[28] Ibid.
[29] Ricœur, P., *Temps et récit,* Tome I, cit., p. 70.

lare a quello di Agostino. Essa coincide con il rovesciamento tragico dalla fortuna alla sfortuna. La catarsi dello spettatore è costruita dall'intreccio stesso, che porta lo spettatore al piacere di apprendere e riconoscere. Il piacere del riconoscimento è costruito dall'opera, ma provato da uno spettatore in carne ed ossa, anche davanti ad avvenimenti che inducono sentimenti di timore e pietà.

È inoltre da sottolineare come Ricœur parli in diversi passaggi del romanzo contemporaneo, sottintendendo per esso il *nouveau roman*, che considera antiromanzo ma che a suo avviso non può comunque sfuggire alla dialettica fra concordanza e discordanza, pur volendo puntare decisamente sulla discordanza con la tradizione e sul rigetto di ogni paradigma. È ancora più interessante osservare come per Ricœur l'antiromanzo, nel suo tentativo di sfuggire alla linearità del racconto tradizionale, non sbocchi necessariamente nell'acronia o nella fredda affermazione di un modello razionale del racconto, ma possa invece approfondire e gerarchizzare la temporalità. È quanto Merleau-Ponty riscontra in Simon e che a nostro avviso, si può riscontrare anche in Saer.

È invece a nostro avviso non del tutto pertinente considerare il *nouveau roman* secondo le categorie di completezza, totalità, estensione appropriate. Se prendiamo in considerazione, ad esempio, alcuni romanzi di Claude Simon, vediamo che la narrazione sfugge a tali nozioni, si estende senza misura e, soprattutto, non accetta di chiudersi secondo un modello compiuto di inizio, svolgimento, scioglimento. Appare invece sospesa come una lunga parentesi fra due vuoti, fra due silenzi, da cui sembra emergere e a cui sembra ritornare, dando però l'impressione di poter sempre riprendere.

È d'altro canto fondamentale l'intuizione di Ricœur, come esplicitazione della teoria agostiniana sul tempo, quando mette a fuoco la funzione imprescindibile del racconto nel farci percepire il tempo, nel renderlo esprimibile e comunicabile. Tale intuizione è la stessa che soprattutto Saer, ma anche Simon, sperimentano ogni qual volta si rendono conto del fatto che, grazie al racconto, possono prendere forma avvenimenti confu-

si, opachi e disordinati, conservati nella loro memoria o trattenuti attraverso la percezione.

Antoine Compagnon: tra mimesi e antimimesi, un'ipotesi di mediazione

Nel 1998 viene pubblicato un libro di Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*[30] che dedica un ampio capitolo al rapporto fra letteratura e mondo, inquadrandola all'interno della mimesi. La categoria di mimesi è data come sostanzialmemte scontata da Aristotele fino ad Auerbach: secondo tali poetiche, lo scrittore e il mondo si fronteggiano come un soggetto e un oggetto, e la letteratura cerca di rappresentare quest'ultimo, imitandolo.

La mimesi viene messa in discussione dalle teorie letterarie che sostengono l'indipendenza del testo dal mondo ed insistono sulla semiosi. Il testo negli anni '60 diventa sempre più autoreferenziale, recide i rapporti con il mondo esterno, si offre a un approccio immanente. Spesso la critica della mimesi coincide, come in Sollers, con la critica all'espressione e quindi, implicitamente, alle intuizioni di Merleau-Ponty sulla letteratura. Borges assurge in quegli anni, suo malgrado, a modello di una letteratura che si riferisce solo a se stessa. Non senza forzatura, come abbiamo visto, l'intertestualità viene messa in forte contrapposizione al realismo.

Il merito di Compagnon è quello di cercare una terza via per superare la contrapposizione netta fra mimesi e antimimesi, fra rappresentazione e autoreferenzialità della letteratura. Per fare questo mette in luce diversi passaggi che nella linguistica e nella teoria letteraria, a partire da Saussure, hanno contribuito a costruire, spesso in modo non del tutto corretto, questa contrapposizione in modo rigido. E' utile ripercorrerli.[31]

In Saussure, l'arbitrarietà del segno e la natura differenziale del significato vengono prese a sostegno dell'autoreferenzialità.

[30] Compagnon, A., *op. cit.*.
[31] Cfr. Compagnon, A., *op. cit.*, pp. 102-106.

Ma, come si è visto nel capitolo I, a proposito della lettura che Merleau-Ponty fa di Saussure, tale sbocco non è l'unico possibile.

Con Jakobson la teoria letteraria viene fondata sul modello della linguistica. La funzione poetica si oppone alla funzione referenziale, ma lo stesso Jakobson ci ricorda che le funzioni del linguaggio non si presentano mai allo stato puro. Inoltre, quando egli dice che la funzione poetica insiste sul messaggio, non precisa che ci si riferisca alla forma, ma la critica successiva enfatizza quest'ultima a scapito del contenuto.

Con lo sviluppo della narratologia vengono privilegiate le proprietà strutturali del discorso narrativo, la sua sintassi in luogo della sua semantica. Nell'*Introduction à l'analyse structurale des récits,*[32] la funzione di questi ultimi non è quella di rappresentare ma di costruire uno spettacolo che non è di ordine mimetico. Vi è un completo rifiuto della dimensione espressiva e referenziale, già affermatosi nell'arte moderna con l'astrazione. Ma possiamo ricordare che Merleau-Ponty parte proprio da Cézanne, pittore certamente "moderno" per ribadire il rapporto fra la visione dell'artista e il reale.

Il cuore dell'analisi di Compagnon è, però, la ripresa della teoria aristotelica della mimesi nella *Poetica*.[33] Essa modifica il contenuto delle categorie proposte da Platone nel Libro III della *Repubblica*. In Platone, la categoria più generale è quella di diegesi (racconto), articolata in tre modi: semplice, ovvero tutto in discorso indiretto, imitativo (mimesi) ovvero in discorso diretto come nella tragedia, misto, ovvero una commistione dei primi due. Più in generale Platone condanna l'arte come imitazione di un'imitazione, ma questa condanna non è in realtà così netta, anche se viene spessissimo citata.

In Aristotele, la mimesi diventa la categoria più generale[34] e comprende il dramma (modo diretto) e l'epopea (modo indiretto). Nella *Poetica,* non si mette mai l'accento sull'oggetto rappresentato, ma sulle tecniche di rappresentazione. La mimesi viene a coincidere con la rappresentazione di azioni con il

[32] Barthes, R., *Introduction à l'analyse structurale des récits* (1966), in ID., *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.

[33] Cfr. Compagnon, A., *op. cit*., pp. 108-112.

[34] Cfr. *supra* il paragrafo su Ricœur.

linguaggio; da essa si sviluppa la narratologia, nell'ambito della quale Aristotele viene spesso utilizzato per ridurre la mimesi al linguaggio scritto, alla tecnica, alla sintassi del racconto. In tal modo, la poetica viene fatta coincidere con la *semiosis* e viene distaccata dal modello pittorico al fine di sostenere che la letteratura non parla della natura ma della cultura o dell'ideologia, confondendosi con la *doxa*.

Viene inoltre portata avanti una critica al realismo come ideologica espressione della borghesia. In particolare, il realismo apparentemente ingenuo e trasparente del romanzo ottocentesco viene messo al bando, smascherato in quanto discorso che occulta se stesso con la pretesa infondata di riflettere la realtà. Nello strutturalismo, il realismo è talora ridotto a una serie di convenzioni testuali, a una prevalenza di metonimia e sineddoche, come afferma Jakobson, oppure viene identificato e descritto come effetto formale da Todorov, Genette, Barthes, e studiato in quanto tale.

Per Barthes, in particolare, il referente è un prodotto della semiosi, non un dato preesistente. L'illusione referenziale è il risultato di un codice, di una convenzione: l'effetto di reale. Barthes cita Platone a sostegno della doppia mimesi come allontanamento irreversibile dal reale, poiché l'artista non pone il reale all'origine del suo discorso ma un reale già scritto. Si fa strada un concetto di interterstualità che prende il posto della referenza: prima si afferma l'immanenza del testo, poi l'apertura verso altri testi ma una chiusura verso il mondo. Il passaggio dall'immanenza all'intertestualità segna l'avvicendarsi del poststrutturalismo allo strutturalismo, ma si tratta, secondo Compagnon, di una intertestualità ristretta che dimentica la lezione del dialogismo bachtiniano. Riffaterre prosegue il cammino tracciato da Kristeva facendo coincidere la letterarietà con l'intertestualità. Genette amplifica ulteriormente la nozione di intertestualità parlando di transtestualità e affermando l'esistenza pervasiva di una letteratura al secondo grado.

Vengono dimenticate le fonti vive dell'opera letteraria in favore delle fonti intertestuali. Ma, facendo leva sui nostri due autori, possiamo osservare che Saer pone ogni scrittore davanti alla "selva espesa de lo real" e Simon si prefigge di rendere "la

perception confuse, multiple et simultanée du monde", privilegiando le fonti vive.

Compagnon cerca di superare le due tesi estreme che contrappongono da un lato gli aristotelici, i realisti, i marxisti per i quali la letteratura ha fini rappresentativi, dall'altro quanti sostengono che la referenza è solo un'illusione. Occorre, a suo avviso, formulare un'altra tesi, né mimetica, né antimimetica per costruire la quale è necessaria una più adeguata idea di referenza. Barthes infatti, secondo Compagnon,[35] assume una teoria semplificata della referenza al fine di distruggerla, estremizzandola per poter dire, provocatoriamente, che non è possibile eseguire le istruzioni di un testo letterario. Barthes fa coincidere in modo forzato, il reale con ciò che è operabile proponendo una teoria esagerata della referenza in cui il segno è colluso con il referente in modo diretto, a tal punto che può generare una vera e propria allucinazione per il lettore. Ma il lettore sa benissimo che finzione e realtà non coincidono.

Allo stesso modo, Barthes cerca di estremizzare il pensiero di Saussure in senso antireferenziale. Compagnon osserva che per Saussure è arbitrario il legame tra segno e concetto, non tra segno e cosa; il linguaggio, inoltre, non è una prigione, come vorrebbe Barthes con una logica binaria violenta e manichea.

Una teoria più adeguata di referenza, che respinga le estremizzazioni di Barthes, può partire da Aristotele riscontrando che nella *Poetica* la mimesi non è copia o replica ma riconoscimento. Come evidenzia Frye, la mimesi aristotelica comprende il *mythos*, come possibilità di stabilire relazioni fra i fatti, e l'*anagnoris*, come mutamento da ignoranza a conoscenza nel lettore.

Anche per Ricœur, come abbiamo visto, la mimesi è la costruzione di un intreccio come qualcosa di intellegibile e avente un senso unitario, è un'imitazione creatrice. Il reale è a monte e a valle della mimesi, in quanto il racconto dà forma agli eventi, non esistendo altro accesso al referente (tempo) se non raccontando storie. Ben lungi da esser copia la mimesi è riconoscimento, la referenza presuppone l'esistenza, all'interno di

[35] Cfr. Compagnon, A., *op. cit.*, pp. 121-128.

una concezione lontanissima da quella di Barthes per il quale il libro è il mondo, critica e letteratura sono sullo stesso piano.

La soluzione proposta da Compagnon per una terza via fra approccio mimetico e antimimetico, seppur interessante e pertinente nel suo riuscito tentativo di smantellare gli eccessi delle poetiche antimimetiche, non convince del tutto nella sua *pars construens*. A nostro avviso, occorre cercare in un'altra direzione. Finché si pensa alla letteratura come fronteggiamento fra un soggetto e un oggetto, è difficile non cadere nella mimesi e non sottoporsi alle critiche degli antimimetici. La *Poetica* di Aristotele si basa su un'ontologia classica in cui soggetto e oggetto sono saldamente costituiti; le poetiche moderne e postmoderne si oppongono alla mimesi ma spesso danno anch'esse per scontata o sottintesa un'ontologia classica.

La domanda che occorre porsi è quale letteratura corrisponda a un'ontologia "moderna" che, partendo dalla fenomenologia, proponga una diversa concezione dell'essere. Occorre allora pensare a una letteratura che è l'espressione del contatto dell'uomo col mondo e che, soprattutto attraverso le dimensioni della percezione e della memoria, dà al mondo la possibilità di dirsi e all'uomo di comunicare ad altri la propria visione. E' un percorso che a nostro avviso può trovare una linea coerente passando attraverso la fenomenologia di Merleau-Ponty e attraverso autori come Proust, Simon e Saer.

Tzvetan Todorov e *La littérature en péril*

Nel 2007 uno dei protagonisti dello strutturalismo, Tzvetan Todorov, pubblica un libro, *La littérature en péril*,[36] che per molti versi può essere considerato una profonda autocritica delle proprie posizioni degli anni '60 e '70. Todorov è spinto a scrivere questo libro da un impulso emotivo che lo porta a essere preoccupato per lo svuotamento di senso che la letteratura sembra subire in un mondo sempre più dominato dalla tecnica. Gli stessi potenti strumenti messi a punto dallo strutturalismo,

[36] Todorov, T., *La littérature en péril,* Paris, Flammarion, 2007.

comunque da considerare mezzi al servizio di una migliore comprensione del testo, rischiano di essere scambiati per fini e di svilire il significato profondo che la letteratura può ancora avere nella vita umana.

Si veda questa affermazione: "l'horizon dans lequel s'inscrit l'œuvre littéraire, c'est la vérité commune de dévoilement ou, si l'on préfère, l'univers élargi auquel on parvient en rencontrant un texte narratif ou poétique".[37] La frase riecheggia quanto disse Proust sull'arte come solo modo per l'uomo di rendere comunicabile la propria visione interiore. Anche se Todorov non lo dice esplicitamente, il riferimento alla concezione proustiana della letteratura è chiaro, tanto più che in un passaggio precedente Todorov cita uno studio di Richard Rorty su Proust e James che così chiosa:

> *La lecture des romans, selon lui, se rapproche moins de celle des ouvrages scientifiques, philosophiques ou politiques que d' un tout autre type d'expérience: celle de la rencontre avec d'autres individus. Connaître de nouveaux personnages est comme rencontrer de nouvelles personnes, avec cette différrence que nous pouvons d'emblée les découvrir de l'intérieur, chaque action du point de vue de son auteur. Moins ces personnages nous ressemblent et plus ils élargissent notre horizon, donc enrichissent notre univers.*[38]

A una concezione così forte e produttiva della letteratura si contrappongono oggi, secondo Todorov, una serie di nemici molto potenti che rischiano di ucciderla, di depotenziarla, di svilirla. Todorov li identifica nel formalismo, nel nihilismo, nel solipsismo. Esaminiamoli uno a uno: è singolare che colui che fece conoscere in Francia e poi in Europa le idee dei formalisti russi attraverso le sue traduzioni e fu uno dei maggiori teorici dello strutturalismo, identifichi in tale tendenza un nemico mortale per la letteratura. Certamente la sua onestà intellettuale ne viene valorizzata per la capacità di autocritica, ma Todorov tiene a precisare che già negli anni '60 aveva messo in guardia

[37] Ivi, p. 79.
[38] Todorov, T., *La littérature en péril,*cit., p. 76.

sui rischi di un approccio immanente al testo, chiuso alla relazione fra letteratura e mondo.

Ecco la frase che Todorov riprende dal Colloquio di Cerisy del 1969, nello stesso contesto in cui si innestò nel 1971 la polemica di Claude Simon sul referente:

> *Le désavantage de ce type de travail, c'est disons sa modestie, le fait qu'il ne va pas très loin, qu'il ne sera jamais qu'une étude préliminaire, qu'il consiste précisément à constater, à identifier les catégories en jeu dans le texte littéraire, et non pas à nous parler du sens du texte.*[39]

Quando Todorov parla di "ce type de travail", si riferisce all'approccio strutturale al testo, come studio delle relazioni fra gli elementi che lo compongono, con la conseguenza di ridurre il testo a "un objet langager clos, autosuffisant, absolu", e di portare "à l'exclusion d'un rapport au 'monde empirique' ou à la 'réalité' (des mots qu'on n'emploie plus qu'entre guillemets)".[40]

Tale approccio immanente diventa dominante a partire dalla fine degli anni '60 e si diffonde sia a livello universitario, sia a livello scolastico per quanto riguarda l'insegnamento della letteratura. Gli studenti sono portati a fare inventari di forme, a isolare elementi che appartengono a un genere o a un registro, a descrivere le strutture di un'argomentazione. Viene abbandonato ogni studio del contesto e del significato dell'opera in rapporto alla condizione umana e al mondo che ci circonda. L'errore per Todorov è quello di scambiar i mezzi dell'analisi per fini, assolutizzandoli e dimenticando che il lettore si avvicina alle opere letterarie "pour y trouver un sens qui lui permette de mieux comprendre l'homme et le monde, pour y découvrir une beauté qui enrichisse son existence".[41]

Todorov, invece di assolutizzarlo, relativizza l'approccio strutturale al testo, poiché esso nacque come reazione allo studio solo esterno della letteratura, con l'approccio basato sulla messa a fuoco dello sviluppo storico delle singole letterature nazionali, incentrato sulla biografia dell'autore, sulle varianti dell'opera,

[39] Ivi, p. 29.
[40] Ivi, p. 31.
[41] Ivi, pp. 24-25.

sulle reazioni suscitate nei suoi contemporanei. Anche l'approccio esterno, come l'interno, dimentica il significato globale dell'opera e il suo rapporto con il mondo vissuto.

Inoltre Todorov ricorda come il suo interesse per i formalisti russi e per lo studio delle strutture sia stato anch'esso una reazione, un rifugio dalla pressione ideologica che subiva nel suo paese di origine, la Bulgaria, dove si era costretti ad occuparsi solo del significato politico della letteratura e non si aveva libertà di ricerca negli anni del cosiddetto socialismo reale. Le opere del passato e del presente dovevano essere valutate solo "à l'aune de la conformité au dogme marxiste-léniniste".[42] Per trovare una via d'uscita Todorov si orientò verso lo studio dello stile, delle forme narrative, delle tecniche letterarie che sfuggivano al controllo ideologico.

Il secondo nemico per la letteratura è il nihilismo imperante nel poststrutturalismo e nel decostruzionismo. Per queste tendenze critiche "le texte ne peut dire qu'une seule vérité, à savoir que la vérité n'existe pas ou qu'elle est à tout jamais inaccessible".[43] Il nihilismo più estremo, più che negare la rappresentazione, come facevano gli strutturalisti, tende a rappresentare la negazione, l'assenza di valori, di certezze, di verità. Una variante di questo nihilismo, terzo nemico della letteratura, è il solipsismo che nasce anch'esso dalla negazione di ogni verità per concentrarsi sul piccolo frammento del proprio io, visto che il mondo non ha alcun interesse.

Sia il nihilismo, sia il solipsismo "reposent tous deux sur l'idée qu'une rupture radicale sépare le moi et le monde, autrement dit qu'il n'existe pas de monde commun".[44] Tutti e tre i nemici della letteratura, formalismo, nihilismo e solipsismo, sacrificano il mondo esterno togliendogli ogni valore e negando la possibilità di una comunicazione fra gli uomini.

Di fronte a questi nemici, Todorov afferma il valore conoscitivo della letteratura che allarga i nostri orizzonti e approfondisce la nostra esperienza del mondo rendendola comunicabile ad altri, anche se prende le distanze da chi sostiene che la vera vita

42 Ivi, p. 8.
43 Ivi p. 32.
44 Ivi, p. 36.

è la letteratura o che tutto esiste per finire in un libro. In effetti Todorov ricorda il suo interesse per testi non dotati di particolare letterarietà ma che sono capaci di trasmettere l'esperienza, come le lettere dai campi di concentramento o i racconti dei conquistati contrapposti a quelli dei *conquistadores* in *La conquête de l'Amérique*.

Lo sguardo retrospettivo di Todorov sulla critica letteraria degli ultimi quarant'anni è per noi estremamente interessante. Dopo la lunga stagione strutturalista e poststrutturalista, si apre la possibilità di un ritorno della critica a una rinnovata attenzione verso il valore esistenziale e conoscitivo della letteratura, per salvarla dalla distruzione alla quale le pratiche formaliste, nihiliste e solipsiste di lettura, cui possiamo aggiungere la potente minaccia del mercato editoriale, sembravano averla ormai destinata. Ed è significativo che il crocevia sul quale deve necessariamente passare ogni critico "pentito" per aver svuotato la letteratura da ogni valore che non sia il gioco fine a se stesso o la rappresentazione del nulla, sia ancora una volta Marcel Proust, lo stesso autore su cui si accanirono le "vivisezioni" narratologiche degli anni '60 e '70.

Capitolo 4

Romanzo, metaromanzo, intertestualità

"Rendre la perception confuse, multiple et simultanée du monde". **Le riflessioni di Claude Simon sul romanzo, tra** *nouveau roman e ritorno del reale.*

A proposito di Claude Simon la critica ha sovente messo in evidenza il passaggio da un'estetica realista basata sull'idea della "restitution" di una "réalité originelle qui serait à rechercher et à rétablir",[1] a una crisi della rappresentazione, che si esplica a partire dalla fine degli anni '60.[2] Tale evoluzione si manifesterebbe sia nei romanzi, sia nei numerosi testi, interviste, articoli, prefazioni, attraverso i quali Claude Simon partecipa al fitto dibattito teorico sul romanzo e sul realismo che si sviluppa in Francia proprio negli anni '60 e '70, in concomitanza con la pubblicazione delle sue opere narrative più significative. In verità, fin dai primi libri, l'estetica "realista" di Simon non va intesa come la riproposizione del realismo tradizionale ma come il tentativo di costruire un nuovo realismo, in conformità con una nuova concezione del reale. Non c'è, quindi, mai in Simon una realtà originaria da rappresentare, ma una realtà che si forma nella percezione e nella memoria, attraverso una coscienza frammentaria, parziale, problematica ma non per questo falsa o assurda.

Possiamo ripercorrere le tracce dell'evoluzione teorica di Simon attraverso la lettura in senso cronologico di una serie

[1] Duncan, A., "Introduction", in Simon, C., *Œuvres choisies*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. XXV.

[2] Cfr. Duncan, A., "Claude Simon: la crise de la représentation", in *Critique*, n. 414, nov. 1981, pp. 1181-1200.

di testi particolarmente importanti a partire da *La corde raide* (1947):[3]

> *Je me rappelle avec précision ces choses, du moins celles que je pus enregistrer à l'aide de cette conscience partielle et fragmentaire que l'on a dans ces moments-là, un peu comme si on portait des œillères. Par exemple, avant, le soleil brillait encore, mais un nuage avait dû le masquer et maintenant la lumière était grise. Si l'on peut appeler pensées la série de sensations ou d'images qui me traversèrent alors la tête, je peux dire que pas une fois je ne pensai avec crainte à la mort (en dehors de cette impression toute physique de la permeabilité de mon dos), mais qu'au contraire ce fut comme une bouffée, un parfum de regrets qui prit toute la place disponible et m'envahit entièrement.*

L'esperienza della guerra, centrale e ricorrente nella narrativa di Simon, pervade questo brano in cui si afferma, pur nella frammentarietà, la precisione della memoria: nei ricordi si forma la vera realtà, come Merleau-Ponty sottolinea in riferimento a Proust, secondo la modalità della visione che invade tutto il campo della coscienza. I ricordi, anche se appartenenti ad epoche diverse della vita, si susseguono come immagini che si sostituiscono una all'altra secondo un certo ordine che la scrittura è in grado di riprodurre. Non pensieri ma visioni, con una particolare attenzione alla variazione della luce, alle sensazioni fisiche mescolate alle emozioni. Simon ancora inquadra tale materia in un'estetica di tipo realista tradizionale, con il racconto lineare da parte di un'unica voce narrante.

Con *Le vent. Tentative de restitution d'un retable baroque* (1957), l'estetica di Simon comincia a percorrere nuove strade. L'anno di pubblicazione è particolarmente importante, così come la casa editrice, Les Editions de Minuit, poiché intorno ad essa e in quel momento storico comincia a coagularsi il gruppo di autori che sarà ricondotto alla denominazione "*nouveau roman*". Prima di tale data circolavano altre denominazioni, altrettanto significative come "*nouveau réalisme*", o "*école du regard*". Il 1957 è l'anno di pubblicazione de *La modification*

[3] Simon, C., *La corde raide*, Paris, 1947, pp. 50-51.

di Michel Butor, *La jalousie* di Alain Robbe-Grillet, della riedizione di *Tropismes*[4] di Nathalie Sarraute che un anno prima aveva raccolto le sue riflessioni critiche sul romanzo ne *L'ère du soupçon*.

Il romanzo pubblicato da Simon in quell'anno, già nell'articolazione del titolo mostra una tensione fra un elemento confuso, dinamico, caotico come il vento e lo sforzo della restituzione che appare fin dall'inizio incerta e aperta a un possibile fallimento. Una restituzione alla quale, comunque, Simon aspira e che cerca di portare avanti con grande attenzione agli elementi della visione, come già sottolineato precedentemente:[5]

> *cette connaissance fragmentaire, incomplète, faite d'une addition de brèves images, elles-mêmes incomplètement appréhendées par la vision, de paroles, elles mêmes mal saisies, de sensations, elles-mêmes mal définies, et tout cela vague, plein de trous, de vides, auxquels l'imagination et une approximative logique s'efforçaient de remédier par une suite de hasardeuses déductions (…)*

[4] Ricordiamo che Saer fu l'autore della traduzione in spagnolo di questo libro, cfr. Sarraute, Nathalie, *Tropismos*, Buenos Aires, Galerna, 1968, e di numerosi saggi sulla nuova narrativa francese, in particolare su Robbe-Grillet, cfr. *infra*, dando un importante contributo alla conoscenza precoce in Argentina degli autori che saranno ricondotti al *nouveau roman*. Ad essa contribuirono altre tempestive traduzioni: presso la casa editrice Compañía General Fabril di Buenos Aires furono pubblicate nel 1961 le traduzioni de *L'herbe* e *Le vent* di Claude Simon, *Passage de Milan* e *La modification* di Michel Butor, *Martereau* di Nathalie Sarraute. Di questa autrice uscì sempre nel 1961 presso Losada di Buenos Aires la traduzione di *Le planetarium*, nel 1965 presso Editorial Sur, quella di *Portrait d'un inconnu*. Di Robbe-Grillet erano conosciute all'inizio degli anni '60 le traduzioni pubblicate in Spagna de *Le voyeur* e *La jalousie*, mentre la casa editrice Losada di Buenos Aires aveva pubblicato nel 1959 quella di *Dans le labyrinthe*. Sempre di Robbe-Grillet già nel 1960 la rivista *Sur* (sept-oct. 1960, pp. 30-35) pubblicò il saggio teorico "Un camino para la novela futura", nel 1963 quello di Butor "Individuo y grupo en la novela" (jul-ago. 1963, pp. 22-34). La stessa rivista ospitò in quegli anni diversi articoli e recensioni su libri di Sarraute, Butor, Robbe-Grillet, tra cui un articolo di Ernesto Sábato che prese posizione contro Robbe-Grillet, accusato di rappresentare una forma di antiumanesimo e di radicale oggettivismo.

[5] Simon, C., *Le vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*, in *Œuvres choisies*, cit., pp. 3-4.

La frammentarietà della memoria, già richiamata nel passaggio de *La corde raide*, si intensifica fino a impedire la restituzione della totalità dell'esperienza; allo stesso tempo si moltiplicano i punti di vista e le voci narranti, le testimonianze sono plurime e tra loro non coincidenti. E' quanto avviene, come vedremo, anche in un romanzo di Juan José Saer, *Glosa*, in cui si cerca di ricostruire, a partire dalle testimonianze di diversi personaggi un avvenimento al quale nessuno di loro ha partecipato di persona.

Nelle prime pagine de *Le vent,*[6] attraverso le parole del narratore si presentano due concezioni della realtà tra loro contrapposte e alternative: la prima identifica la realtà con le mille e una versione di una storia, con quanto di tale storia rimane nella coscienza di coloro che la vissero; la seconda considera la realtà come qualcosa di solido e indipendente dalle nostre percezioni, ciò che la rende impossibile da conoscere. Mentre la seconda è rifiutata pienamente, la prima concezione trasforma il lavoro di "restituzione" in un'attività ardua, mai conclusa, ma possibile, di "costituzione" o "ricostituzione" della realtà attraverso la percezione. L'oscillazione dei termini è significativa di un *work in progress* aperto a successivi assestamenti. In questo punto, pur non avendo ancora avuto un contatto diretto, Simon mostra una forte affinità con la fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty, come abbiamo visto ampiamente nel Cap. I.

Come in Saer, peraltro, la possibilità, sia pur problematica, di "costituire-ricostituire il reale" con la parola non è esclusa, ma si accompagna a una critica profonda del reale e del realismo tradizionalmente intesi. Tale estetica si approfondisce con *L'herbe* (1958) e *La route des Flandres* (1960), libri che, come si è detto, attirarono l'attenzione diretta di Merleau-Ponty,[7] il quale sottolineò la profonda novità di Claude Simon nel fatto di "ne plus rendre ce qui est du dehors…l'espace, le temps, les hommes, selon leurs figures comme 'figures', contours extérieurs

[6] Ibid.

[7] Cfr. Merleau-Ponty, M,, "Cinq notes Sur Claude Simon", *Médiations,* n. 4, hiver 1961-1962, poi in *Esprit*, n. 66, juin 1982; "Merleau-Ponty répond à Claude Simon écrivain et penseur", *Critique*, novembre 1981, n. 414, pp. 1147-1148; "Notes de cours 'Sur Claude Simon'", in *Genesis,* n. 6, 1994, pp. 133-165.

et perspectives, mais comme présences (…) ce dévoilement du monde sans pensée entreposée est précisement l'ontologie moderne".[8]

Vediamo alcune riflessioni di Simon in quegli anni:

> *Il me semble qu'à partir de certains éléments du souvenir, de ce qu'on peut savoir de la vie des autres, il est possible de reconstituer un ensemble de choses vécues, senties.*[9]

> *Dans la mémoire tout se situe sur le meme plan: le dialogue, l'émotion, la vision coexistent. Ce que j'ai voulu c'est forger une structure qui convienne à cette vision des choses, qui me permette de présenter les uns après les autres des éléments qui dans la réalité se superposent.*[10]

> *J'étais hanté par deux choses: la discontinuité, l'aspect fragmentaire des émotions que l'on éprouve et qui ne sont jamais reliées les unes aux autres, et en même temps leur contiguité dans la conscience. Ma phrase cherche à traduire cette contiguité. L'emploi du participe présent me permet de me placer hors du temps conventionnel.*[11]

Diversi punti importanti si vanno chiarendo: a partire da un ricordo, è possibile ricostruire un mondo di cose vissute secondo la modalità di una visione in cui ciò che è sovrapposto si presenta come contiguo. La lingua si presta a tale ricostruzione di una simultaneità nella contiguità attraverso l'uso di particolari forme verbali, tra cui spicca il participio presente. Tutti questi elementi culmineranno nel 1967 nell'intervista il cui titolo è particolarmente significativo, sintetico e programmatico:

[8] Merleau-Ponty, M., "Notes de cours 'Sur Claude Simon'", in *Genesis,* n. 6, 1994, p. 139.

[9] Simon, C., Entretien avec Claude Sarraute, "Avec la Route des Flandres, Claude Simon affirme sa manière", *Le Monde,* 8 octobre 1960, p. 9.

[10] Ibid.

[11] Ibid.

"Claude Simon. Rendre la perception confuse, multiple et simultanée du monde".[12]

L'estetica della "restituzione" del reale percepito, della "ricostituzione" del reale attraverso la narrazione, di un reale che, come si è precisato, non esiste autonomamente come oggetto di fronte a un soggetto, ha già in sé la tendenza a sboccare in un'estetica che ne è, per così dire il compimento: un'estetica della "istituzione" del reale nel linguaggio, nell'atto creativo. Tra le due estetiche vediamo una continuità, un approfondimento, non una rottura, un'opposizione. Per entrambe valgono le intuizioni di Merleau-Ponty, considerate dalla critica idonee solo per una fase della scrittura di Claude Simon e poi frettolosamente abbandonate in favore di un approccio tutto interno al testo, sotto l'influsso dello strutturalismo e in particolare di autori come Jean Ricardou e Roland Barthes.

Per esaminare allora quella che chiameremo l'estetica compiuta di Claude Simon, possiamo prendere in considerazione tre momenti: la prefazione a *Orion aveugle* (1970),[13] l'intervento al Colloquio di Cerisy sul *nouveau roman* nel 1971[14] e *Le discours de Stockolm*[15] pronunciato in occasione dell'assegnazione del Premio Nobel per la letteratura nel 1985.

Nel primo testo, Simon descrive in modo piuttosto preciso quelle che per lui sono le fasi dell'atto creativo: prima non vi è che un "magma" di sensazioni e ricordi e un "vago progetto". Da un lato il desiderio di scrivere, dall'altro un materiale che si è accumulato nella mente attraverso la percezione e la memoria, ma che non ha ancora ricevuto forma. Solo la scrittura permetterà di condensare il magma, di cristallizzarlo intorno ad alcuni nuclei di immagini. Il termine "magma" è particolarmente significativo poiché è lo stesso che Merleau-Ponty riprende a proposito di Simon ed è quello che Saer, come vedremo, utilizza

[12] Simon, C,, "Interview par Jacqueline Platier", *Le Monde des livres*, 26 avril 1967, pp. IV-V.

[13] Simon, C., "Préface à *Orion aveugle*" in *Œuvres choisies*, cit., pp. 1181-1183.

[14] Simon, C., "La fiction mot à mot" in *Œuvres choisies*, cit., pp. 1184-1202.

[15] Simon, C., *Le discours de Stockolm*, in *Œuvres choisies*, cit., pp. 887-902.

a sua volta in un importante passaggio sull'atto di scrittura e in un suo racconto: "La mayor".

La seconda fase è quella in cui si comincia a scrivere; ed è a questo punto che si inserisce il discorso sulla referenza. Secondo Simon le parole non riproducono una ad una un referente, non rinviano a una cosa, ma "alle cose", facendo scorgere nella realtà rapporti che prima non erano stati percepiti. Le parole permettono di confrontare e avvicinare ciò che senza di loro, nel tempo cronologico e nello spazio fisico, resterebbe separato. Le parole sono incroci in cui lo scrittore, comparato a un viaggiatore perso nella foresta (la stessa metafora di Saer con "la selva espesa de lo real"), passa e ripassa. La scrittura non ha termine perché la foresta finisce ma perché il viaggiatore si stanca e deve forzatamente riposare. Il mondo è scoperto nella scrittura e con la scrittura, che assume così un grande valore di conoscenza, per mezzo dell'analogia e della somiglianza, secondo quanto ha messo perfettamente in evidenza Paul Ricœur[16] ne *La métaphore vive*.

Un momento molto importante della riflessione di Simon sul romanzo è rappresentato dalla sua partecipazione diretta al dibattito critico degli anni '70, periodo in cui, soprattutto in Francia, teoria e prassi di scrittura, critici letterari, linguisti, semiologi e scrittori, si siedono spesso insieme intorno al tavolo del romanzo. Un'osmosi si crea tra romanzo e metaromanzo, senza poter dire quali idee sorgano prima nell'uno o nell'altro. Simon partecipa, ad esempio, al Colloquio di Cerisy sul *nouveau roman* del 1971, mentre la sua opera sarà oggetto di studio nell'analogo Colloquio del 1974.

Nel 1971 la sua "partecipazione" è, potremmo dire, duplice: da una parte esibisce nella sede del Colloquio alcuni "referenti" che provocano quasi uno scandalo. Il primo è una lettera di un vecchio combattente, lettore de *La route des Flandres*, indirizzata allo stesso Simon per dirgli di aver riconosciuto nel libro la stessa esperienza vissuta nel 1940 sul campo di battaglia. E' significativo che sia un "lettore", con la sua testimonianza, a rompere la chiusura del testo e la sua presunta autoreferenziali-

[16] Cfr. Ricœur, P., *La métaphore vive*, cit.

tà. Il secondo è una banconota, esibita quale stimolo visivo alla scrittura dello stesso romanzo.

I due referenti di Simon provocano un acceso dibattito in cui intervengono i maggiori studiosi del *nouveau roman* da Jean Ricardou a Françoise Van Rossum-Guyon. Tale dibattito è pubblicato negli atti del Colloquio e, successivamente, inserito da Simon nel suo romanzo *Le jardin des plantes*.[17] Il referente era in quel momento bandito dagli studi letterari, tendenti a una critica di tipo formalista; sia pure con qualche precisazione, che cerca di far cadere solo sull'incauto lettore l'illusione referenziale, Simon viene esplicitamente accusato di avere una "nostalgia" passatista per il referente, per un'idea della letteratura fondata sul vissuto.

Dall'altra parte Simon, partecipa con un intervento nel dibattito, poi ripubblicato con il titolo "La fiction mot à mot": la sua argomentazione parte da una profonda critica alla "logica" del romanzo tradizionale, da Balzac a Stendhal, alla linearità del racconto, alla subordinazione della narrazione allo scioglimento finale o all'illustrazione di una tesi morale come nella favola. Tale logica è in realtà, a suo avviso, totalmente assurda, piena di incongruenze e contraddizioni. A essa si contrappone una diversa logica, basata sui rapporti interni al testo, su elementi formali come il ritmo, la cadenza della frase, le assonanze e, soprattutto, sull'importanza delle parole-incrocio, veri e propri nodi di metafore, già messa in evidenza nella prefazione a *Orion aveugle*. Le parole-incrocio creano rapporti di somiglianza su due fronti, quello del significato, e quello del significante, per il loro "sapore" fonetico. L'esempio emblematico è la *madeleine* proustiana, che collega diversi elementi nello spazio e nel tempo, con la forza dell'analogia sul piano semantico e sonoro.

Ed è a questo punto che avviene lo snodo decisivo nell'argomentazione di Simon che, fino a quel momento, sembrava avviarsi sulla strada del formalismo e dell'autoreferenzialità del testo letterario. Citando Roland Barthes e la sua affermazione che la letteratura è solo gioco formale, Simon ne prende le di-

[17] Cfr. Simon, C., *Le jardin des Plantes*, in *Œuvres choisies,* cit., pp. 1161-1163.

stanze mettendo in evidenza la storicità e la metaforicità delle parole, in cui si stratificano sedimenti culturali molto complessi. Simon, allontanandosi dalla letteratura tautologica di Barthes, dichiara la sua vicinanza all'estetica di Michel Deguy, con l'enfatizzazione del ruolo conoscitivo delle parole per mezzo delle metafore, attraverso le quali l'essere si manifesta al pensiero.

Dopo aver preso posizione nei confronti della letteratura come puro gioco, Simon rimarca la sua collocazione anche a riguardo della letteratura *engagée*, respinta poiché subordina l'atto creativo all'illustrazione di una tesi precostituita e quindi conforme alla tradizione del romanzo come "favola". L'equidistanza dai due tipi di letteratura è simile a quella che propone Saer nel saggio "El concepto de ficción",[18] dove prende le distanze sia dal realismo socialista, sia da una letteratura come pura *ars combinatoria,* che identifica in Umberto Eco.

Oltre alla vicinanza con le idee di Deguy, Simon articola la *pars construens* della sua estetica prendendo come punto di riferimento la pittura: in essa la molteplicità temporale diventa simultaneità spaziale. Grazie al potere di trasporto che hanno etimologicamente le metafore, viene superata definitivamente la linearità del romanzo tradizionale; la narrazione, che comunque deve muoversi nella durata e non nello spazio, presenta, in analogia con la pittura, una serie di momenti descrittivi che ruotano intorno alle parole-incrocio, a temi ricorrenti, a figure spesso desunte da immagini reali, quadri, fotografie, banconote, come ne *Le Vent* e nella *Route des Flandres.* La narrazione è una *poiesis,* un lavoro "artigianale" di composizione: le diverse parti ruotano intorno ad alcuni "punti di riferimento", ciò che la salva dal diventare un puro flusso di parole, come nella scrittura automatica dei surrealisti. Tali punti di riferimento non sono altro, a ben vedere, che i referenti esposti nella sala del Colloquio, la banconota, l'esperienza della guerra, ecc. Intorno a questi punti si instaura il gioco delle forme, delle relazioni intratestuali, poiché la parola fa nascere altre parole, l'immagine altre immagini. Ma i punti di riferimento sembrano ben

[18] Saer, J.J., "El concepto de ficción", in *El concepto de ficción,* Buenos Aires, 1997, pp. 9-16.

ancorati fuori dal testo, nel vissuto individuale e collettivo, nella storia. La scrittura è un'esplorazione, un'erranza che riporta lo scrittore sempre agli stessi punti, come i cavalieri de *La route des Flandres* che ripassano sempre dal cavallo morto, elemento del testo che rimane nella memoria dello scrittore, e del lettore, anche se non è sempre in primo piano.

Sia pure incidentalmente, a proposito della validità nel tempo delle "verità" scoperte in diverse tappe del pensiero scientifico, è presente nel discorso anche una citazione esplicita di Merleau-Ponty, a testimonianza di un forte legame di Simon con il filosofo francese, anche a distanza di dieci anni dalla sua prematura morte e dal momento del loro intenso incontro intellettuale.

E, infine, l'estetica di Simon giunge a uno stadio compiuto, riprendendo e riorganizzando le idee già espresse nel corso degli anni, nel discorso pronunciato in occasione della consegna del Premio Nobel per la Letteratura nel 1985. In esso ritroviamo la presa di distanza dal romanzo ottocentesco, dalla tradizione del romanzo come "favola", dalla presunta logica della narrazione lineare e dal suo presunto realismo.

Vengono invece sistematizzate e approfondite le idee estetiche che si sono andate definendo attraverso la sua ormai lunga esperienza di scrittura. Ad esse contribuiscono in modo decisivo, a nostro avviso, le idee di Marcel Proust e di Maurice Merleau-Ponty.

Possiamo provare a riunirle intorno ad alcuni punti:

1. *Romanzo-pittura:* Il romanzo ha subito la stessa evoluzione della pittura in cui in un primo tempo il paesaggio è in secondo piano, asservito alla storia edificante che si vuole mostrare, per poi acquisire la massima importanza; allo stesso modo la descrizione, sentita come un inutile impaccio rispetto alla necessità di arrivare allo scioglimento e alla "morale della favola" conquista il primo piano.

2. *Romanzo-metafora.* Citando Proust Simon afferma che il romanzo non manifesta un ordine logico della realtà ma un "ordine sensibile" delle cose, fondato sulla

metafora, sull'analogia, sull'armonia e, talora, sulla dissonanza fra le sue parti.

3. *Romanzo-poesia.* La prosa e la poesia non sono contrapposte poiché il linguaggio non è solo veicolo ma anche forma e nella scelta della parola giusta, come avviene con Flaubert, il narratore cerca in qualche modo di arrivare alla forma pura, alla musica.

4. *Romanzo-reale.* Secondo quanto già affermato nella prefazione a *Orion aveugle,* prima dell'atto creativo vi è solo un "magma" di emozioni, ricordi, immagini. Si dà forma a ciò che si produce durante la scrittura, grazie a una profonda simbiosi fra la lingua e il "magma", affermazione che ci ricorda quella di Saer sull' impastamento" fra linguaggio e mondo. Con la scrittura non si rappresenta qualcosa che è di fronte allo scrittore ma si dà forma a un paesaggio interiore in cui immagini, reminiscenze, impressioni si presentano tutte insieme, simultaneamente. E' opportuno citare per esteso il passo di Simon:[19]

C'est bien là que réside l'un des paradoxes de l'écriture: la description de ce que l'on pourrait appeler un 'paysage intérieur', apparemment statique, et dont la principale caractéristique est que rien n'y est proche ni lointain, se revèle être elle-même non pas statique mais au contraire dynamique (…)

Come è stato giustamente notato, in questo passaggio Simon riecheggia Merleau-Ponty che a sua volta riprende Proust:[20] "Les termes et les idées de ce passage constituent peut-être une réminiscence de Merleau-Ponty, qui décrit l'œuvre de Proust comme 'un essai d'expression intégrale du monde perçu ou vécu'". Le osservazioni di Merleau-Ponty su Proust sembrano applicabili anche a Simon:

Pour cette raison meme, le travail de l'écrivain reste travail de langage, plutôt que de "pensée": il s'agit de produire un système

[19] Simon, C., *Le discours de Stockolm*, in *Oeuvres choisies*, cit., p. 900.

[20] Cfr. Duffy, J. et Duncan, A., "Notices et notes" a Simon, C., *Œuvres choisies*, cit., p. 1465.

de signes qui restitue par son agencement interne le paysage d'une expérience, il faut que les reliefs, les lignes de force de ce paysage induisent une syntaxe profonde, un mode de composition et de récit, qui défont et refont le monde et le langage usuel.[21]

Il lavoro dello scrittore non agisce con il pensiero ma con il linguaggio e propone, attraverso le metafore, una forma di conoscenza del mondo; in esso non si dimostra, non si riproduce, non si imita, ma si mostra, si produce e si scopre il reale.

5. *Romanzo-musica.* Il romanzo come la musica riflette una certa armonia o dissonanza fra le cose, come le formule matematiche, suprema musica, riflettono non le cose una ad una, ma i rapporti che esistono fra loro. Cambiando i rapporti fra le parole, lo scrittore cambia i rapporti fra le cose: è questa la sua unica forma possibile di *engagement*.

Lo scrittore davanti alla "selva espesa de lo real". Le riflessioni di Juan José Saer sul romanzo. Realismo e sperimentazione, un binomio possibile

Juan José Saer ha portato avanti un'articolata riflessione sul romanzo nel corso di tutta la sua carriera di scrittore, dagli esordi negli anni '60 alle ultime creazioni prima della morte avvenuta nel 2005. Tale riflessione non si configura, a suo avviso, come una teoria del racconto di finzione ma come una serie di norme personali "para ayudarme a escribir alguna narración que justifique tantas páginas borroneadas",[22] un dialogo con se stesso, quindi, prima che con gli altri, un dialogo che accompagna la narrazione, non si sovrappone ad essa dall'esterno.

[21] Merleau-Ponty, M., *Résumés des cours. Collège de France (1952-1960)*, Paris, 1968, p. 40.

[22] Saer, J.J., *El concepto de ficción*, Buenos Aires, 1997, p. 7. D'ora in poi CF.

È comunque vero che quelli che lui chiama semplici "testi" sono di fatto, invece, una serie di pertinenti e documentati interventi nel dibattito teorico sul romanzo europeo e sudamericano, tanto più efficaci quanto più sono l'accompagnamento di un'esperienza di scrittura sviluppata attraverso alcuni decenni. I "testi" di Saer ruotano, come egli stesso osserva,[23] intorno a poche idee ripetute, la cui insistenza è a suo modo garanzia di fedeltà e attenzione ad alcuni nuclei di significato capaci di fare da perno a una vasta e diversificata esperienza di scrittura. Le idee si raggrumano, quindi, intorno ad alcuni nuclei che possiamo cercare di identificare dopo una lettura complessiva degli scritti teorici di Saer, la maggior parte dei quali, già apparsi in miscellanee, riviste letterarie e universitarie, quotidiani, in Argentina e in Francia, sono stati successivamente raccolti in tre volumi: *El concepto de ficción* (1997), *La narración-objeto* (1999)[24] e *Trabajos* (2005).[25]

Dall'insieme dei testi emerge una caratteristica comune: il costante dialogo con i grandi autori della letteratura argentina ed europea, da Borges a Di Benedetto, da Arlt a Macedonio Fernández, da Proust a Joyce, da Pavese a Mann, orientato a metterne in evidenza la singolarità, risultato di una "lotta" con la tradizione, rispetto alla quale è necessario confrontarsi ma dalla quale è importantissimo cercare di "liberarsi" per trovare una propria strada nella narrazione. E, sullo sfondo, il terreno del dialogo è sempre la concreta esperienza di scrittura dello stesso Saer.

La "manciata di idee"[26] che Saer ricava da questo complesso dialogo sono la sedimentazione di quanto rimane dopo il confronto con le diverse singolarità rappresentate dai grandi scrittori; sono, potremmo dire, idee universali intorno alla narrazione, essenze della narrazione, che non devono però essere considerate come idee astratte ma, riprendendo Merleau-Ponty, come idee sensibili, inseparabili dalla loro concreta presenta-

[23] CF, p. 8.

[24] Saer, J.J., *La narración-objeto*, Buenos Aires, 1999. D'ora in poi NO.

[25] Saer, J.J., *Trabajos,* Buenos Aires, 2005. D'ora in poi TR.

[26] CF, p. 8. Tutte le traduzioni dei termini usati da Saer nei suoi saggi critici sono nostre.

zione nelle diverse esperienze di scrittura narrativa. Proviamo ad elencarle:

1. La vera letteratura è "senza attributi".
2. Il reale è qualcosa di problematico.
3. Il realismo è un concetto storico.
4. La narrazione va al di là del romanzo.
5. La narrazione tende a una forma pura.

La prima di tale idee è in qualche modo preliminare a tutte le altre: la vera letteratura si fa strada a partire dalla negazione di tutte le etichette, stereotipi, convenzioni che vorrebbero definirla a priori. Tra di esse rientrano definizioni di tipo nazionale o sovranazionale o infranazionale, come "letteratura argentina", "latinoamericana", "santafecina", di genere, come "romanzo poliziesco", "fantastico", "autobiografico", di collocazione nello spazio culturale e nella tradizione, come "letteratura dell'esilio", "di frontiera", "di avanguardia", "classica", ecc. Lo scrittore trova la sua strada scrivendo, definisce la sua letteratura facendola, addentrandosi nella fitta selva vergine del reale, con "una enorme capacidad de disponibilidad, de incertidumbre, de abandono".[27]

Lo scrittore sfugge a qualsiasi definizione, è nulla, nessuno, e di volta in volta affronta il reale a partire da zero, con strategie che si definiscono solo scrivendo. Solo la scelta della lingua lo potrebbe incasellare, ma in realtà si tratta di un discorso individuale, di una *parole*, con una fisionomia fortemente personale. E, a maggior ragione, anche quando scegliesse di esprimersi in un'altra lingua, diversa dalla lingua madre, come nel caso di Beckett o di Gombrowicz, tale scelta lo porrebbe in una situazione unica, irripetibile, inedita.

Vedremo come la definizione di "reale" sia anch'essa oggetto di discussione ma, intanto, è importante sottolineare come qualsiasi definizione letteraria formulata a priori allontani lo scrittore dal suo ruolo peculiare, quello di offrire una testimonianza, sia pur problematica, della sua percezione del mondo, al di fuori di ogni convenzione. Per fare l'esempio più eclatante, la defi-

[27] "La selva espesa de lo real", in CF, p. 263.

nizione "letteratura latinoamericana" è doppiamente fuorviante poiché da un lato corrisponde al punto di vista dei colonizzatori europei che creano un'immagine stereotipata di Latinoamerica, improntata a categorie come vitalismo, volontarismo, innocenza estetica, primitivismo, tutte costruite a priori in funzione delle esigenze del mercato, come nel caso del "boom" degli anni '60 e '70. D'altro lato essa corrisponde al punto di vista dei colonizzati che per reazione al dominio europeo accentuano gli elementi nazionalistici, identitari ma pur sempre convenzionali e spesso superficiali.

La posizione che Saer assume nell'interlocuzione con se stesso e con gli altri è riconducibile a quella che lui stesso descrive a proposito di un altro scrittore, Witold Gombrowicz, che assunse una "prospettiva esteriore"[28] verso la tradizione del suo paese di origine, la Polonia, e verso il paese che lo accolse come esule, l'Argentina. In quanto esule non può trovare collocazione piena in nessuna delle due tradizioni. Né polacco, né argentino, da una posizione privilegiata e sofferta per chi si sente "dentro" e "fuori" allo stesso tempo, portatore di un'identità incompiuta, immatura, Gombrowicz può vedere cose che altri, collocati pienamente in una tradizione, non possono vedere.

Possiamo dire che lo stesso accade con Saer, che dal 1968 visse in Francia ma che, anche precedentemente, si sentì esiliato per una rottura profonda con il proprio paese, consumata anche senza un provvedimento formale di espulsione. Né francese, né argentino, Saer visse quindi anche lui da una prospettiva esterna il suo rapporto con la cultura europea, da un lato, e con la cultura sudamericana, dall'altro, scorgendo in entrambe aspetti non percepibili dall'osservatore interno. Nell'esilio, lo scrittore modifica il suo principio di realtà, vive in un "doppio campo empirico",[29] fluttua fra due mondi, integrandosi in essi solo in modo intermittente e incompleto.

Nell'esilio, il narcisismo e il nazionalismo dello scrittore subiscono un duro colpo, e questo non può essere che positivo e arricchente per Saer, seppure l'esilio comporti anche molta sof-

[28] "La perspectiva exterior. Gombrowicz y la Argentina", in CF, pp. 17-29.
[29] "Caminaba un poco encorvado", in CF, pp. 76.

ferenza, una perdita della pienezza del vissuto, uno spaesamento nel tempo e nello spazio. La trasformazione del principio di realtà e la sofferenza si inscrivono nel corpo dello scrittore, con l'immagine emblematica di Dante che nell'esilio camminava un po' curvo.[30] E il corpo è fondamentale nell'atto di scrittura, è il paradigma del mondo, è il luogo da cui transita la visione del reale dello scrittore per depositarsi nel testo. Dal corpo di Saer, che scriveva rigorosamente a mano, transitano gli elementi della visione di chi vive in un doppio campo empirico, come abbiamo appena ricordato. Ed è il corpo a trasformare la visione in *corpus*, in scrittura.[31]

La sua collocazione indefinibile protegge Saer dalle due tendenze fondamentali della letteratura argentina, quella filoeuropea, attratta dalla forza centripeta di una tradizione di cui si sente parte, sebbene ai margini, e quella nazionalista, antieuropea, rigidamente identitaria. La prospettiva esteriore lo conduce in positivo a cercare sempre una dimensione antropologica universale che trascenda le singole tradizioni culturali, come possiamo ben osservare nella sua affermazione di una "literatura sin atributos".[32]

Ciò non toglie che la sua perlustrazione del reale avvenga attraverso una lingua specifica, lo spagnolo di Argentina, con sfumature riconducibili all'area santafecina, e all'interno di una "zona" privilegiata e identificabile con quella del paesaggio fluviale del rio Paraná e della città di Santa Fe, che fa da sfondo alla maggior parte dei suoi romanzi e racconti. Ma di una "zona" appunto si tratta, impossibile da etichettare e da circoscrivere con una frontiera politica, giuridica o geografica. Una "zona" esistenziale ed archetipica che sfugge anche alla dimensione storica e si avvicina a quella mitologica, poiché in essa avvennero le prime percezioni, quelle dell'infanzia, determinanti nella vita di un uomo.

Più che un luogo esterno, allora, la "zona" è un luogo interno, che lo scrittore porta sempre con sé, ovunque egli vada, in esilio o nella terra di origine, è il vero luogo da cui avviene la

30 Cfr., ivi, p. 77.
31 "Entrevista a Gérard de Cortanze", in CF, p. 292.
32 "Una literatura sin atributos", in CF, pp. 264-267.

sua locuzione, non identificabile geograficamente. E' il punto da cui, pur appartenendo a uno spazio e a un tempo determinati, lo scrittore può tendere all'universale. La Dublino di Joyce, la Combray di Proust, le Langhe di Pavese, la "zona" di Saer sono i luoghi interni da cui i grandi scrittori ci parlano, non di quei luoghi, ma di noi.

Ma veniamo alla problematicità del reale come secondo punto di riflessione; intanto Saer ci parla non di "real" ma della "selva espesa virgen de lo real"[33] che costituisce la vera "patria" dello scrittore, al di là di ogni etichetta convenzionale che gli può essere attribuita a priori, come quella di essere latinoamericano o argentino.

Saer ricorre a una metafora che ben rende l'idea di una realtà oscura, complessa, inesauribile, intricata. Ed è qualcosa di cui si può parlare appunto solo per metafora, per analogia, non direttamente, frontalmente. L'articolo neutro spagnolo *lo* accentua l' impossibilità di una sua definizione chiara ed esaustiva. Lo scrittore che si inoltra di volta in volta in esso senza i condizionamenti della tradizione, trova un terreno vergine da esplorare ma difficile e impervio. Tale terreno non preesiste all'atto di scrittura, ma è creato insieme ad essa. Il reale non è un oggetto che sta di fronte a un soggetto che cerca di afferrarlo in un'operazione di tipo mimetico, cercando di rispecchiarlo, di riprodurlo, di rappresentarlo attraverso il linguaggio. Non c'è quindi per Saer un mondo esterno, nitido, posto davanti al soggetto e oggetto di una possibile rappresentazione, come nella poetica aristotelica; c'è un mondo opaco, più affine al mondo prearistotelico, come nella visione di Eraclito o di Empedocle.

È interessante osservare che sicuramente uno scrittore colto come Saer non usa il termine "selva" senza conoscere e quindi far leggere in trasparenza il significato etimologico della parola, che non è altro che la traduzione spagnola del termine latino *silva*, a sua volta traduzione della parola greca *hulè* che indica la materia bruta, i materiali di costruzione di un'opera, che attendono di ricevere una forma, di uscire dal caos primordiale.[34] In

[33] "La selva espesa de lo real", in CF, pp. 259-263.

[34] Cfr. Dällenbach, L., "La question primordiale", in *Sur Claude Simon*, Paris, Minuit, 1987, pp. 65-93.

questo senso Saer descrive in varie occasioni l'atto di scrittura come un tentativo di "far cantare il materiale".

La letteratura non si pone quindi il problema di "che cosa rappresentare" ma di "come rappresentare".[35] La rappresentazione non è qualcosa che si ottiene attraverso il linguaggio ma qualcosa di inerente a esso. Linguaggio e mondo sono la stessa cosa, per "impastamento", altra metafora per descrivere un concetto che sfugge alla tradizionale contrapposizione fra realismo e idealismo e si avvicina alle posizioni della fenomenologia di Merleau-Ponty. "Empastamiento", "trabajo encarnizado"[36] sono espressioni che ricordano quasi letteralmente le nuove categorie elaborate dal filosofo francese come "carne", "magma", quest'ultima usata soprattutto in riferimento ai romanzi di Claude Simon,[37] per superare la contrapposizione netta fra realismo e idealismo, fra oggetto e soggetto. Scrivere per Saer è "sommergersi nella pasta viscosa del mondo e del linguaggio, dura e liquida allo stesso tempo".[38]

Il reale prende forma nella scrittura stessa, si articola in essa, ma la sua solidità è sempre messa in causa, perché il fragile contatto uomo-mondo che si esplica soprattutto nella percezione, può venire meno da un momento all'altro e tutto può crollare, ricadere nel nulla. *Lo real* così descritto non si identifica con alcun solido reale che le convenzioni e gli stereotipi pretendono di afferrare. Per rendere più evidente questa idea, in alcuni saggi Saer cerca di introdurre un altro termine: "il materiale".[39] Il reale viene identificato con quanto diventa segno all'interno delle convenzioni, delle tecniche, degli stereotipi. Il materiale è invece quanto non ha ancora segno, quanto riceve forma nella narrazione. E, nuovamente, Saer ricorre a una metafora: scrivere è "far cantare il materiale", indescrivibile a priori. Narrare è dare forma a un magma neutro e indistinto, narrare non è copiare, ma inventare il reale.

35 "La lingüística-ficción" in CF, p. 179.
36 "La lingüística-ficción" in CF, p. 180.
37 Cfr. *supra*, Cap. I.
38 "La lingüística-ficción" in CF, p. 181.
39 Cfr. "La canción material", in CF, pp. 166-169.

È interessante osservare come il termine "magma" sia lo stesso che Merleau-Ponty utilizza a proposito della *Route des Flandres* di Claude Simon.[40] Tale indizio è confermato quando Saer cita un passaggio del romanzo di Simon, proprio come esempio di ciò che lui intende per "materiale".[41] Il cavallo di Claude Simon nella *Route de Flandres*, su cui non c'è accordo fra i critici, non è un segno che preesista alla scrittura, non è un cavallo platonico ovvero un'idea astratta, è invece un cavallo materiale, nudo, neutro, che solo la scrittura rende percepibile come idea. Ancora una volta possiamo quindi parlare di "idea sensibile",[42] un'idea che si presenta solo nella sua materialità sensibile.

Il materiale è, allora, ogni oggetto o presenza nel mondo, fisico o no, senza segno. Non è contrapposto allo spirituale, ma è la proliferazione enigmatica della materia che chiamiamo mondo, davanti alla quale restiamo meravigliati. Il materiale è la vera realtà cui dà forma la scrittura, mentre il reale è irreale, poiché è convenzionale, stereotipato, conformista. L'essere può manifestarsi solo lottando contro i segni esistenti, esplorarlo vuol dire sbarazzarsi dai segni, dire ciò che nella "selva espesa virgen" del linguaggio e del mondo appare a prima vista indicibile.

E veniamo al terzo punto di riflessione: il concetto di realismo. Innanzitutto Saer osserva, a partire dal celebre libro di Auerbach,[43] che "realismo" è un concetto storicamente determinato, che varia nelle diverse epoche e si applica a diverse manifestazioni culturali e letterarie. Ci sono quindi molti realismi diversi dall'antichità al Medioevo, dal Rinascimento ai nostri giorni, anche se, a partire dall'Ottocento, il termine realismo tende a cristallizzarsi e ad essere relazionato sempre di più con la storicità dell'uomo e la visione del mondo corrispondente all'ascesa della borghesia, che trova nel romanzo il suo genere privilegiato. La narrazione novecentesca in Europa, da Proust a Joyce, da Kafka a Mann e a Pavese, fino al *nouveau roman*,

40 Merleau-Ponty, M., *Notes de cours…*, cit. Cfr. *supra*, pp. 24-28.

41 "La canción material", in CF, pp. 168-169.

42 Carbone, M., *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Macerata, Quodlibet, 2004.

43 Auerbach, E., *Mimesis*, Torino, Einaudi, 2000 (= Bern, Franke, 1946).

tende a rompere con le barriere imposte dal realismo e dalla storicità al romanzo, offrendoci una materia fluttuante, instabile, che precede i dati della riflessione.[44]

Lo stesso avviene in Argentina con Borges e Macedonio Fernández. Tale rottura viene spesso identificata con il rifiuto del realismo *tout court*, mentre è invece la presa di distanza da un realismo storicamente determinato, come nel celebre libro di Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*.[45] Gli autori citati da Saer hanno in comune la ricerca di una temporalità diversa da quella fondata sulla causalità storica, che può essere ricondotta a una concezione del tempo su base simbolica o mitologica. Si vedano, ad esempio, la *Montagna incantata* di Thomas Mann, la *Recherche* di Proust, *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf, analizzate da Ricœur,[46] come "fables sur le temps". Si veda la critica di Borges alla causalità storica propria del romanzo sostituita da una causalità generalizzata di tipo magico.[47]

Gli esempi introdotti da Saer tendono a negare da un lato i canoni del realismo convenzionale, ma dopo avere svincolato la parola realismo dalla sua concrezione storica, il tentativo è quello di riscattare il termine sottraendolo alla tendenza della critica, soprattutto di matrice strutturalista, che lo considera "infamante".

Saer si inserisce nel dibattito teorico degli anni '70 con un'intervista a Gérard de Cortanze,[48] pubblicata originariamente in francese, in cui chiarisce l'uso del termine "real" nel titolo del suo romanzo *El limonero real*. Alla domanda se "real" significhi "royal" o "réel" Saer risponde disambiguando il termine e dicendo che si riferisce alla realtà e al realismo. E, in tale contesto, Saer afferma la possibilità di un realismo svincolato dalla convenzionalità, un realismo legato a ogni singolo scrittore nella sua originale relazione con il mondo. È chiaro che questa affermazione si riallaccia al punto esaminato precedentemen-

[44] Cfr. "Notas sobre el Nouveau Roman", in CF, pp. 170-178.

[45] Sarraute, N., *L'ère du soupçon,* Paris, 1956.

[46] Cfr.Ricœur, P., *Temps et récit. La configuration du temps dans le récit de fiction,* Tome II, cit., pp. 150-234.

[47] Cfr. "Borges novelista", in CF, pp. 273-281.

[48] "Entrevista a Gérard de Cortanze", in CF, pp. 282-292.

te, laddove Saer invitava lo scrittore a immergersi nella "selva espesa virgen de lo real", oscura e inesauribile, liberandosi dalle convenzioni, dagli stereotipi, dalle visioni preconfezionate. Lo stesso *nouveau roman,* pur avendo svolto un ruolo importantissimo nello smantellamento di alcuni canoni del romanzo tradizionale, rischia a sua volta di trasformarsi in un canone rigido, in un dogmatismo, di diventare il riflesso di teorie linguistiche e semiotiche che si giustappongono dall'esterno.[49]

Realismo e reale hanno quindi piena cittadinanza nella letteratura, ma fuori da ogni convenzione, come campi di esplorazione e di conoscenza problematica ma possibile del mondo. Emancipandosi dalle regole del genere poliziesco tradizionale di tipo deduttivo, ad esempio, il poliziesco d'azione alla Chandler consente di far percepire al lettore elementi della realtà prima velati dalle convenzioni di genere, come l'immanenza del male nella società.[50]

Saer è peraltro ben consapevole che la letteratura si relaziona con la realtà attraverso la modalità del racconto di finzione.[51] La finzione è un trattamento specifico del mondo inseparabile da quello che tratta. In essa empirico e immaginario, vero e falso sono in costante dialettica. La finzione non volge le spalle alla realtà oggettiva, si immerge nella turbolenza, nella massa fangosa in cui vero e falso sono mescolati, senza conoscere prima che cosa sia la realtà. Con essa si entra nel campo del verosimile, né vero, né falso, non verificabile oggettivamente. Ma non per questo il racconto di finzione è meno veridico della cosiddetta *no-fiction* che, rifiutando ogni elemento fittizio, vorrebbe essere aderente alla verità. La *no-fiction* è comunque basata su fonti, interpretazioni, punti di vista che non sono di per sé univoci e certi.

La finzione si libera dalle catene della veridicità, ma non per questo è assurda o povera. Saer prende le distanze da una letteratura intesa semplicemente come gioco, come *ars combinatoria*, alla Umberto Eco, che a suo avviso rivendica il falso come propria dimensione, e da una letteratura che pretende di

[49] Cfr. "Notas sobre el Nouveau Roman", in CF, pp. 177-178.
[50] Cfr. "El largo adiós", in CF, pp. 244-251.
[51] "El concepto de ficción", in CF, pp. 9-16.

aderire totalmente al vero, come la *no-fiction*, la biografia o il realismo socialista.[52] Rivendica lo spazio specifico della finzione come strumento di conoscenza di un reale che, fuori dalle convenzioni, dal conformismo e dai generi, si forma e si crea insieme a lei. Optare per la finzione non significa quindi allontanarsi dalla verità, ma tenerla come orizzonte, come limite, senza il quale l'immaginazione, la fantasia sono puri fantasmi. Ogni procedimento letterario parte dall'esperienza e dialoga con l'immaginazione, come nel realismo fantastico, in Kafka o in Melville, che svelano parti della realtà prima sconosciute.

E veniamo al quarto punto, su cui Saer si sofferma in diversi saggi: dopo aver portato avanti la critica al reale e al realismo senza per questo negare la possibilità di addentrarsi nella "selva espesa virgen de lo real" attraverso un realismo non convenzionale, è necessario liberare la narrazione dall'identificazione con il romanzo che storicamente avvenne con l'ascesa della borghesia e farne una modalità in qualche modo astorica ed universale con cui l'uomo entra in contatto col mondo: "la novela es sólo un género literario, la narración un modo de relación del hombre con el mundo",[53] "una función inherente al espíritu humano".[54]

La critica al romanzo è quindi necessaria, ancora una volta, per svincolarlo dalle convenzioni e dalle forme che assunse in un'epoca storica determinata; criticare il romanzo significa criticare il reale e il realismo, inaugurando nuove forme che contemporaneamente fanno conoscere inediti aspetti della realtà. Lo scrittore in questo modo compie un atto che può avere significato politico, in quanto smantella la visione del mondo proposta in modo totalitario e dogmatico dallo Stato. E' il caso di scrittori come Macedonio Fernández o Juan L. Ortiz in Argentina che, pur da posizioni appartate e senza sovrapporre ideologie alla loro scrittura come spesso invece avviene nella letteratura *engagée*, affermano nella libertà e radicalità del loro atto creativo, una libertà più generale, politicamente significativa.

Saer, tuttavia, non fa dipendere l'invenzione di nuove forme narrative da cambiamenti avvenuti nella società, come vorrebbe

[52] Cfr. "El concepto de ficción", in CF, pp. 13-15.
[53] "La selva espesa de lo real", in CF, p. 263.
[54] "La novela", in CF, p. 125.

la critica sociologica, ma dalla disponibilità del singolo scrittore di immergersi profondamente nel reale dal suo personale luogo interiore, lottando con le forme consolidate nella sua epoca e trovando la sua strada nella prassi della scrittura. Ogni narrazione, allora, trova la sua forma nella *intemperie*, cioè nella non conformità con il suo tempo.

La narrazione novecentesca, ad esempio, si è svincolata dagli elementi che la caratterizzarono nel romanzo realista ottocentesco: la linearità del tempo, la centralità del sentimento e dell'avvenimento, la fede nell'intellegibilità totale dei fatti, l'iperstoricità, la prosa.

In Felisberto Fernández si afferma un ordine del ricordo non basato sulla linearità del tempo ma articolato su una catena di associazioni mentali e di metafore narrative che coesistono simultaneamente, pur dovendosi presentare una dopo l'altra. Il riferimento di Saer alla simultaneità ci fa pensare, ancora una volta, a Merleau-Ponty che mise in luce proprio questo elemento nella narrativa di Claude Simon.[55]

La tendenza, già in Proust e Borges, continuata dal *nouveau roman* e dallo stesso Saer è quindi quella di non scrivere romanzi, non rinunciando tuttavia alla possibilità di narrare. Borges non scrisse alcun romanzo e nei due saggi su di esso si oppose alla causalità naturale propria del romanzo ottocentesco per proporre una causalità generalizzata per la narrazione. Anche Walter Benjamin distinse tra romanziere e narratore, il primo sedentario e assestato nelle forme tradizionali, il secondo viaggiatore e portato alla sperimentazione.

La narrazione in Saer supera anche il legame con la prosa, tanto è vero che uno dei suoi libri di poesia è intitolato *El arte de narrar* e che il poeta Juan L.Ortiz è considerato da Saer un grande narratore in versi e un modello di scrittura. La narrazione travalica il romanzo, così come il romanzo travalicò l'epopea, e diventa la modalità astorica con cui l'uomo esplora il reale, al di là dei generi codificati e proprio in opposizione ad essi; è una narrazione che prende come riferimento la poesia, come forma di conoscenza del mondo. La poesia è secondo Saer na-

[55] Cfr. *supra*, Cap. I.

tura, non linguaggio, essa cerca varchi per accedere alla natura, cancellando la storicità del linguaggio e perseguendo l'identità ontologica fra poema ed esperienza.[56]

Ancora una volta, il progetto di scrittura di Saer conferma di avere un obiettivo filosofico ed ontologico, da intendere nello stesso senso indicato da Merleau-Ponty quando mise in luce le convergenze fra letteratura e filosofia, o quando si propose di fondare una nuova ontologia a partire dalle pagine di scrittori come Proust e Simon. Potremmo dire che la convergenza può realizzarsi secondo due percorsi diversi ma a loro volta convergenti: o partendo dalla filosofia e dall'ontologia e muovendosi verso la letteratura, come fece Merleau-Ponty, o partendo dalla letteratura e muovendosi verso la filosofia e l'ontologia, come fece Saer. In entrambi i casi il risultato non cambia: ci troviamo di fronte a qualcosa di nuovo, che non coincide con nessuno dei due ambiti da cui si è partiti, ma che è la sintesi originale di un incontro e di un dialogo realizzato nel cuore del linguaggio creativo.

E passiamo al punto successivo: se ogni narrazione trova la sua forma, al di là di quelle che essa di volta in volta inventa, tende non solo alla poesia ma ad una forma pura, che non può mai raggiungere pienamente. Liberata da tutto quanto la vincolava, avvenimento, sentimento, linearità, storicità, rimettendo in gioco una relazione originaria col mondo che è propria della poesia, tende a emanciparsi anche dal linguaggio verbale, per acquisire un ritmo della frase, uno stile sonoro inconfondibile, una musicalità particolare. È quanto Saer ci fa capire in un passaggio fondamentale dell'intervista a Gérard de Cortanze, che citiamo integralmente:[57]

> *La influencia de la música es innegable en escritores como Joyce, Faulkner, Mann, Proust (para quien, como se sabe, la sonata de Vinteuil tiene en Busca del tiempo perdido un carácter emblemático). Personalmente escucho mucha música, y frecuentemente su perfección formal despierta en mi la nostalgia de un relato que sea forma pura, a lo cual tiende, sin ninguna duda, El limonero real que, hacia el final, busca desprenderse*

[56] Cfr. "Sobre la poesía", in CF, p.220.

[57] "Entrevista a Gérard de Cortanze", in CF, pp. 286-287.

de los acontecimientos para resolverse poco a poco en forma pura. Se puede decir también que el ritmo de la prosa, las repeticiones, la aparición de los distintos temas, su desarrollo y entrelazamiento son de naturaleza musical. Sin embargo, más que esas analogías, son ciertos procedimientos de composición musical que pueden ser fecundos y en los que se puede reconocer a veces la verdadera naturaleza de la práctica narrativa. Recientemente oí decir a un especialista que Johann Sebastian Bach, cuando componía para la viola de gamba, que es un instrumento muy adecuado para los acordes, los eliminaba completamente, y que por contrario en las suites para violoncelo los usaba en abundancia, por la simple razón de que el violoncelo es un instrumento que se presta poco para eso. En esos procedimientos se verifica la ley estética de la resistencia de los materiales, y creo que un gran escritor trabaja siempre desde esta perspectiva, proponiéndose de antemano lo imposible y buscando deliberatamente la dificultad, para tratar de vencerla. Si no exixte esta resistencia el interés del trabajo narrativo desaparece y con él la tensión propia a toda gran literatura.

La lunga citazione ci permette di identificare due cardini dell'estetica saeriana: la musica è il modello per lo scrittore della perfezione formale cui deve tendere, senza poterla raggiungere, ogni narrazione; di questa tensione sono testimoni i titoli di due opere narrative di Saer, *La mayor* e *La grande* che aprono e chiudono a distanza di molti anni la sua esperienza di scrittore. Nella musica non è importante la melodia, comparabile alla linearità della narrazione tradizionale, ma l'armonia fra le parti, gli accordi, la comparsa, lo sviluppo e la ricomparsa dei temi.

La musica è inoltre un modello di un procedimento di composizione che, confrontandosi con la resistenza dei materiali, come nell'esempio di Bach, raggiunge risultati estetici straordinari ed inediti. Potremmo dire allora che Saer, deliberatamente, scrive narrazioni per scontrarsi con la resistenza che la prosa oppone alla poesia, avendo comunque quest'ultima come punto di riferimento sostanziale. L'identità ontologica fra la parola e l'esperienza si realizza in poesia quando non si fa ricorso né a descrizioni né a narrazioni; ma è proprio con la narrazione che Saer vuole perseguire gli obiettivi della poesia.

Anche per quanto riguarda la lettura Saer prende la musica come modello, sia per se stesso in quanto lettore, sia per gli altri. Per se stesso, innanzitutto: "lo que gozo es ese momento mágico en que uno se indentifica con lo que lee, y siente la música de una prosa, la conjunción de las imágenes y las ideas llevadas por un ritmo".[58] E poi per gli altri, quando afferma che ogni lettura è un'interpretazione non in senso ermeneutico ma musicale. Quello che il lettore ha vissuto leggendo dà al testo il suo orizzonte, la sua cadenza, il suo tempo. Testo e lettore vivono una vita comune, e uno si alimenta dell'altro. Ancora una volta, la separazione fra soggetto ed oggetto, in questo caso fra lettore e testo, viene meno, e il senso si produce proprio nel momento in cui essa scompare.

Ciò è ancora più chiaro quando Saer ci offre la testimonianza di un atto compiuto di lettura in riferimento a uno dei suoi romanzi più amati, *Zama* di Antonio Di Benedetto: "Zama es nuestro instrumento. Aprendiéndolo a tocar oiremos nuestra propia canción, algo preciso dado una vez para siempre".[59] La prosa di Di Benedetto è uno strumento musicale con il quale possiamo imparare a suonare la *nostra* canzone, è qualcosa di esterno che diventa interno, ma nello stesso tempo qualcosa di interno che si esteriorizza, qualcosa il cui senso è possibile solo nel contatto fra lettore e testo. La narrazione offre al lettore una possibilità di conoscenza, non scontata ma acquisita attraverso un apprendistato, uno studio, un esercizio di attenzione. E, nell'atto di lettura, il testo apre all'esperienza di altri, fa uscire i soggetti dal loro solipsismo, comunica una visione del mondo che altrimenti sarebbe ermeticamente chiusa in ciascuno di noi.

Nel testo su *Zama* Saer riecheggia un celebre passaggio di Proust, uno dei suoi scrittori più amati e citati, come vedremo più avanti, "L'œuvre de l'écrivain n'est qu'une sorte d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même."[60] L'opera narrativa è identificata con uno strumento musicale in Saer, con uno strumento ottico in Proust, ma identica è la sua

[58] Saer, J.J., "El principio de incertidumbre", in *Ñ*, octubre 2005, pp. 6-8.
[59] "Zama", in CF, p. 49.
[60] Proust, M., *À la recherche du temps perdu*, cit., Vol. IV, pp. 489-490.

funzione, far conoscere al lettore qualcosa di sé che ancora non conosceva.

Il dialogo intertestuale fra Claude Simon, Juan José Saer e Marcel Proust

Con l'espressione "dialogo intertestuale" si può fare riferimento all'origine del termine "intertestualità" che fu coniato da Julia Kristeva, nel 1966, all'interno di un saggio dedicato a Bachtin.[61] Nella concezione bachtiniana, infatti, l'uomo è un essere essenzialmente dialogico che si costruisce nel confronto con l'alterità. Nel dialogo la parola dell'altro è presente nella mia, quasi a forgiarla e a darle forma e senso. Nel campo letterario, ogni testo non è isolato ma è in costante dialogo con altri testi,[62] per cui ogni approccio immanente, in questa prospettiva, risulta superato. Bachtin critica la tendenza della stilistica a considerare "l'opera letteraria come un tutto isolato e autosufficiente, i cui elementi costituiscono un sistema chiuso, che al di fuori di sé non presuppone nulla, nessun'altra enunciazione".[63] Il testo può essere allora preso in considerazione sotto vari punti di vista, nelle sue relazioni con il *corpus*, ovvero con l'opera complessiva di uno scrittore, con il contesto, con l'autore, con il lettore, con il discorso. Dovendoci occupare di romanzo, è opportuno ricordare che esso, secondo Bachtin, è "un fenomeno pluristilistico, pluridiscorsivo, plurivoco"[64] che realizza pienamente tale dialogicità.

La posizione bachtiniana nei confronti dell'apertura del testo tende ad essere nuovamente richiusa, come osserva Compagnon,[65] all'interno dell'intertestualità, escludendo comunque il referente. Nella nostra prospettiva, invece, è oppor-

[61] Kristeva, J., "Le mot, le dialogue et le roman" in *Semeiotiké*, Paris, 1969, p. 146.

[62] Cfr. Segre, C., *Avviamento allo studio del testo letterario*, Torino, 1985 e 1999, p. 86.

[63] Bachtin, M., *Estetica e romanzo,* Torino, 1979, 1997 e 2001, p. 81.

[64] Bachtin, M., *op. cit.*, p. 69.

[65] Cfr.Compagnon, A., *op. cit.*, p. 118.

tuno mantenere aperto il testo anche nei confronti del mondo, secondo l'orientamento originario di Bachtin, estremamente attento alla dimensione storica e sociale del testo. Simon e Saer dialogano con Proust, come vedremo, non per un semplice gioco di citazioni e riscritture all'interno dei testi, ma per trovare la propria strada originale nell'esplorazione del reale.

Per quanto riguarda Simon, in presenza di diversi e documentati saggi che hanno sottolineato l'importanza e la fedeltà del suo rapporto con Proust,[66] da *Le vent* a *Le tramway*, anche se talora si sono limitati al reperimento dei riferimenti intertestuali espliciti ed impliciti senza disegnare il senso del rapporto complessivo, ci sembra sufficiente in questa sede ribadire l'esistenza di un legame forte e costante durante tutto l'arco della sua creazione artistica. Il ruolo svolto dalla memoria nei romanzi di Simon è paragonabile per densità ed estensione a quello svolto nella *Recherche*, al punto che proprio Merleau-Ponty, nella sua lettera a Claude Simon, descrisse l'opera di quest'ultimo con gli stessi termini che gli sembravano appropriati per definire quella proustiana, essendo entrambe fondate sull'idea che la vera realtà si forma nella memoria e che "i veri biancospini sono quelli del passato". Anche Mauro Carbone,[67] in diversi suoi saggi su Proust, insiste sulla sostanziale continuità fra l'opera dell'autore della *Recherche* e quella di Claude Simon, entrambe fondamentali per portare alla luce le "idee sensibili" di matrice merleau-pontyana.

Per quanto riguarda Saer, pensiamo sia opportuno, invece, un discorso più articolato: il dialogo intertestuale fra Saer e Proust si realizza a diversi livelli e può essere descritto in pri-

[66] Cfr. Van Rossum-Guyon, F., "De Claude Simon à Proust: un exemple d'intertextualité", *Marche Romane,* tome 21, 1971, pp. 71-92; Peyroux, M., "Claude Simon et Proust", *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n. 37, 1987, pp. 23-32; Brox Birn, R., Budig, V., "Deux hommes et un texte. Simon face à Rousseau, Proust, Orwell", *Revue de sciences humaines*, n. 22o, 1990, pp. 66-71; Lefere, R., "Claude Simon et Marcel Proust", *Studi francesi,* n. 100, pp. 91-100.

[67] Carbone, M., *Ai confini dell'esprimibile. Merleau-Ponty a partire da Cézanne e Proust*, Milano, Guerini e associati, 1998; ID., *Di alcuni motivi in Marcel Proust*, Milano, Cortina, 1998; ID., *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Macerata, Quodlibet, 2004.

ma istanza secondo alcune fra le categorie proposte da Gérard Genette nell'ambito di quelle che egli chiama relazioni transtestuali, o "transcendance textuelle du texte",[68] di cui l'intertestualità di Julia Kristeva costituisce, nella sua ipotesi, solo una delle tipologie: troveremo in effetti esempi di relazioni intertestuali, nella forma dell'allusione, di relazioni metatestuali, nella forma di un commento critico, anche se talora si potrebbe anche fare ricorso alla categoria di relazioni ipertestuali.[69] Con quest'ultimo termine, Genette intende "toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire".[70]

Vedremo di volta in volta di quale relazione si possa parlare, non al fine di realizzare una classificazione definitiva, ma nel tentativo di ricostruire, anche grazie all'analisi, la specificità della relazione che si instaura tra i due autori attraverso i loro testi, unica e irripetibile, irriducibile alla semplice somma dei singoli punti di contatto. Non si dimentichi, inoltre, che lo stesso Genette avverte che "il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques",[71] per cui è opportuno proporsi un uso delle varie categorie che non pretenda di incasellare i testi in una tassonomia ma sia attento alle sfumature e agli aggiustamenti che l'opera stessa, nella sua singolarità, potrà suggerire.

Il celebre passo della *Recherche* sulla *petite madeleine*[72] è un testo particolarmente fecondo per due motivi: da un lato esso

[68] Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7. Utilizziamo queste categorie a fini descrittivi, senza far coincidere la descrizione con il fine della critica, come ricorda lo stesso Genette.

[69] Ivi, pp. 7-16. Nell'ipertestualità di Genette rientrano anche le trasposizioni parodiche di opere precedenti di cui si è occupato ampiamente M.Bachtin nei suoi saggi. L'ipertestualità tuttavia comprende anche una vasta gamma di trasposizioni serie di opere letterarie.

[70] Ivi., p. 13. Corsivo dell'autore. Le altre relazioni transtestuali che Genette descrive sono quella paratestuale e quella architestuale che, in prima battuta, non sembrano essere utili in questa circostanza.

[71] Ivi., p. 16.

[72] Proust, M., *À la recherche du temps perdu,* cit., Vol. I, pp. 44-47.

presiede alla nascita dell'ambizioso e vasto progetto di scrittura proustiana, orientato al recupero del passato attraverso la memoria involontaria. La sua importanza nel disegno complessivo della *Recherche* è centrale poiché possiamo dire che da esso, in qualche modo, derivano tutte le altre azioni narrate. Come ci ricorda Cesare Segre "mangiare una *madeleine* (Proust) può essere narrativamente molto più decisivo che provocare una catastrofe in un posto lontano dalla vicenda e senza riflessi su di essa".[73]

Dall'altro lato, tale passo intesse una fitta trama di rapporti transtestuali con brani di altri autori di diverse epoche storiche e diverse letterature. Il suo essere fondamento di un'intera opera letteraria lo apre alla possibilità di essere ripreso e riutilizzato per fondare, nella somiglianza e nella differenza, altri progetti di scrittura ugualmente vasti e ambiziosi, che si propongano di captare e restituire, attraverso l'arte, l'intera esperienza di una vita, ricondotta a unità proprio attraverso la narrazione.

Nel caso di Juan José Saer il progetto della *Recherche*, fondato sulla possibilità di narrare a partire dalla memoria involontaria che sopravviene casualmente ma effettivamente, viene messo in discussione. *La mayor* (1976), libro chiave nell'itinerario della poetica di Saer, inizia con il racconto che dà il titolo al volume e in cui una voce narrativa in prima persona nega con insistenza quella forma di recupero della memoria e di generazione del racconto:

> *Otros ellos, antes podían. Mojaban, despacio, en la cocina, en el atardecer, en invierno, la galletita, sopando (…) para que subiese, desde ella, de su disolución, como un relente, el recuerdo, masticaban despacio y estaban, de golpe ahora, fuera de sí, en otro lugar (…). Y yo ahora, me llevo a la boca, por segunda vez, la galletita empapada en el té y no saco, al probarla, nada, lo que se dice nada.* [74]

L'allusione intertestuale alla *madeleine* proustiana non è esplicita, ma piuttosto evidente per qualsiasi lettore attento. Si

[73] Segre, C., *op. cit.*, p. 269.

[74] Saer, J.J., La mayor, Barcelona, 1976, poi in Id., *Cuentos completos (1957-2000)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001, p. 125.

osserva da un lato la presa di distanza dal testo proustiano, che viene collocato fin dall'inizio in una dimensione di forte alterità ("otros, ellos/yo"), anche nel tempo ("antes/ahora"). La stessa involontarietà del gesto del narratore della *Recherche* è messa in causa e trasformata in una postura cosciente e programmaticamente orientata verso un fine ben preciso.[75] Ma, d'altro lato, è proprio la presa di distanza da Proust che instaura il dialogo, rafforza la percezione dell'alterità e consente l'affermarsi dell'identità di un diverso progetto di scrittura. Si notino anche le differenti e persino opposte circostanze in cui si svolge l'azione, nel testo proustiano "le matin", "dans sa chambre" e nel testo saeriano "en el atardecer", "en la cocina", oltre alla contrapposizione fra l'euforia espressa dal testo proustiano e la delusione trasmessa dal testo saeriano, dove l'aspettativa viene due volte delusa.

L'intertesto proustiano ricorrerà come un *leitmotiv* in tutto il racconto, in cui Saer insisterà nel narrare dettagliatamente gli infimi movimenti e le minime percezioni di un personaggio all'interno della sua stanza e sulla terrazza esterna, in una dimensione di assoluta mancanza di trascendenza e di senso, in uno spazio e in un tempo privi di punti di riferimento e di una direzione chiara. La lingua cerca di cogliere l'attimo presente, scomponendo il movimento nelle sue parti, ma senza riuscirvi, poiché tutto è incerto e sfuggente. Ne sono sintomo espressioni come "ahora estuve o estoy todavía estando", "han de estar", "estuvo estando, estuvo estando estando", in cui la lingua si deforma nel vano tentativo di dire qualcosa. Il personaggio si trova immerso in un flusso di sensazioni senza origine né fine, in un "magma", da cui non si può trarre nulla.

Ma, negazione della negazione, un ricordo si fa strada in modo insperato nella parte conclusiva del racconto, quando il narratore si spoglia e si mette a letto, nella totale oscurità. Il *leitmotiv* proustiano si modifica, come un tema che ritorna con un'inedita variazione:[76]

[75] La congiunzione «para que» è inequivocabile nell'esprimere il fine di un'azione.

[76] Saer, J.J., *La mayor*, cit., p. 141.

Y ver, ahora, pareciera, sí ver, desde esta nada, si es posible, como antes, como otros, sacar, como un sueño, por decir así, un recuerdo, algo: porque ellos, otros, antes, podían: mojaban despacio, en el atardecer… en la cocina, en invierno, la galletita en la taza de té (…).

Il ritorno alla *madeleine* proustiana, sottolineato questa volta in termini comparativi, non oppositivi, prelude all'apparizione del ricordo:[77]

Ver, como quien dice, de ver algo, decía. Ver, aunque los ojos no tengan, en la cuestión, que ver para nada. Estoy, entonces, en la oscuridad, y, mirando, prestando atención, veo subir, lentamente, del pantano, como un recuerdo, el vapor: en una esquina del centro, o de la mente, o a una esquina, más bien, del centro, siempre, o de la mente, como decía, por decir así, hace un momento, si esquina, o centro, o mente, o si momento, pueden, como quien dice, querer decir, lo que viene viniendo, ¿desde dónde?, a una esquina del centro, entonces, en el sol de las doce, voy, despacio, desembocando.

È interessante notare come il ricordo sorga, non da una sensazione legata a qualcosa di materiale, ma dall'oscurità, dal pantano, sinonimo del "magma" prima citato e si presenti come una visione in cui la luce, i colori, le ombre hanno un ruolo fondamentale, mentre la separazione soggetto/oggetto scompare: l'angolo del centro della città e l'angolo della mente vengono a coincidere nella scrittura che registra la visione. E' una visione che appare involontariamente, gratuitamente, mentre prima il narratore non riusciva con la volontà a fissare la vista su qualcosa. Il ricordo, pur non avendo un'origine precisa, irrompe con una forza e un'evidenza che, per un attimo, mette fra parentesi le incertezze, anche a livello sintattico, in una frase in cui finalmente scompaiono gli incisi, le domande, le esitazioni:[78]

Y se levanta, ahora, tenaz, como un sol, en el sol, otra vez, el recuerdo: las baldosas grises, sobre las que las sombras que pa-

[77] Ibid.
[78] Ivi, p. 142.

san, cortas, se estampan nítidas, las cuatro esquinas del centro en las que se amontonan ya sea los desocupados abrigados con sus pulóveres gruesos de todos colores (…)

È un ricordo che, sull'orlo dell'abisso e del nulla, della continua trasformazione della materia nel divenire, capta la possibilità di un senso, di un significato, di una gerarchia nello spazio e nel tempo: i quattro angoli del centro della città sono anche i quattro angoli della mente, per un momento entrati in contatto, ordinati intorno a un punto da cui si diramano le quattro direzioni "hacia Salta, al sur, hacia Primera Junta, al norte, hacia 25 de Mayo, al este, hacia San Jerónimo, al oeste".[79]

Ma il racconto non termina qui: verso il finale riaffiorano le incertezze, le domande intorno all'origine del ricordo, al suo rapporto con il reale, "de qué mundo?",[80] al suo significato; una distanza si manifesta tra il pensiero e il ricordo, una riflessione razionale che proprio laddove cerca di chiarire, di spiegare, crea invece vuoti, ombre, incertezze. Ormai non si ricorda più, il ricordo è svanito, si ricorda di ricordare. Ciò non toglie che nel racconto uno stato mentale particolare, identificabile con il ricordo, si sia manifestato per un certo tempo, e sia stato registrato dalla narrazione, facendo baluginare la possibilità, pur precaria, di un senso, di un contatto significativo fra l'uomo e il mondo, sottratto alla distruzione delle cose e allo scorrere del tempo, proprio come in Proust. Intorno al centro del ricordo si organizza un mondo, la Combray di Proust e la Santa Fe di Saer, in una piramide di tempo, come direbbe Merleau-Ponty.[81]

Nel dialogo con Proust, presente in tutto il racconto, Saer trova la sua strada verso il ricordo; è una strada in cui possiamo ritrovare i punti messi in evidenza precedentemente:

1. una letteratura senza attributi: il racconto potrebbe essere definito a una lettura superficiale "proustiano" o "antiproustiano". Ci si rende conto invece che non è né l'uno, né l'altro, poiché si passa da un'esplicita negazione della possibilità di ripetere l'esperienza della *madeleine*, a una ripresa del tema che conduce al ricor-

[79] Ibid.
[80] Ivi, p. 144.
[81] Cfr. Merleau-Ponty, M., "Préface", *Signes*, cit.

do secondo modalità inedite e personali, solo in parte simili a quelle proustiane. Saer è molto attento a non ripetere un *cliché*, pur essendo un grande estimatore di Proust e pur volendo dialogare con lui;

2. problematicità del reale: il racconto si interroga costantemente sulla realtà percepita, sulla sua solidità, sul suo significato, sulla sua organizzazione. Emblematica è la frase: "Ya no se sabe, en realidad, dónde queda, por llamarla así, la frontera, ni, en realidad, la realidad".[82] L'interrogazione sulla realtà si riapre anche dopo l'apparizione del ricordo;

3. realismo: non è con il realismo tradizionale che si può dar conto di un reale così problematico, ma con una narrazione che incontra forme nuove, con una particolare attenzione ai minimi movimenti del personaggio nello spazio, con una descrizione apparentemente priva di interesse per ogni sua percezione, sia pure sempre incerta e fluttuante;

4. la narrazione va al di là del romanzo, tanto è vero che Saer sceglie una forma breve come il racconto, inadatta secondo i criteri canonici a una così una vasta e profonda esplorazione del reale e della mente;

5. la narrazione tende a una forma pura, comparabile alla musica: il racconto è fondato su una sintassi della frase particolarmente ricca e complessa, fatta di incisi, domande interposte, esibizioni della locuzione, "decía", "por decir así", pause, riprese. La frase talora si avvita su se stessa, la lingua stessa si deforma, come nel caso del sintagma "estoy estando estando". Ricorrono alcuni temi, tra cui quello della *madeleine* proustiana, alternati gli uni agli altri e modificati di volta in volta, anche se sempre riconoscibili.

Anche l'inizio di un altro romanzo di Saer, *Las nubes,* sembra essere un'altra versione della sua revisione critica del principio proustiano della generazione della letteratura. Nella sua casa di Parigi Pichón Garay ha cenato frugalmente prima di sedersi di

[82] Saer, J.J., *La mayor*, cit., p. 133.

fronte al computer per leggere un manoscritto del secolo passato, che Marcelo Soldi ha trascritto e attraverso Tomatis gli ha inviato:

> *(…) pero cuando se sienta frente a la computadora, la pone en funcionamiento e introduce el disket para leer su contenido en la pantalla, lo piensa mejor y se dirige a la heladera. Vuelve con una gran taza de cerezas que deposita en el escritorio, al alcance de su mano izquierda, entre biromes, lápices, encendedores, un par de paquetes de cigarillos, y un pesado cenicero de vidrio verde oscuro, grueso. Cuando empieza a leer el texto haciéndolo desfilar en la pantalla de la computadora, y aunque va llevándose a la boca, una a una, sin mirarlas, las cerezas, el gusto, dulce y ácido a la vez, lo hace representarse las esferitas de un rojo vivo igual que si las sensaciones táctiles y gustativas que se van produciendo en el interior de la boca, diesen un rodeo por los ojos, o por la memoria, antes de llegar al cerebro. Grandes, carnosas, frías, gloriosamente firmes y rojas, que, una vez obtenida, y aunque tantos pretendan lo contrario, por casualidad la primera, la materia se puso sí a multiplicar, son sin embargo, porque corre el mes de julio, las últimas del verano. Y nada asegura que, con la misma liviandad caprichosa con que salieron de la nada a la luz del día, después del verano interminable y negro, volverán a aparecer.*[83]

Come si vede, questa situazione privilegiata in cui si fondono l'esteriorità e l'interiorità dipende solo da una fortunata contingenza, e nulla garantisce che si possa ripetere. Ciononostante, Proust appare ora riscritto, con un'allusione intertestuale abbastanza chiara per il lettore e confermata dall'autore stesso, non tanto per negare la possibilità di narrare un passato recuperato, quanto per affermare una volta di più l'intensità di un'esperienza nel presente che non si sceglie di avere ma che si riceve come un "dono".[84] Pur non aprendo una trascendenza verso il passato, il sapore delle ciliege scatena una serie di sensazioni di altro tipo, mescolate a ricordi e associate a un delicato

[83] Saer, J.J., *Las nubes*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997, pp. 16-17.

[84] Cfr. Dalmaroni, M., Merbilhaa, M., "Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción" in Jitrik Noé, *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 11, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 321-343.

piacere. Come dalla *madeleine* anche dalle ciliege nascono altre cose, ad esse concatenate, ma nella dimensione temporale di un presente tanto fugace quanto intensamente vissuto.

Potremmo qui utilizzare anche la categoria di ipertestualità, sia pure con alcune precisazioni. Genette la riserva, infatti, ai casi in cui la derivazione dall'ipotesto all'ipertesto è al tempo stesso totale (tutta un'opera B che deriva da tutta un'opera A) e più o meno ufficialmente dichiarata.[85]

Il primo criterio, quello della derivazione totale, non sarebbe qui rispettato, trattandosi semplicemente di una relazione puntuale fra due testi. Ma, d'altra parte, il passo della *madeleine* proustiana e quello delle ciliege saeriane, hanno in comune una stessa funzione generatrice, ovvero da essi sorge, in qualche modo, l'intera opera narrativa dei due autori accompagnata da una poetica e da una visione del mondo coerenti.

Il secondo criterio, quello di una più o meno esplicita dichiarazione di una derivazione, è invece rispettato, grazie al corollario del testo seguente, dove Saer, in un'intervista concessa dopo la pubblicazione de *Las nubes*, in effetti ragionava così:

> *È ovvio che questa scena del vasetto di ciliegie rinvia alla prima frase de La mayor, e anche, secondo logica, alla madeleine di Proust. In Proust, la storia serve per descrivere la memoria involontaria, per fare in modo che i ricordi vivano fuori di noi. Questo è un errore, poiché il ricordo è nel sapore, non nella madeleine. Le ciliege di Pichón Garay hanno il senso di spiegare la pienezza del momento, una notte d'estate, la fugacità di quello stesso momento e la possibilità di non arrivare a recuperarlo. In questo senso è una specie di carpe diem.* [86]

In questo brano viene esplicitato il riferimento intertestuale tra l'inizio de *Las nubes* e l'episodio proustiano della *madeleine* e nello stesso tempo viene affermato un nesso intratestuale con l'*incipit* de "La mayor" che abbiamo precedentemente analizzato. Inoltre questo brano è un esempio, sempre secondo la terminologia di Genette, di una relazione metatestuale con il testo

[85] Cfr. Genette, G., *Palimpsestes,* cit., p. 19.

[86] Russo, M., "Una charla con el autor de *Las nubes.* Saer o no Saer" in *Radar. Página 12*, Buenos Aires, 9.11.1997. La traduzione è nostra.

di Proust, secondo la modalità del commento critico, genere di scrittura abitualmente praticato da Saer nei suoi saggi, come vedremo successivamente.

La distanza che Saer prende da Proust sembra qui aumentare, con la menzione di un "errore" nella collocazione dei ricordi, che per Saer non possono sopravvivere esternamente al soggetto e quindi alla sensazione del momento presente. In realtà tale contrapposizione a Proust sembra persino eccessiva e, a un'attenta lettura del brano della *madeleine*, possiamo accorgerci che anche Proust colloca il ricordo nel sapore, "le goût du morceau de madeleine" e, di conseguenza, nella percezione che ne ha un soggetto. La memoria proustiana nasce dalle sensazioni, che mettono in contatto l'interiorità con il mondo, ma vive nella mente del narratore, non nella pura esteriorità, come invece vorrebbe Saer in questo commento.

Ma, probabilmente, in questo caso Saer estremizza le posizioni per definire meglio, nel dialogo e nel confronto, il senso del suo progetto narrativo. Si tratta quindi di una trasformazione tematica che tocca il significato stesso[87] dell'ipotesto proustiano, con le trasposizioni diegetiche e pragmatiche inerenti alle circostanze dell'azione e ai suoi effetti, come già si è visto con il brano de "La mayor".

La questione della memoria ritorna in modo prepotente nell'ultimo romanzo di Saer, *La grande,* pubblicato postumo, che, come si è detto, può essere considerato una *summa* del suo percorso creativo. In tal senso può essere analizzato per vedere se lo scrittore sia riuscito a portare a termine i propri obiettivi estetici. La comparazione con la *Recherche* proustiana appare legittima poiché entrambe le opere sono incompiute e hanno al centro il tema della memoria, del fluire incessante del tempo a cui sottrarre momenti di vita intensamente vissuta. A differenza di Proust, che riuscì a recuperare almeno alcuni momenti privilegiati del passato, in Saer tale recupero è difficile, incompleto e imperfetto per definizione, ma d'altro canto Saer, come Proust, ha in mente un progetto complessivo e ambizioso di esplorazio-

[87] Genette, G., *Palimpsestes,* cit.

ne dell'esperienza attraverso la scrittura, muovendosi in quella che lui chiama "la selva espesa de lo real".[88]

Se la realtà, di fatto, si presenta disordinata e frammentaria, la scrittura saeriana aspira non tanto a riprodurre tale frammentarietà, quanto a costruire una totalità inedita attraverso la narrazione. Per farci un'idea dell'approccio di Saer alla realtà potremmo pensare metaforicamente a uno stesso fiume al quale ci accostiamo più volte da terra. Il risultato non sarà la totalità del fiume navigato dalla sorgente alla foce ma la totalità inedita costruita dalla nostra esperienza e dalla nostra narrazione. Lo testimonia anche la struttura stessa de *La grande,* insieme dialettico di linearità e circolarità: già nell'*incipit*, infatti, si fa riferimento a un tempo lineare e fugace, "son más o menos las cinco y media", un momento che non potrà mai ritornare, e a un tempo circolare "una tarde lluviosa de principios de abril", che potrà tornare con ogni autunno.[89]

Da un lato incontriamo la linearità del tempo cronologico da martedì a lunedì, ma dall'altro l'unità evidente e non innocente rappresentata dalla settimana intera - nell'*Ulisse* di Joyce l'unità è invece un giorno intero - anche se non si tratta della settimana canonica da lunedì a domenica, che rappresenterebbe in un senso tradizionale l'ordine implicito nella creazione di un cosmo ordinato da un Dio. Non è quindi Dio che crea l'unità del reale ma la narrazione stessa, fondata sulla percezione, sulla musica e sulla poesia, come vedremo nel capitolo VI. Il tentativo è quello di cercare un nuovo patto simbolico con il mondo, un mon-

[88] Sull'esplorazione del reale in Saer e sulla complessa questione del realismo cfr. Dalmaroni, Miguel y Merbilhaá, Margarita, "'Un azar convertido en don'. Juan José Saer y el relato de la percepción" in Jitrik, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. VIII, *La narración gana la partida*, pp. 321-343 e Sarlo, Beatriz, "Narrar la percepción " en *Punto de vista*, n. 10, 1980; Giordano, Alberto, "El efecto de irreal" in Discusión, Año I, n. 1, 1989, pp. 27-36; Dalmaroni, Miguel, "El largo camino del 'silencio' al 'consenso'. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)", in Saer, Juan José, *Glosa. El entenado,* Edición crítica. Coordinador: Julio Premat. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos, 2010, pp. 607-663, oltre ai titoli contenuti nella sezione della bibliografia dedicata ai saggi critici su Saer.

[89] Saer, J.J., *La grande*, Buenos Aires, 2005, p. 11.

do nel quale le sirene restano in silenzio[90] e gli dei sono ormai scomparsi o mercificati.

È un'unità insolita e asimmetrica quella che Saer sta cercando, oltretutto imperfetta e incompiuta per la morte dell'autore, che non potè terminare la narrazione degli avvenimenti del lunedì, a parte una piccola frase. In questo segmento della linearità del tempo Saer narra tutto, fino al minimo particolare apparentemente insignificante, senza gerarchizzare gli avvenimenti come faceva, al contrario, Marcel Proust. Ma il gesto stesso di narrare, o per meglio dire, di nominare,[91] fa sì che questo universo quotidiano diventi portatore di un senso. Quello che permette questa trasformazione è soprattutto il desiderio di trovare un'essere del fenomeno, ovvero, come dice Nula, uno dei protagonisti de *La grande,* una "ontologia del divenire", in polemica aperta con l'ontologia classica e in particolare con quella di matrice platonica.

E, ancora una volta, il progetto di Saer, sia pure partendo dal piano letterario, converge con quello portato avanti da Merleau-Ponty nelle sue ultime opere, purtroppo incompiute: la ricerca di una "ontologia del divenire" riecheggia l'obiettivo di una "nuova ontologia", cercata dal filosofo francese proprio nelle opere di alcuni scrittori, tra cui Claude Simon e Marcel Proust.

Rispetto alle idee di Bachtin secondo il quale il romanzo "è in contatto con l'elemento dell'incompiuto presente",[92] e "attraverso il contatto col presente l'oggetto è coinvolto nel processo incompiuto del divenire del mondo",[93] opponendosi radicalmente sia all'epopea, per la diversa relazione con il tempo, che in quest'ultima è il passato assoluto, sia alla poesia, essenzialmente monologica, potremmo dire che Saer solo in parte rientri in tale impostazione. Da un lato, infatti, narra il divenire ma,

[90] Cfr. Saer, J.J., "Líneas del Quijote" en *La narración-objeto*, cit., pp. 33-54.

[91] Cfr. Scavino, D., *Saer y los nombres*, Buenos Aires, 2004. Questo saggio riprende nel titolo quello di Barthes, Roland, "Proust et les noms", in *Le degré zéro de l'écriture,* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, 1953 et 1972, pp. 121-134.

[92] Bachtin, M., *op. cit*., p. 468.

[93] Ivi, p. 472.

dall'altro, aspira a cogliere l'essenza degli oggetti, attraverso atti di vera e propria nominazione che lo riportano a un uso della lingua più prossimo alla poesia e al mito. Le categorie di Bachtin sembrano sfumare quando Saer scrive un libro di poesie che si intitola *El arte de narrar* nel quale la parola poetica si fa narrativa e, specularmente, fa pensare a una narrazione in cui vi sono momenti di "estasi" poetica di fronte all'oggetto, cui la parola sembra volersi relazionare direttamente, senza alcun dialogo con le parole altrui.

Tornando alle relazioni di tipo metatestuale, il nome di Proust ritorna frequentemente, come abbiamo già visto, nei saggi critici di Saer, alcune volte in modo puntuale, altre volte in una serie di autori cui è associato: si tratta di Joyce, Kafka, Faulkner, Svevo, James. Saer intesse quindi una fitta rete di relazioni metatestuali con un gruppo significativo e ricorrente di grandi autori di diverse tradizioni, al fine di esercitare un commento critico ma, dall'altro, di elaborare una propria estetica originale che è alla base della sua opera creativa.

Saer colloca Proust in questa serie di autori poiché ritiene che essi rappresentino una tappa fondamentale dell'evoluzione delle forme della narrazione occidentale con alcune caratteristiche comuni: rottura con la tradizione del romanzo ottocentesco, ricerca di nuove forme narrative, incomprensione da parte dei lettori e della critica a loro contemporanea. Tale tappa non fa che consolidare la crisi della forma-romanzo che troverebbe già la sua conclusione in *Bouvard et Pécuchet* di Flaubert. Per Saer, tuttavia, non bisogna far coincidere tale crisi con quella della possibilità stessa di narrare, che invece continua per tutto il Novecento sotto nuove forme, rispetto alle quali una delle tappe fondamentali è costituita dal *nouveau roman*. Ma vediamo in modo più preciso i riferimenti a Proust nei saggi critici di Saer iniziando da *El concepto de ficción*.

Proust è inserito nella tradizione europea insieme ad altri grandi autori, ma rispetto a tale tradizione si pone in modo dialettico e cioè "replantea radicalmente la existencia de esa tradición, la pone en suspenso y, en cierto sentido, la anula,

procediendo a su destructuración".[94] Ogni opera artistica nasce, quindi, in un luogo, un tempo e una tradizione ma, paradossalmente, ha qualcosa di irriducibile rispetto ad essa che la proietta verso l'universale. Il dialogo con Proust serve a Saer per descrivere implicitamente la sua posizione nel seno della tradizione latinoamericana ed argentina, rispetto alla quale anch'egli realizza un'opera di destrutturazione e rifondazione, per cui, pur partendo da un luogo, un tempo ben precisi (la zona del Litoral santafecino dove sempre si muovono i suoi personaggi) aspira a una letteratura universale, "sin atributos", come egli stesso afferma. Rifiuta, quindi, tutti gli elementi di colore locale che possono portare a una lettura superficiale delle opere dei grandi autori: si può dire allora che Joyce e Proust non parlano di Dublino o di Balbec ma "*de mí*".[95] Saer da un lato si avvicina a una concezione della letteratura cosmopolita e universale che riprende alcuni tratti della *Weltliteratur* di Goethe, opponendosi nel contempo alle letterature nazionali, messe fortemente in crisi nel mondo contemporaneo. Ma, d'altro lato, cerca di elaborare categorie universali a partire da un punto di vista non eurocentrico e fortemente situato nello spazio e nel tempo.

Proust con Joyce, Kafka, Musil, Svevo, Gadda, Woolf, Faulkner, Pavese, Beckett, è considerato da Saer un autore che da un lato rifiuta ciò che abitualmente rientra nei canoni del romanzo, dall'altro vi incorpora quello che normalmente rimane fuori da esso. In realtà tutti questi autori non aspirano a scrivere romanzi, ma a un'impresa ben più vasta e complessa: l'esplorazione di una totalità che, pur nella difficoltà, cerca di restituire l'esperienza attraverso la lingua. Un nuovo concetto di romanzo emerge da queste osservazioni: non un romanzo come genere ma come campo di esplorazione linguistica che aspira a una totalità, non come estensione ma come sostanza.[96]

[94] Saer, J.J., *El concepto de ficción*, cit., p. 87.
[95] Ivi, p. 88, corsivo dell'autore.
[96] Cfr. Saer, J.J., *El concepto de ficción*, cit., p. 124.

Il nome di Proust è inoltre accomunato a quelli di Svevo e Kafka fra i narratori che hanno dato, ciascuno a suo modo, una versione della psicologia individuale diversa da quella tradizionale.[97]

Vediamo ora i riferimenti a Proust in la *Narración-objeto*: in un primo passaggio[98] descrive la vasta rete di influenze e di intertestualità nell'opera di Faulkner, fra cui si evidenzia la presenza di Proust. A sua volta, Faulkner ebbe una vasta influenza in Europa, in Francia (*nouveau roman*), America Latina e sullo stesso Saer.

Un successivo passo[99] è estremamente interessante poiché mette in luce il procedimento da cui può nascere un'intera opera narrativa: in questo caso Saer si occupa di Pavese, così come in vari passi dei suoi romanzi si è occupato di Proust e del meccanismo della memoria involontaria. Saer ricorda che Pavese faceva nascere la sua letteratura dalle prime impressioni che si ricevono durante l'infanzia:

> *Pavese sostenía que todo texto narrativo nace de un mito personal que se forja en cada uno de nosotros, elaborado a partir de nuestras primeras impresiones, ya olvidadas o incoscientes en su mayor parte, un mito que quizás trasciende las figuras clásicas del psicoanálisis, y que sintetiza las impresiones primordiales y definitivas que van dejándonos nuestros primeros pasos por el mundo.*

Su questo punto Saer insiste spesso, rifiutando da un lato l'idea nazionalistica di patria, molto forte in Argentina, affermando dall'altro un'idea di patria come riferimento alle prime esperienza vissute, ovviamente collegate a un territorio. Se il territorio di Pavese sono le Langhe, se quello di Proust è la Normandia, quello di Saer è la zona del Litorale santafecino dove egli nacque in piena pianura e dove si formarono le sue prime impressioni, le stesse che potremo ritrovare nel romanzo *La ocasión*. Tale concezione è molto simile anche a quella di Proust, scrittore per il quale l'infanzia riveste un'importanza fondamentale. Tutti e tre gli scrittori sono quindi accomunati da una predilezione per l'infanzia, il mito, il nome proprio. Tale predilezione così marcata può essere interpretata come un orientamento profondo verso una cultura a

[97] Ivi, p. 176.
[98] Saer, J.J., *La narración-objeto,* cit., p. 77.
[99] Ivi, p. 164.

base mitologica, secondo la descrizione che ne possiamo trarre dalla lettura del saggio di Lotman "El fenómeno de la cultura" in *La Semiosfera* (Madrid, 1998, vol. II, pp. 25-41).[100]

Dalla contrapposizione fra una cultura a base mitologica e una a base non mitologica sorgono varie dicotomie – pensiero iconico/pensiero verbale, dramma/narrazione, verso/prosa, mito/storia, coscienza infantile/coscienza adulta, continuo/discreto, che appaiono abbastanza rigide rispetto alla successiva evoluzione del pensiero di Lotman, ma alla cui base si situa la dicotomia fondamentale tra le diverse funzioni dell'emisfero destro e dell'emisfero sinistro nel cervello umano. La differenza tra coscienza mitologica e non mitologica è sviluppata da Lotman in numerosi altri saggi tra cui "Mito, nome, cultura", in *Tipologia della cultura* (Milano, 1975, pp. 83-109),[101] dove il tipo di semiosi che si realizza nel mito è riportato a un atto di "nominazione" sulla base di un rapporto isomorfo tra segno e oggetto, che sopravvive all'interno delle lingue moderne nei nomi propri, nelle onomatopee, nelle parole infantili, ecc. E' stato messo in luce il particolare amore di Proust per in nomi propri e il suo cratilismo, che riscontra un legame necessario fra il significante e il referente, soprattutto per quanto riguarda i toponimi.[102] Anche per quanto riguarda Saer la critica ha messo in risalto la sua tendenza a "nominare", più che a narrare.[103]

Infine, in *Trabajo*s troviamo ancora molti riferimenti a Proust. Ne vediamo alcuni. Saer nuovamente parla di uno sfasamento fra la ricezione dei lettori e l'opera narrativa innovativa di una serie di grandi scrittori: Flaubert, Dostoevskij, James, Proust, Kafka, Joyce, Musil, Borges, Svevo, Gadda. Proust, come Joyce e Faulkner, è considerato uno scrittore che non si occupa esplicitamente della riflessione metanarrativa nei suoi romanzi, ma lo fa implicitamente in tutta la sua opera.[104]

100 Il saggio originale in russo è del 1978.
101 Il saggio originale in russo è del 1973.
102 Cfr. Genette, G., *Mymologiques: voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976; Barthes, Roland, "Proust et les noms", cit.
103 Cfr. Scavino, D., *op.cit.*
104 Cfr. Saer, J.J., *Trabajos*, cit., p. 26.

Poco più oltre, Saer afferma che l'opera di Proust era destinata a rimanere incompiuta per la sua aspirazione alla totalità, ovvero a recuperare il passato attraverso la memoria e la scrittura. Il modo di scrivere di Proust è radicalmente opposto a quello di Joyce che aspirava a una totalità chiusa e organica, quasi medievale. Anche Proust aspira a una totalità ma partendo da un'opera essenzialmente aperta che nasce da un breve articolo, si estende a un racconto e poi a sette grandi volumi. L'opposizione fra Joyce e Proust è simile a quella fra linea e colore, fra calcolo rigoroso e improvvisazione. I due procedimenti sono, in realtà, complementari e compaiono in ogni vera opera d'arte.[105] Infine, Proust è considerato scrittore poco prudente, quindi fortemente innovativo rispetto alla tradizione, in un gruppo di autori che comprende Melville, Dostoevskij, Flaubert, Joyce, Faulkner, Gadda, Broch.[106]

[105] Cfr. Saer, J.J., *Trabajos*, cit., p. 32.
[106] Cfr. Saer, J.J., *Trabajos*, cit., p. 180.

Capitolo 5

Percezione e memoria nell'opera narrativa di Claude Simon

da *Le vent* (1957) a *La route des Flandres* (1960)

Secondo la critica,[1] *Le vent*[2] rappresenta una prima svolta nell'esperienza narrativa di Claude Simon. Numerose sono le osservazioni di Merleau-Ponty su di esso, soprattutto per quanto riguarda il tempo, lo spazio, il confondersi dei corpi in un "magma" in cui si perdono i contorni dei personaggi e delle cose, come abbiamo visto nel capitolo I.

È, innanzitutto, una duplice concezione della realtà che si affaccia nelle prime pagine del romanzo: da una parte l'idea di una realtà frammentaria, piena di vuoti e lacune, ma non per questo inconsistente o illusoria, costituita dalle mille versioni di una stessa storia raccontata dalle persone che l'hanno vissuta. La verità di tale storia non ha il suo fondamento in una dimensione metafisica classica, in una totalità ordinata e superiore, ma trova la la sua legittimazione soltanto nel fatto di essere stata vissuta e poi raccontata. Il legame tra verità, vita e racconto è affermato con forza: è evidente che Claude Simon si distacca dal realismo tradizionale ma non per questo perde la fiducia nel fatto che narrazione e realtà possano nascere insieme sotto gli occhi dello scrittore e del lettore.

Dall'altra parte vi è l'idea di una realtà "douée d'une vie propre, superbe, indépendente de nos perceptions" (p. 4), concezione che viene scartata e a cui corrisponderebbe una narrazione portata avanti da un narratore esterno onnisciente che conosce

[1] Cfr. Duncan, A.,"Introduction" e "Notice", in Simon, Claude, *Œuvres* cit., pp. IX-LV e pp. 1249-1266.

[2] Simon, C. *Le vent,* Paris, Minuit, 1957, ripreso in *Œuvres*, cit., pp. 3-191, da cui citiamo.

tutta la storia prima ancora di iniziare a raccontare. Qui, invece, il narratore, che ascolta la storia raccontata sia dal protagonista, spesso in modo frammentario, confuso, incoerente, sia da altri testimoni, come il notaio, assomiglia molto a un lettore che, non conoscendo i fatti e le circostanze, cerca tuttavia di "vedere" le stesse situazioni vissute da altri. È costante il riferimento alla sfera della visione che riguarda sia Montès, sia il narratore, facendo intersecare e comunicare i loro mondi: "Il me semblait donc le voir" (p. 5), "Et je cherchais à l'imaginer" (p. 8), "Et sans doute faut-il essayer de se le représenter" (p. 55), "il me semblait l'y voir" (p. 55), "et ainsi je pouvais le voir, comme il me le raconta" (p. 63), solo per fare alcuni esempi riguardo al narratore, "je pouvais nous voir" (p. 75), "Et, de sa fenêtre, Montès pouvait assister chaque jour" (p. 39), "maintenant il pouvait les voir au grand jour" (p. 93), riguardo a Montès.

È la percezione che costituisce la realtà, una percezione che non sempre è vigile e attenta, ma è presentata, come spesso accade anche in Saer, nei suoi stati alterati, siano essi legati alla stanchezza, all'alcool, al dormiveglia, a disturbi della visione. Non per questo, come sottolinea Merleau-Ponty nella *Phénoménologie de la perception*, dove analizza queste e altre diverse alterazioni, la percezione risulta svuotata di senso, anzi, nella dialettica con queste perturbazioni, ne risulta rafforzata, come quando è sufficiente uno stimolo sonoro a scuoterci da uno stato di torpore e a farci ritrovare il contatto con il reale.

Nei momenti di acuta percezione Montès sente la "carne" delle altre persone, di sé stesso, ma anche la "carne" del mondo, rendendosi conto che sono fatte di uno stesso elemento, di un magma in cui si perde la distinzione fra soggetto e oggetto. I corpi non sono più statue davanti allo sfondo del mondo, ma si integrano gli uni con gli altri, e a loro volta con tutte le cose. Si veda questo straordinario brano:

> *C'est-à-dire comme si tantôt il me semblait être nous deux, assis là ou plutôt trônant dans une sorte de solitude de statues tandis que l'univers extérieur se réduisait à un décor lointain, semblait se rapetisser, s'enfuir, s'effacer dans le néant, et aussitôt après, sans transition, ou plutôt dans le même moment, je pouvais nous voir tous les deux, minuscules, insignifiants, misérables et*

perdus sur ce banc du terre-plein, la surface déserte éclairée de place en place par les ronds de lumière jaunes des trois reverbères, et tout autour les façades obscures, la ville, et dans les maisons d'autres êtres comme nous, minuscules et insignifiants, occupés aux actes simples du soir, préparant le café pour le lendemain, ou se dévêtant, étendant leurs corps fatigués, ou déjà couchés, morts, certains s'acharnant dans la sueur, les soupirs et les râles, au plaisir, à cette impossible et contradictoire tentative de se nier et de se survivre, et encore, au-delà des maisons, de la ville, la campagne, les chemins, les trains, et encore les autres villes, et de tout cela il me semblait aussi qu'on pouvait entendre comme une respiration, comme celle de sa chair à elle, cette même palpitation secrète, multiple, mystérieuse, parce que la chair du monde est femelle par ce fait qu'elle est capable d'engendrer et de créer pour ainsi dire sans même s'en apercevoir...(p. 75)

A questa visione magmatica che lo mette in contatto con la realtà ma che lo spaventa, per il suo disordine e confusione, Montès contrappone un tentativo di classificazione razionale, di ordinamento, di fissazione degli esseri, sottratti al divenire e disincarnati "jusqu'à ce que le monde hasardeux et compliqué cesse de tournoyer sans trêve et sans bruit, s'organise, s'ordonne et s'immobilise enfin"(p. 115).

Un'immagine è significativa in tal senso: Montès compara gli alberi del paese del nord della Francia da cui proviene, dritti e immobili, ai cipressi battuti e piegati dal vento del Sud. Nella sua nuova esperienza di vita la sua aspirazione è diventata quella di fissare il movimento, e quindi il tempo, di "fotografare" il divenire, come mediazione fra l'assoluta fissità di un essere eterno e trascendente, e l'irrefrenabile spinta del vento verso la distruzione e la nullificazione. Tra essere e nulla si insinua la possibilità di un divenire che si fissa, diviene monumentale, quasi eterno. E, allo stesso modo, ci risulta più chiaro perché Montès ami così tanto il ciclo delle stagioni e dei giorni, il tempo mitico che, nel suo eterno ritornare, a sua volta si immobilizza.

La vicenda si svolge in una città "à base de vécu; mais elle ne sera jamais nommée", come è stato giustamente osservato,[3] una città che si situa in uno spazio mitico, che condensa l'essenza delle città del sud della Francia, così come la città della "zona" saeriana è la sintesi delle città del Litoral argentino sul grande fiume Paraná. Perpignan e Santa Fe sono "restituite" al lettore senza l'intento di essere descritte secondo i canoni del romanzo realista, sono "idee chiare e distinte" di città con la loro identità ben riconoscibile ma che si è formata nel cuore della percezione da parte dei personaggi che le attraversano e che, in entrambi i casi, spesso ne possono cogliere l'essenza proprio perché vengono da fuori, per avere vissuto in altri luoghi ed avere quindi un doppio campo empirico che fa risaltare le identità attraverso la visione delle differenze. Come in Saer, la città è attraversata soprattutto la notte, in un alternarsi di luci e ombre, percorsa dal centro alle periferie e viceversa, come la volta in cui Montès raggiunge il campo dei gitani. Sono città ad un tempo interiori ed esteriori, sedimentatesi sul filo di una percezione ripetuta degli stessi luoghi in diversi momenti del giorno e della notte, secondo le infinite variazioni della luce naturale ed artificiale, secondo la luminosità inerente alle diverse stagioni, viste, odorate, toccate, ascoltate, gustate, in modo statico e in movimento, a piedi, in auto, da un finestrino di un autobus o dalla finestra di una casa.

Anche il tempo è un tempo mitico, senza punti di riferimento cronologico, un tempo denso e ciclico - opposto a un tempo "filiforme" (p. 128) - dove si assiste all'alternarsi dei giorni e delle stagioni, in cui gli uomini sono immersi tanto quanto le piante visto che sono sottomessi a una sorta

> *de paisible, d'irrésistible recommencement, de pulsation mystérieuse, majestueuse, féerique, avec l'immuable succession de ses phases immuables, quelque chose de semblable à ce qui forçait les jeunes pousses à sortir, tendait, balancés sans trêve dans le vent, les fragiles, turgescents et impérieux bourgeons. (p. 39)*

[3] Duncan, A., "Notice" in Simon, Claude, *Œuvres* cit., p. 1253.

Montès ama contemplare tale tempo monumentale, che nel suo andamento ciclico, nella sua pulsazione perenne, è in realtà immobile, il suo desiderio è quello di fissarlo, di trattenerlo con una fotografia, scattata con il suo "terzo occhio" appeso al collo, o di registrarlo con una percezione indifferente, simile a quella di una macchina fotografica, separata dalla presa di coscienza e dalla conoscenza immediata, ma successivamente restituita dalla memoria. È invece ossessionato dal tempo che fugge, che trascina via tutto come il vento, un tempo in cui ogni istante è diverso e irreversibile.

È il tempo monumentale, non quello fuggente, che ha attirato l'attenzione di Merleau-Ponty proprio per il suo spessore, per il fatto che ogni istante è fissato a uno spazio che si dilata, uno spazio oscuro e brulicante, essendo simile "à une sorte d'épais magma où l'instant serait comme le coup de bèche dans la sombre terre, mettant à nu l'indénombrable grouillement de vers" (p. 163).

È un tempo che non è costituito da una serie di istanti ma da un "emboîtement", da un incassarsi di un momento su un altro e di questo su un altro ancora, è un "tempo-matrioska", descritto da Merleau-Ponty proprio con la suggestiva immagine presa dalle prime pagine de *Le vent:* "ces poupées gigognes d'Europe centrale emboîtées les unes dans les autres, chacune contenant, relévant une plus petite" (p. 4).

Il presente, attraverso la percezione, è immerso nel sensibile e racchiude altri presenti, collegati fra loro per il fatto che un avvenimento, una visione si è presentata davanti a uno stesso vedente in una medesima situazione di visibilità. È quanto osserveremo anche in *Responso* con la ripetuta visione che Barrios ha del paesaggio serale intorno alla casa di Concepción, richiamata più volte in forma di ricordo, anche se ogni volta ritorna non esattamente identica ma con particolari e sfumature diverse: "Recordó nuevamente la limpia galería, el césped húmedo, la declinación de la tarde y contra el tenso azul del cielo prenocturno, la masa prieta y fría de los árboles obsidiana".[4]

[4] Saer, J., *Responso*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964. Ried. Buenos Aires, Seix Barral, 2004, pp. 126-127.

Nella narrazione di Montès ha un grande peso la dimensione visuale, fatta di immagini che restituiscono la simultaneità di diversi oggetti percepiti nello spazio, con un passaggio spesso molto sfumato da un'immagine a un'altra, cui si sovrappone spesso il ricordo che non è "toujours rangé quelque part dans ce fourre-tout de la mémoire, mais abolissant le temps, la sensation elle-même, chair et matière, jalouse, impérieuse, obsédante" (p. 175). Si noti la somiglianza con la concezione proustiana del ricordo, messa in luce da Ricœur con l'idea della "impression retrouvée",[5] e con quella di Saer che vedremo emergere soprattutto in *Responso* e in *Palo y hueso*.

L'ultima pagina del libro ci riporta al segreto tentativo di Montès di fissare il tempo: il narratore lo lascia immerso "dans la lente et identique succession des heures, des jours, sur le décor inchangé, immuable, l'antique et vénérable terre, le vieux monde souillé sans cesse ressurgissant à chaque aube dans son originelle virginité sous l'éclatante lumière, sans mystère, évident." (p. 190). Anche il canto di un uccello sembra venire da una dimensione di eternità che supera il momento presente, senza per questo perdere il contatto con esso. E' una trascendenza che si manifesta nella più totale immanenza, un ordine che nasce nel seno stesso del disordine: "et le chant solitaire d'un oiseau en cage arrivant du fond d'une cour par-delà les toits, par-delà le temps, le silence; tout de nouveau dans l'ordre reformé, indestructible, jusqu'au vent lui-même" (p. 191), destinato a soffiare sempre, senza possibilità di fine, mentre l'uomo potrà trovare nella morte il privilegio della pace e dell'oblio.

Anche L'herbe,[6] come si è visto nel capitolo I, ha attirato l'attenzione di Merleau-Ponty, soprattutto per quanto riguarda la dimensione temporale. In effetti, Simon insiste su tale dimensione in tutto il romanzo, attraverso una serie di percezioni che lo materializzano, lo fanno cogliere nella sua densità, indissolubilmente legata allo spazio, alle cose, ai corpi. È proprio davanti al corpo ormai privo di coscienza di Marie, che attende la morte e di cui si percepisce solo il ritmo della sorda respirazione, che

[5] Cfr. Ricœur, P., *Temps et récit*, Tome II, p. 221.
[6] Simon, C., *L'herbe*, Paris, Minuit, 1958.

si svolge la vicenda narrativa, mentre nella penombra della stanza penetra dalle fessure della finestra una luce in forma di T.

È un tempo monumentale, non pensabile senza lo spazio, che si oppone a quello filiforme e astratto degli orologi, che non è riducibile a una cifra, ma si condensa, ad esempio, nella materialità delle enormi lancette dell'orologio di una stazione, inseparabile dalla percezione dei rumori nella notte, degli urti fra i vagoni, dello stridore dei freni e dei binari:

> *...mais d'avoir constamment à l'esprit la conscience du temps en train de s'écouler, et, dans les hôtels qui comme celui-là, se trouvent près d'une gare, cet écoulement prenant une allure solennelle du fait de n'être plus là comptabilisé, fragmenté par de minuscules rouages, mais marqué par le lent déploiement des aiguilles momumentales et lumineuses suspendues dans la nuit au fronton ou sur le beffroi de la gare, emplissant tout entier le rectangle de la fenêtre, conférant avec l'aide de la nuit, un caractère monumental à ce temps qui s'écoule, noir, épais, dans un incessant et catastrophique tapage de tampons entrechoqués, de grincements, de sifflets, comme s'il était fait d'une matière dure aussi que le métal (...). (pp. 90-91)*

È un tempo paragonato a un muro senza interstizi fra i mattoni che lo costruiscono, ma, paradossalmente, costruito alla rovescia, con i mattoni più recenti alla sua base e quelli più antichi alla sua sommità. È un tempo che si dà tutto insieme, contemporaneamente, come nel quaderno su cui Marie annotava entrate e uscite quotidiane, senza gerarchia fra gli avvenimenti:

> *Comme si brusquement, le temps s'étant mis à couler à une vitesse accelerée comme une sorte de mur aux éléments maçonnés ou plutôt assemblés, ajustés sans la moindre fissure, le moindre interstice, quelque chose qui faisait penser à ces vestiges d'antiques constructions pélagiques ou romanes, et qui semblait non pas avoir résisté au temps mais être en quelque sorte le temps lui-même, les encres avec lesquelles avaient été tracés les chiffres présentant d'une année à l'autre d'imperceptibles différences, comme une patine progressive, la base du mur étant paradoxalement constituée par les millésimes plus récents, comme si l'ensemble du mur avait été édifié au rebours des habituels procédés de constructions. (pp. 119-120)*

Ogni istante offre tutto insieme, coscienza e mondo che si riflettono e si contengono l'un l'altro, presentandosi ad un tempo come sedimentazione e lacerazione. Ogni presente, infatti, cancella gli altri, poiché l'essere è sempre completo, è il risultato di un'accumulazione di infiniti altri presenti, ma talora, lacerandosi, lascia vedere altri tempi, conservati nella memoria.[7]

> *Et après cela les choses se stabilisèrent, équilibrèrent à partir de cette nouvelle donnée, jouant, faisant son office cette sorte d'estomac d'autruche aux capacités illimitées, ce formidable appareil à assimiler toute substance nouvelle que sont, non seulement l'homme, sa conscience, mais le tout (gens, objets, astres, ciel) contenu dans cette conscience, refleté par elle, c'est-à-dire la constituant et l'enfermant; la modification - ou la disparition - d'un des éléments était aussitôt compensée par une série de modifications (contraction ou dilatation) la chaîne des autres parties composantes, de sorte que se réforme, dans l'instant même, un autre tout, différent par sa composition, mais dont le poids, le volume total sont exactement les mêmes. (p. 104)*

Così come si assiste a un continuo sopravanzamento di un tempo su un altro, anche i corpi dei personaggi sconfinano uno sull'altro, ciascuno di loro vede gli altri vedere, vede i loro corpi protesi su un mondo comune, con gesti che possono essere sposati, continuati, portati a compimento nel medesimo spazio, che è il rapporto tra la nostra carne e la carne del mondo:

> *Car, ce n'était pas les paroles, les sons indisticts provenant du lit qu'elle percevait, mais, pour ainsi dire, quelque chose qui venait de la main levée (quoiqu'elle ne bougeât pas), des yeux, (quoiqu'ils ne bougeaient pas, eux non plus), fixés sur elle; et plus que cela, sans même avoir besoin de voir les yeux, la main: comme si celle-ci l'avait prise par le bras la faisant tourner sur elle-même, la poussant vers la commode; et maintenant elle tournait complètement le dos au lit, mais elle pouvait toujours sentir cette pression constante, physique, du regard et de la main, percevant comme un arrière-fond sonore (...). (pp. 114-115)*

[7] Cfr. Cap. I.

Elle vous la donne, les yeux et les mains toujours posés sur sa chair: (...) comme si ses mains à elle (Louise) étaient les propres mains de la vieille femme. (p.115)

La dialettica fra immobilità e movimento, ordine e disordine, così viva in Claude Simon, compare anche in questo romanzo; l'immobilità, l'ordine, sono solo una solidificazione momentanea del divenire incessante, che trascina tutte le cose verso la trasformazione, l'invecchiamento, la putrefazione. Il movimento immobile in cui si addensa per un attimo il movimento, è allora, il movimento stesso, la sua essenza eternizzata, invisibile, che si lascia intuire attraverso il sensibile:

Comme un peu plus tôt le chat: il ne détalait pas, restant là, sur la crête du mur écroulé, à la fixer, ramassé sur lui-mème, parfaitement immobile, (seulement une tache, une forme rayée, tigrée, parmi l'éblouissante bigarrure des ombres hachurées du jardin, là où l'instant d' avant il y avait eu ce bond roux, la fulgurante matérialisation non d'un corps, d'un animal, mais de l'idée même de mouvement, dans la déchirure de soleil, puis plus rien), comme s'il pouvait passer sans transition du mouvement à l'immobilité ou plutôt comme si l'immobilité était en quelque sorte le prolongement du mouvement ou, mieux encore, le mouvement lui-même éternisé (...), ne reposant sur rien d'autre que sur le temps solidifié, l'après-midi solidifiée de l'été dans laquelle baignait comme dans une sorte de formol l'exubérante et sauvage végétation de ronce et d'hélianthes. (pp. 17-18)

La route des Flandres[8] è uno fra i romanzi più importanti di Claude Simon ed è uno fra quelli su cui è caduta maggiormente l'attenzione di Merleau-Ponty,[9] anche per il modo in cui ebbe origine, raccontato da Simon come una visione simultanea e improvvisa dell'intera opera, intesa come un paesaggio, non come un concetto.

La materia su cui Simon lavora è la sua esperienza della guerra, che non viene però restituita attraverso una narrazione lineare e attraverso un punto di vista esterno, ma nasce sot-

[8] Simon, C., *La route des Flandres*, Paris, Minuit, 1960, ripreso in *Œuvres*, cit., pp. 195-412.

[9] Cfr. Cap. I.

to gli occhi del lettore come una visione simultanea, come un alternarsi di immagini in cui ricordi, percezioni, sogni e immaginazioni sono il risultato di una sedimentazione di percezioni diverse, si susseguono solo per l'esigenza della linearità della pagina scritta, ma in realtà scivolano gli uni negli altri quasi a sovrapporsi, senza far individuare quale sia il punto di passaggio.

Protagonista di questa particolare espressione della simultaneità è l'uso del participio presente, osservato fra i primi proprio da Merleau-Ponty, che fa perdere i riferimenti delle catene temporali e dei rapporti di causa ed effetto, concatenando una visione con l'altra in un insieme omogeneo. Ogni visione è lo schermo di un'altra che la sottende, ogni tempo è collocato su una piramide di tempi che possono essere aperti da ciascuna visione. Il presente è una dimensione del tempo non separabile dal passato, ogni avvenimento vissuto nel presente ha il suo sfondo nel ricordo e spesso è possibile passare da oggi a ieri grazie alla semplice evocazione che scaturisce da una parola, la quale è la porta che apre lo spazio di un altro tempo.

Come in Saer, il tempo della narrazione non è quello cosmico o quello individuale, ma un tempo mitico, monumentale, non misurabile oggettivamente, non identificabile con un punto ma con un ciclo, come il pomeriggio, la sera, la notte.

Si veda ad esempio la celebre scena della morte di de Reixach:

> *un moment j'ai pu le voir ainsi le bras levé brandissant cette arme inutile et dérisoire dans un geste héréditaire de statue équestre que lui avaient probablement transmis des générations de sabreurs, silhouette obscure dans le contrejour qui le décolorait comme si son cheval et lui avaient été coulés tout ensemble dans une seule et même matière, un métal gris, le soleil miroitant un instant sur la lame nue puis le tout – homme cheval et sabre – s'écroulant d'une pièce comme un cheval de plomb commençant à fondre par les pieds et s'inclinant lentement d'abord puis de plus en plus vite sur le flanc, disparaissant le sabre toujours tenu à bout de bras derrière la carcasse de ce camion brûlé éffondré là, indécent comme un animal une chienne pleine traînant son ventre par terre, les pneus crevés se consumant lentement exhalant cette puanteur de caoutchouc cramé la nauséeuse puanteur de la guerre suspendue dans*

l'éclatant après-midi de printemps, flottant ou plutôt stagnant visqueuse et transparente mais aurait-on dit visible comme une eau croupie dans laquelle auraient baigné les maisons de brique rouge les vergers les haies. (pp. 199-200)

La visione è esplicitata con il punto di vista di colui che percepisce la scena e che osserva la figura scura del cavaliere su uno sfondo luminoso e che, nel contrasto fra luce e ombra, diventa una sagoma dai contorni indefiniti. Gli oggetti non sono bell'e fatti una volta per tutte ma si formano nella percezione, scivolando uno nell'altro e fondendosi in una stessa "carne" in continua trasformazione. Ogni oggetto è percepito in movimento e in metamorfosi, secondo le linee di trasformazione suggerite dai rapporti di somiglianza, dalle metafore e dai paragoni che amplificano il testo facendolo sviluppare all'infinito senza un vero punto di chiusura.

Mentre in Simon questo modo di procedere è abituale, nei quattro racconti di *Palo y hueso*[10] questo avanzare per metafore non è frequente, anche se lo riscontriamo in un passo del racconto "El taximetrista":

Su experiencia del trabajo diurno era la repetida visión del arribo de los ómnibus de todos los puntos del norte de la provincia, de Rosario, de Buenos Aires y de Córdoba, y los grupos apurados de sucios viajeros precipitándose a las colas de las paradas de taxis, arrastrando valijas y criaturas asustadas y desconcertadas, despedidos por las bocas de los andenes de la estación sin una frecuencia regular, en un clima de inercia y desorden, análogo al que uno puede percibir cuando observa cómo se abre la rampa de un lanchón en el puerto para dejar caer una muchedumbre de mojarras todavía vivas en la canasta de una pescadería.[11]

Saer collega due percezioni analoghe che, avvenute in tempi e luoghi diversi, hanno però una comune matrice che le differenzia da altre percezioni le quali, invece, rimangono isolate. Si crea così un tessuto fra diverse percezioni che trova il suo ancoraggio nel corpo e nel sensibile, al di là di un'astratta somiglian-

[10] Saer, J.J., *Palo y hueso*, Buenos Aires, Camarda Junior, 1965. Ried. Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

[11] Saer, J.J., *Palo y hueso*, cit., pp. 123-124. La sottolineatura è nostra.

za fra i significati delle parole. È su base percettiva, piuttosto che semantica, che Saer articola le sue rare metafore. In Simon, invece, pur essendo fondamentale il peso della percezione e in particolare della visione, nello stabilire rapporti metaforici, si veda ad esempio il visionario paragone fra il camion dai pneumatici bucati e una cagna gravida, spesso il nesso fra due immagini è provocato dal significante, dalla sonorità delle parole che proietta sul significato una somiglianza fino allora inavvertita, secondo il processo della metafora viva descritto da Ricœur.[12]

Anche in Simon troviamo una forma di idealità inseparabile dalla sua presentazione sensibile, come nel caso dell'idea di guerra, come risvolto invisibile di una serie di percezioni disforiche, di odori sgradevoli, di corpi in decomposizione, di sporcizia in cui tutto è immerso, case, siepi, giardini.

Come nei racconti di Saer, la percezione ne *La route des Flandres* non avviene da un punto di vista statico ma spesso è in movimento; la strada delle Fiandre che dà il titolo al romanzo è percorsa dai soldati a cavallo che sono seguiti nella loro visione mobile, che oscilla fra il centro della strada e i margini, dove le rovine della guerra, i corpi in decomposizione degli uomini e dei cavalli, le macerie, ogni sorta di tessuto sbrindellato e di straccio, si accumulano, si decompongono e sprofondano lentamente nel fango. Anche le ombre dei soldati li seguono sui margini della strada:

> *Mais il n'y avait pas de tribunes, pas de public élégant pour nous regarder: je pouvais toujours les voir devant nous se silhouettant en sombre (formes donquichottesques décharnées par la lumière qui mordait, corrodait les contours), indélébiles sur le fond de soleil aveuglant, leurs ombres noires tantôt glissant à côté d'eux sur la route comme leurs doubles fidèles, tantôt raccourcies, tassées ou plutôt téléscopées, naines et difformes, tantôt étirées, échassières et distendues, répétant en raccourci et symétriquement les mouvements de leurs doubles verticaux auxquels elles semblent réunies par des lignes invisibles (p. 208).*

[12] Cfr. Ricœur, P., *La métaphore vive*, cit.

Ma veniamo a uno dei brani che ha attirato direttamente l'attenzione di Merleau-Ponty, il quale vi coglie la presenza di un tempo-magma che mescola le sue dimensioni, che si fa tutto insieme ovunque, un tempo monumentale, senza punti di riferimento.

> *...et tout ce qu'il percevait maintenant c'était le bruit, le martèlement monotone et multiple des sabots sur la route se répercutant, se multipliant (des centaines, des milliers de sabots à présent) au point (comme le crépitement de la pluie) de s'effacer, se détruire lui-même, engendrant par sa continuité, son uniformité, comme une sorte de silence au deuxième degré, quelque chose de majestueux, monumental: le cheminement même du temps, c'est-à-dire invisible immatériel sans commencement, ni fin, ni repère. (pp. 211-212)*

Il silenzio al secondo grado degli zoccoli dei cavalli immersi nella notte immette in un'altra dimensione, è il tempo stesso, l'idea del tempo, maestoso e monumentale, invisibile, ma risvolto del sensibile da cui è inseparabile, offerto dalla percezione notturna che si sviluppa senza pensiero interposto, come visione che occupa tutta la scena della mente.

Da *Le palace* (1962) a *La bataille de Pharsale* (1969)

Le palace[13] venne pubblicato nel 1962, un anno dopo la prematura scomparsa di Merleau-Ponty che, quindi, non lo potè leggere. Vi è un brano che attira la nostra attenzione e che sembra essere un omaggio di Claude Simon al filosofo che si era così interessato a lui in quegli anni:

> *puis ceci: lui (l'etudiant, l'homoncule, le jeune étourneau, le double microscopique et lointain) haletant, essayant pour la troisième fois de la matinée d'apaiser sa respiration, debout ou plutôt flottant, baignant dans cette espèce de bouille moite compacte, qui ne ressemblait ni à de l'air ni à de l'eau et qui, il le savait maintenant, n'était pas las sueur qui ruisselait de*

[13] Simon, C., *Le palace*, Paris, Minuit, 1962, ripreso in *Œuvres,* cit., pp. 413-550, da cui citiamo.

son corps parce qu'il avait marché trop vite (...), mais comme une sorte de cinquième élément *composé semblait-il à parts égales des quatre autres (l'eau, la terre – la poussière -, l'air , la chaleur),* et de la même densité que sa chair*, ses muscles, sans grande différence de température non plus, de sorte que sa peau ne constituait plus une enveloppe, une séparation entre l'univers extérieur et lui mais semblait englober indistinctement comme les inséparables parties d'un même tout, le ciel métallique, la monotone et uniforme gangue jaunâtre des maisons, les gens, les odeurs, et ses propres os. (pp. 540-541, la sottolineatura è nostra)*

È davvero interessante il fatto che questa descrizione riecheggi la teoria della carne in Merleau-Ponty come "elemento" comune a tutte le cose, elemento in cui avviene la percezione e in cui si supera la distinzione fra soggetto e oggetto.

Che questo libro sia forse il più merleau-pontyano di Simon lo fa presagire il fatto che alcune pagine del romanzo siano state pubblicate, alcune settimane prima della sua uscita, sulla rivista *Médiations,* nello stesso numero in cui vennero pubblicate postume le "Cinq notes sur Claude Simon" come prima traccia del corso dedicato dal filosofo francese allo scrittore presso il *Collège de France* l'anno prima. Come si è detto, e come si desume da questi appunti, per Merleau-Ponty, i romanzi di Claude Simon che egli potè conoscere, ovvero *La corde raide*, *L'herbe, Le vent, La route des Flandres,* rivelano un'ontologia moderna. Confrontando i punti che Merleau-Ponty colse in quei romanzi con i risultati raggiunti da *Le palace*, possiamo dire che tale cammino fa un notevole passo avanti.

Il tempo come simultaneità, con l'uso ormai esteso e sistematico del participio presente,[14] a supporto del primato indiscusso della visione, il "magma" in cui tutte le cose sono immerse, la memoria come possibilità di restituire il passato sia pure frammentario ma ancora vivo perché ancorato alle percezioni di un "allora" collegato a un "ora", l'emergere di un quinto elemento, di una "carne", come si è visto nel brano sopra citato,

[14] Non sembra efficace la traduzione in italiano con l'infinito, sarebbe a nostro avviso più appropriato utilizzare il gerundio o, quando possibile, il participio presente.

sono tutti indizi di una profonda convergenza tra il lavoro del "filosofo" Merleau-Ponty e del "letterato" Claude Simon che, ciascuno nel suo campo, ma nell'ambito di una più generale convergenza di filosofia e letteratura nel Novecento, giungono alle stesse conclusioni, anche sulla base di un dialogo purtroppo interrotto anzi tempo.

Vediamo alcuni testi esemplari, riprendendo gli stessi punti su cui si è soffermato Merleau-Ponty nell'analisi dei romanzi precedenti.

Magma, simultaneità, piramide di tempo:

> *(…) la ville tout entière déserte et vide sous la débauche de lumière des globes électriques, comme si elle avait été coulée d'un bloc (maisons, palmiers, trottoirs, chaussées)* dans une sorte de lave*, de métal encore brûlant, la pluie nocturne déjà évaporée, le sol, semblait-il,* fumant *légèrement comme les flancs de ces volcans où rampent des vapeurs, l'air nocturne lui-même* brûlant*, la longue avenue bordée de plamiers parsemée de papiers sales, de détritus, les deux files de palmiers et de lampadaires alternés* se ruant *en s'écartant de chaque côté de la voiture puis (l'étudiant se* retournant, regardant *par la vitre arrière)* s'enfuyant*, verticaux, figés et vertigineux,* rapetissant *à toute vitesse, engloutis, aspirés tout là-bas au fond de l'étouffante nuit de bronze semblable à quelque obscur sanctuaire (…). (p. 458, le sottolineature sono nostre)*

> *(…) pendant que son esprit parfaitement calme, immobile était en train de prendre conscience de cela: que tout ce qui venait de se passer depuis qu'il s'était engagé dans la porte-tambour (cette énorme suite,* ou plutôt masse, ou plutôt magma, ou plutôt maelström de sensations, de visions, de bruits, de sentiments et d'impulsions contraires se pressant, se bousculant, se mélangeant, se superposant, impossible à contrôler et à définir *et qui avait entouré avec pour ainsi dire toute la pompe, le faste et l'abondance nécessaire la mort d'un homme) n'avait en réalité pas duré, ou rempli, plus de temps que de regarder la somme inscrite à un compteur, déboutonner une pelisse, sortir des billets de poche, attendre que le chauffeur ait ouvert son porte-monnaie, compté les pièces, lui en tendre une,*

et se redresser en rempochant les autres. (p. 469, la sottolineatura è nostra)

Idee sensibili:

(...) le bruit, la respiration confuse de la ville continuant tout autour et au-delà, mais cessant à partir d'une invisible barrière dessinée par le périmètre de la place à travers laquelle, du balcon, on pouvait voir converger, se rassembler (...) comme des particules de silence (...) se condensant (...) constituant là pour ainsi dire comme une zone où le silence semblait encore s'épaissir, opaque, noir, éticelant (...) au point que par l'intermédiaire d'un sixième sens (pas l'ouïe) il pouvait percevoir quelque chose qui non pas émanait du silence mais pour ainsi dire l'englobait, le constituait, et qui ne ressemblait à rien de ce qui se dégage d'ordinaire d'une foule (...). (pp. 477-478)

(...) mais ce n'était pas sa sueur qu'il croyait (...) entendre sourdre et ruisseler lentement dans le noir, le silence, épiant le mystérieux suintement quelque part, tout autour de lui, la ville recouverte par les ténèbres d'où semblait émaner (...) le souffle d'une imperceptible et monumemtale respiration (...). (p. 505)

(...) quelque chose qui l'empêchait non seulement de dormir mais de s'étendre, quelque chose qu'il ne pouvait ni nommer ni voir mais dont il pouvait sentir la présence, aussi surement qu'on peut sentir celle de l'eau dans le noir (...). (p. 507)

Le palace è un libro pieno di odori, rumori, luci, ombre, visioni statiche e in concitato movimento, oggetti che si ingrandiscono e si rimpiccioliscono rispetto al punto di vista, corpi che si sopravanzano gli uni sugli altri, così come i ricordi sopravanzano a volte le sensazioni vissute nel presente e i racconti sono soppiantati da altri racconti.

La "materia di Spagna", fondata sull'esperienza vissuta da Claude Simon durante la guerra antifranchista, di cui sono stati ricostruiti numerosi spunti autobiografici, si fa sotto gli occhi dello scrittore e del lettore, si articola per mezzo del linguaggio, anche se appare in origine tutta insieme in una visione unica:

Je prenais le train pour signer le service de L'herbe. A travers la vitre mouillée de la pluie, j'ai vu sur le quai de la gare de Narbonne deux hommes sombres de type méditerranéen, autour de leurs valises ouvertes, l'une en bois blanc, l'autre en toile avec des coins en faux cuir. J'avais vu leurs pareils vingt ans plus tôt, dans la même attitude, accomplissant les mêmes gestes. D'un seul coup, le passé m'a été restitué. Je n'avais plus qu'à le traduire, à mon tour, selon mon langage.[15]

La genesi "proustiana" del romanzo si fonda su una percezione ripetuta a distanza di anni che porta con sé tutte le altre percezioni ad essa collegate. Certo, il passato conservato nella memoria grazie alla percezione non è immediatamente linguaggio, lo diviene attraverso un lavoro di scrittura che rende lineare ciò che è simultaneo, un lavoro in cui le parole hanno un ruolo attivo, produttivo, creativo. Da qui si sviluppa una tendenza messa in luce dalla critica per cui Claude Simon evolverebbe verso una concezione testuale della letteratura, basata sulla produttività intrinseca al linguaggio, abbandonando il legame con l'esperienza. E' una tendenza che, effettivamente, arriverà a compimento nei romanzi successivi, come *Histoire*, *Triptyque, Leçon de choses*.

Non ci pare che questo sia giustificato, almeno per ora. Percezione, memoria e linguaggio sono indissolubilmente legati, il lavoro di "traduzione" non è un tradimento, ma un rispetto della materia originaria, della visione restituita dalla memoria. Né ci pare opportuno sottolineare l'incompletezza e la frammentarietà del tentativo di ricostruzione del passato e del reale. La nuova ontologia intuita da Merleau-Ponty e presentata da Simon non coincide con l'idea di totalità di una metafisica classica. Il reale è inesauribile, infiniti fenomeni possono presentarsi senza che si possa pretendere di rinchiuderli in una realtà di secondo grado che li organizzi in un tutto.

Anche la tendenza messa in luce da alcuni critici, tra cui Michel Deguy,[16] a far prevalere l'immagine sulla realtà, con la pre-

[15] Cit. in Duncan, A.,"Notice" in Simon, C., *Œuvres* cit., p. 1328.

[16] Cfr. Deguy, M., "Claude Simon et la représentation", *Critique,* n.187, 1962, pp. 1009-1032.

senza sempre più frequente di descrizioni di fotografie, manifesti, striscioni, ecc. nei romanzi di Simon, non ci pare pertinente fino a *Le palace*. Non si tiene conto che anche le immagini, presenti in misura significativa, sono descritte in movimento, fatte confluire nel "magma" di percezioni, ricordi, immaginazioni che caratterizza la scrittura di Simon, come si evidenzia ad esempio nella movimentata descrizione del funerale in cui il corteo, con gli striscioni spiegati, si avvicina e si allontana rispetto al punto di vista dell'osservatore.

È con la *La bataille de Pharsale*,[17] nata da una "costola" del romanzo precedente, *Histoire*,[18] riprendendo e sviluppando il tema ivi accennato della versione di latino, che avviene una svolta. La sua origine fa pensare a una matrice che, in modo dichiarato, non si rifà direttamente all'esperienza e alla memoria ma ad altra scrittura. In effetti, anche l'esplorazione del territorio dove si svolse la battaglia di Farsalo che dà il nome al libro non è tanto una ricerca delle possibilità del linguaggio di restituire un complesso di esperienze, ricordi, sensazioni quanto un tentativo di riferire la realtà a una scrittura preesistente. Come è stato sottolineato dalla critica, la battaglia di Farsalo è piuttosto una "battaglia della frase",[19] un imponente gioco linguistico in cui si sviluppa la creatività intrinseca alla lingua stessa, con una serie di associazioni verbali, fonetiche, metaforiche, di incroci e sovrapposizioni semantiche.

Il romanzo segna, quindi, un'evoluzione in senso formalistico della scrittura di Simon, anche sotto l'influsso delle teorie strutturaliste largamente egemoniche negli anni '60 e '70, che, in tal senso, toglie il primato alla percezione e lo trasferisce alla sperimentazione linguistica e compositiva. Il romanzo appare strutturato sulla sapiente composizione di quadri che si alternano e si contendono la pagina da scrivere. La dialettica fra ordine e disordine, fra immobilità e movimento tende decisamente a ridursi alla presentazione statica di immagini percettive ridotte a "colpo

[17] Simon, C., *La bataille de Pharsale,* Paris, Minuit, 1969, ripreso in *Œuvres*, cit., pp. 565-740.

[18] Simon, C., *Histoire*, Paris, Minuit, 1967.

[19] Cfr. Ricardou, J., "La Bataille de la phrase", in *Critique*, n. 274, mars 1970, pp. 226-256.

d'occhio" e alla descrizione di pitture o fotografie equiparate in tutto e per tutto alle prime. Le immagini percettive diventano quindi vere e proprie istantanee, scivolando senza soluzione di continuità in quelle di secondo grado tratte dalla pittura.

Emblematico in tal senso è l'incipit del romanzo con la celebre descrizione del colombo:

> *Jaune et plus noir temps d'un battement de paupières et plus jaune de nouveau: ailes déployées forme d'arbalète rapide entre le soleil et l'oeil ténèbres un instant sur le visage comme un velours une main un instant ténèbres puis lumière ou plutôt remémoration (avertissement?) rappel des ténèbres jaillissant de bas en haut à une foudroyante rapidité palpables (...) entendant en même temps le bruit de soie déchirée l'air frossé ou peut-être pas entendu perçu rien qu'imaginé oiseau flèche fustigeant fouettant déjà disparu l'empennage vibrant les traits mortels s'entrecroisant dessinant une voûte chuintante comme dans ce tableau vu où? (p.* 569*)*

Risulta impossibile descrivere il movimento che viene scomposto in una serie di immagini statiche successive. Anche nell'incipit de *Le palace* il colombo veniva descritto in un momento di immobilità, enorme per la vicinanza all'osservatore, ma poi visto muoversi e volare via, lasciando spazio ad altre immagini nello stesso campo percettivo. E, anche in un brano successivo, l'immobilità lasciava spazio al movimento, tenendo aperta la dialettica fra questi due momenti percettivi:

> *et cette fois il parut se matérialiser à partir de l'air lui- même, violemment, bruyamment froissé ou plutôt fouetté, brassé, agité (...) le corps vertical (gorge, ventre, et les deux cuisses coniques), renflé en son centre, suspendu, parfaitement immobile pendant quelques secondes (...), puis, l'instant d'après et sans transition, sans qu'il eut été possible de suivre le passage d'une position (ou plutôt d'un état) à la suivante (au suivant) il fut sur la tablette de pierre, immobile de nouveau, ou plutôt agité sur place de minuscules mouvements de rotation pendulaire autour d'un axe vertical qui serait passé entre ses pattes (...) puis, de nouveau, de cette même façon imprévisible, tout d'un coup, il s'envola - c'est-à-dire qu'il fut brusquement de dos, s'éloignant à tire-d'aile, à peu près horizontalement et en ligne*

droite, au-dessus de la place, décroissant très vite, et disparaissant (...).(pp. 534-535)

Del colombo, apparso all'inizio de La bataille de Pharsale resta in definitiva soltanto l'immagine di una freccia, di un vettore di movimento, pretesto per introdurre la descrizione di altre immagini con la stessa struttura visiva, con la stessa relazione fra alto e basso, come una balestra o la figura dell'anima del giusto in forma di colomba sulla vetrata di una chiesa, o la freccia indicante la *toilette* per gli uomini o per le donne, o il membro virile.

Sono quindi gli aspetti compositivi a prevalere in questo libro, con il tentativo di creare una struttura complessa, simile a quella di una fuga musicale, in cui si alternano e ritornano determinati temi. Tale strutturazione appare per certi versi eccessivamente visibile e razionalmente impostata, incasellando la scrittura in una fitta rete di simmetrie, corrispondenze, emblemi. La stessa materia viene trattata in modo diverso, prima con una presentazione alternata dei temi, sempre coincidenti con un'immagine statica nella sezione denominata "Achille immobile à grands pas", poi presentati uno alla volta in "Lexique", infine ripresentati in modo apparentemente lineare, in un'ironica "Chronologie des évènements", facendo perdere di vista la dimensione temporale in favore di quella spaziale.

In *Le palace*, invece, pur iniziando a manifestarsi una struttura fondata su parti simmetriche con un'articolazione in cinque capitoli di cui il terzo rappresenta l'asse centrale, il flusso di percezioni, ricordi, immaginazioni veniva presentato in modo aperto, fluente, come dialettica costante tra un presente e un passato che gli faceva da sfondo, come avverrà nuovamente nell'ultimo romanzo di Simon, *Le tramway*.

Da *Orion aveugle* (1970) a *Leçon de choses* (1975)

Nei romanzi degli anni '70 Orion aveugle,[20] *Les corps conducteurs*[21] le cui prime otttantacinque pagine sono una ripre-

[20] Simon, C.e, *Orion aveugle*, Genève, Skira, 1970.
[21] Simon, C., *Les corps conducteurs*, Paris, Minuit, 1971.

sa alla lettera del romanzo precedente, *Triptyque*[22] e *Leçon de choses*,[23] le tendenze manifestatesi in *La bataille de Pharsale* vengono portate a compimento. La narrazione coincide sempre più con la descrizione al presente di una serie di "ambienti" giustapposti, percepiti da un occhio "onnisciente" che richiama le caratteristiche di una macchina da presa e che ha sempre meno la mobilità inquieta della percezione naturale. La descrizione si muove in un presente neutro e asettico, a una sola dimensione, senza alcuna apertura sul passato e sul ricordo. Anche la forma sintattica di questi romanzi si distacca notevolmente dalla frase barocca e ramificata de *Le vent* o *La route des Flandres* assumendo la struttura della frase semplice, fondata sulla coordinazione. Lo stesso Simon lo riconosce, mettendo in relazione questo cambiamento con la percezione di uno spazio urbano, quello nordamericano, articolato in un modo molto diverso da quello delle città europee. Almeno al livello della genesi dei romanzi un'esperienza percettiva svolge un ruolo fondamentale, motivando la scelta della nuova poetica e della forma che la può esprimere:

> *La bataille de Pharsale a été un livre important pour moi, parce qu'il a constitué un tournant, nettement. Et je suis reparti pour Orion aveugle et pour* Les corps conducteurs *sur cette idée de forme, c'est-à-dire le présent de l'indicatif, des phrases très courtes, quelque chose de très abrupt. Cette idée de forme n'était pas gratuite d'ailleurs: c'est la vision, une certaine vision de l'Amérique et de New York, qui me l'a suggérée: cette espèce d'ensemble vertical, de plans, d'angles, de choses très dures, nettes, sans fioritures (…).*[24]

Ed ecco alcuni esempi di questa nuova "idea di forma":

> *Le président se penche vers son voisin assis à la tribune, s'entretient un moment avec lui, puis se redresse et lève la main pour réclamer le silence. Les applaudissements continuent. Le cadres*

[22] Simon, C., *Triptyque*, Paris, Minuit, 1974.

[23] Simon, C., *Leçon de choses*, Paris, Minuit, 1975.

[24] Citato da Dörr, G., "Biographie oder Bildersprache? Claude Simon über sein neuestes Werk 'Les corps conducteurs'", *Die neueren Sprachen*, Heft, (mai 1972), pp. 294-296.

dorés des tableaux se reflètent dans le plancher ciré, miroitant de la salle du musée. Ils entourent des rectangles sombres où, la tête en bas, les fantômes de héros, d'évêques et de femmes sortant du bain se distinguent vaguement, mêlés aux silhouettes verticales des visiteurs debout sur leurs doubles renversés. [25]

L'œil gauche de la vache est noyé dans une tache obscure à peu près de la grandeur d'une assiette. La conjonctive rose et les longs cils de l'œil droit se confondent avec le pelage clair qui l'entoure. La rumeur violente du sang dans les oreilles s'apaise par degrés. Le menton levé, la pomme d'Adam saillante sous la peau grise et mal rasée, le vieil ouvrier boutonne soigneusement le col de sa chemise. [26]

che è interessante confrontare con questi passi da *Le vent* e *La route des Flandres*:

Je me rappelle que brusquement, sans transition, il se mit à faire chaud. Alors que les arbres n'avaient même pas achevé de verdir. En en même temps que la chaleur, les mouches tout à coup là, comme par l'effet d'une génération soudaine et spontanée: nuées noires s'élevant, tourbillonant, vagues et macabres relents de choses en train de se décomposer, se corrompre (fleurs fanées, trognons de choux, détritus, dans les caniveaux du marché: exhalaisons sures, tenaces, lourdes, immobiles dans l'air immobile et lourd, et cette soudaine torpeur). [27]

et sans doute à cause de l'ivresse, impossible d'avoir visuellement conscience d'autre chose que cela cette glace et ce qui s'y reflétait à quoi mon regard se cramponnait pour ainsi dire comme un ivrogne se cramponne à un reverbère comme au seul point fixe dans un univers vague invisible et incolore d'où me parvenaient seulement des voix sans doute celle de la femme (de la tenacière) et des deux ou trois types indeterminés qui étaient là (...).[28]

[25] Simon, C., *Les corps conducteurs,* cit., p. 64.
[26] Simon, C., *Leçon de choses*, cit., p. 164.
[27] Simon, C., *Le vent*, cit., p. 91.
[28] Simon, C., *La route des Flandres*, cit., p. 336.

Da una parte si assiste alla descrizione statica di azioni svolte una ad una e percepite come una serie di fotogrammi cinematografici, in un quadro asettico e rarefatto in cui le sensazioni sono anch'esse scomposte e giustapposte, dall'altra si è immersi in un insieme simultaneo di impressioni visive, olfattive, tattili, uditive, riattivate dalla memoria e rivissute nel presente come se il personaggio si trovasse sulla cima di una piramide di tempo.

Nei romanzi degli anni '70, come ha giustamente osservato Stuart Sykes, ci troviamo di fronte a un testo-costellazione in cui l'obiettivo è quello di:

> *mettre en rapport, provoquer des réunions de mots, d'images, dont se compose le texte, amener aussi des divergences susceptibles de relancer l'itinéraire de l'écrit. Dans le cadre étroit du livre vient s'ordonner un monde, fait de langage, se déformant sans cesse autour des multiples charnières sélectionnées par le romancier explorateur.*[29]

Il linguaggio tende a separarsi dal mondo reale e ad essere autonomamente un produttore di testualità, anche se i cardini intorno ai quali gira sono spesso rappresentati da parole che, per il loro forte contenuto simbolico, richiamano, seppure da lontano, un grumo di esperienza depositatosi nella memoria. Così come Orione cieco che avanza incerto verso la luce, lo scrittore si muove a tastoni cercando di costruire il suo testo, guidato soltanto dalle parole e da quello che esse evocano, con il loro potere di trasportare da un contesto a un altro sul filo dei rapporti di suono e di senso interni al linguaggio.

La genesi di *Triptyque*[30] da opere pittoriche, di Paul Delvaux, Jean Dubuffet e Francis Bacon, lo pone in continuità, come si è detto, con le tendenze manifestatesi a partire da *La bataille de Pharsale*, ovvero con l'enfasi incentrata sulla descrizione di immagini statiche che si rianimano attraverso il discorso narrativo. Il romanzo diventa, allora, una rappresentazione di rappresentazioni, non solo pittoriche ma anche fotogrammi di pellicola, manifesti, cartoline, fotografie, film, immagini su pacchetti di

[29] Sykes, S., *Les romans de Claude Simon*, Paris, Minuit, 1979, p. 148.

[30] Simon, C., *Triptyque*, Paris, Minuit, 1974, ripreso in *Œuvres,* cit., pp. 741-884.

sigarette, ecc., in una continua *mise en abîme* che non può che distanziarlo dalla percezione. I tre "paesaggi" che compongono il trittico, una periferia industriale del nord, una vallata di campagna del centro, una località balneare del sud della Francia, vengono giustapposti nel testo, attraverso una complessa rete di risonanze, echi, simmetrie e contrasti, che non si richiamano a un comune campo percettivo o a un comune sfondo di memoria, come invece avveniva in *La route des Flandres* o in *Le palace*, dove tutto, pur nella frammentarietà, era ricondotto al quadro dell'esperienza della seconda guerra mondiale o della guerra di Spagna. Qui, invece, i tre "paesaggi" sono volutamente incongruenti e separati fra loro nel tempo e nello spazio, i soli rapporti fra essi si delineano a livello di scrittura e di lettura.

La percezione perde il primato in favore di una drammatizzazione del processo di rappresentazione di cui è solo una componente. Come è stato osservato:

> *Les paysages et les histoires de Triptyque, ainsi que leurs variantes, auront une existence au statut problématique. La description précise, méticuleuse, donnera le monde à voir comme s'il était pris sur le vif, transcrit directement de ce que l'œil perçoit. D'autre part, les séries existeront aussi en tant que représentations de représentations, surtout d'œuvres visuelles.*[31]

Rispetto al lavoro instabile e aperto della percezione che abbiamo visto all'opera nei romanzi precedenti, tendente a restituire un'attività in cui gli oggetti si contendono lo sguardo e si offrono a un'inesauribile e sempre rinnovabile visione, in Triptyque prevale la volontà di fissare i vari frammenti della realtà in un puzzle, come peraltro dichiara esplicitamente una pagina del finale. Potremmo dire che tutto il romanzo è la drammatizzazione di un processo di provvisoria rivitalizzazione di immagini statiche al cui termine esse si immobilizzano nuovamente in un quadro fisso.

In questo processo tutto il materiale è trattato allo stesso modo, con totale assenza di *pathos*, al fine del montaggio,

[31] Duncan, A., "Notice", in Simon, Claude, *Œuvres,* cit., p. 1430.

dell'assemblaggio, della realizzazione del puzzle finale. Come dice lo stesso Simon:

> *j'avais le projet de faire un roman irréductible à tout schéma réaliste, c'est-à-dire un roman où les rapports entre les différentes "séries" (ou "ensembles") ne relèveraient pas d'un quelconque enchaînement ou déterminisme d'ordre psychologique, ou encore de similitudes de situations ou de thèmes.*[32]

La presa di distanza dal realismo porta Simon ad abbandonare non solo il realismo tradizionale, basato sull'identità psicologica dei personaggi e sull'imitazione di ambienti ben riconoscibili e situati in una unità di tempo e di luogo, sulla continuità fra gli avvenimenti, ma anche il "nuovo" realismo da lui stesso sperimentato con la centralità della percezione e della memoria nel "restituire" la verità di un'esperienza vissuta. Prevale qui un progetto di scrittura in cui gli aspetti formali e compositivi assumono un ruolo fondamentale, riconosciuto ed esaltato dalla critica strutturalista.

Ciononostante, alcuni critici hanno rivelato aspetti diversi, che fanno risaltare il ruolo ancora svolto dalla percezione e dal *pathos* che comunque ne deriva. Jaqueline Platier, in particolare osserva: "Même s'il n'écrit que pour rapprocher un rouge d'un noir, varier les tons du vert, opposer la brique à la pierre et la pénombre à la lumière, transformer le fixe en mouvant, rendre à l'artifice ce qui semblait vivant, un pathétique, un tragique, se dégage de sa vertigineuse composition".[33]

Quest'osservazione ci pare del tutto condivisibile: paradossalmente l'assenza di partecipazione nel trattamento dei materiali, l'indifferenza fra uomini in carne ed ossa e loro immagini, pur se sembra rappresentare un universo privo di direzione, in cui tutto si muove e si immobilizza senz'alcun significato, senza alcuna trascendenza di senso, crea un vuoto enigmatico, una *suspence*, una domanda sul perché tutto si muova e si immobilizzi,

[32] Simon, C., "Claude Simon, à la question" in Ricardou, Jean (dir.), *Claude Simon: analyse, théorie* (Colloque de Cerisy), Paris, U.G.E., 1975, p. 424.

[33] Platier, J., "Le Nouveau Roman de Claude Simon: *Triptyque*", *Le Monde*, 25 janvier, 1973.

nasca e muoia, ancor più drammatica proprio in quanto lasciata sospesa, latente, inespressa. Al di là degli aspetti compositivi e testuali, pur fondamentali, che costituiscono un primo livello di lettura, si apre lo spazio per la domanda metafisica, per quella domanda ineludibile che Merleau-Ponty ritiene intrinseca alla condizione umana.[34] Ed è in tal senso che anche in *Triptyque* possiamo trovare pagine che ci fanno pensare a *Le vent* e a *La route des Flandres*, laddove l'inquieto lavoro della percezione è il campo in cui sorge la domanda sul senso che essa stessa apre nel cuore del sensibile. Si veda il brano seguente:

> *Dans les cônes lumineux des lampes qui fouillent les berges, les feuilles des arbustes bordant les rives apparaissent parfois, d'un vert cru, froid et artificiel, sur le fond d'encre qui les engloûtit aussitôt, un instant révelées, brutalement extirpées hors de l'occulte conjuration de la nuit où l'on croit percevoir (plus bas, plus secret et pourtant aussi puissant que le bruit de la cascade ou celui des grillons) comme une sorte de palpitation, quelque chose d'aussi irrépressible que les appels du rut: la mystérieuse palpitation végétale (...), l'impérieuse et incessante circulation de la sève, les secrètes mutations de la matière, la multiple respiration de la terre nocturne. (p. 872)*

L'invisibile palpitazione della materia è intuita a partire dal visibile, è un'idea sensibile inseparabile dalla sua presentazione materiale, è un incessante movimento che sfugge a qualsiasi tentativo di fissazione, di composizione in un quadro statico, in un puro gioco di scrittura. In questa notte d'agosto Simon ritrova il *pathos* della sua ricerca degli anni '60, che riprenderà nei romanzi degli anni '80. E' in questa notte che gli abitanti del villaggio cercano inutilmente la bambina di cui si è persa ogni traccia e che probabilmente è annegata. Le loro voci e le loro lanterne gettano grida di appello e deboli luci che subito vengono inghiottite dalle tenebre. In questo loro sforzo inutile ma in cui si impegnano fino in fondo, trapela una ricerca di senso che, immersa nel torrente del tempo e della palpitazione universale

[34] Cfr. Merleau-Ponty, M., "Le métaphysique dans l'homme", in *Sens et non-sens*, cit., pp. 165-196.

della carne, assume un carattere ancor più drammatico e profondamente umano.

Da *Les Géorgiques* (1981) a *Le tramway* (2001)

Nei romanzi degli anni '80, la cui serie è inaugurata da *Les Géorgiques*[35] nel 1981, essendo passati ormai sei anni dal romanzo immediatamente precedente, ovvero *Leçon de choses*, e continuata da *L'invitation*[36] e *L'acacia*,[37] Claude Simon ritorna alla forma "barocca" e ai temi dominanti ne *Le vent* o ne *La route des Flandres*, la guerra, la memoria, il fluire del tempo. Se in *Leçon de choses* il tempo era soltanto una delle possibili varianti della descrizione, essenzialmente limitata alla dimensione statica del presente, in *Les Géorgiques* e *L'acacia* assistiamo nuovamente a una complessa architettura temporale e a una ripresa di una narrazione tumultuosa, ancorata alla percezione spontanea dei diversi personaggi.

Una pagina come questa, tratta da *Les Géorgiques*, con tutto il suo carico di sensazioni confuse e simultanee, con il contrasto fra figura e sfondo, luce ed ombra, potrebbe trovare tranquillamente spazio in una scena de *La route des Flandres*:

> *À travers les volutes et les feuilles de fonte du balcon il continue à percevoir confusément au-dessous de lui les silhouettes obscures des cavaliers qui se succèdent sur le fond de lumière. Se suivant à une quinzaine de mètres d'intervalle il sortent d'un porche dans le mur des abords, se dirigent perpendiculairement à la fenêtre, tournent à gauche et disparaissent sous un autre porche. Les fers des chevaux résonnent sur le pavé.*[38]

Proprio *Les Géorgiques* si aprono, non a caso, con un'epigrafe di Rousseau: "Les climats, les saisons, les sons, les couleurs, l'obscurité, la lumière, les aliments, le bruit, le silence, le mou-

[35] Simon, C., *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981.
[36] Simon, C., *L'invitation*, Paris, Minuit, 1987.
[37] Simon, C., *L'acacia*, Paris, Minuit, 1989; réed. Coll. "Minuit double", avec une postface de P. Longuet, 2004.
[38] Simon, C., *Les Géorgiques*, cit., p. 35.

vement, le repos, tout agit sur notre machine et notre âme par conséquent", che rimette al centro la percezione come motore della scrittura. A questa lista di "elementi" in cui si muove la nostra esperienza nel mondo e che coincidono, a ben vedere, con i fulcri intorno ai quali si articola la narrazione in Simon e nello stesso Saer, occorre aggiungere la dimensione della guerra, concepita come un'essenza transtemporale che, al di là delle sue singole manifestazioni si identifica con la Storia umana.

Ne *Les Géorgiques* tre personaggi, inizialmente indicati con il solo pronome "il" a conferma della loro generalità, vivono in diverse epoche, l'Ancien Régime e la Rivoluzione, la seconda guerra mondiale con la ritirata delle truppe francesi attraverso il Belgio, la guerra di Spagna sul fronte di Aragona nel 1937, esperienze simili e sovrapponibili, universali, pur partendo da contesti particolari, viste in un quadro unico, come le diverse parti di un trittico pittorico che si oppone alla linearità della narrazione tradizionale. Ma, in questo caso, comunque di narrazione si tratta, con tutte le dinamiche di mimesi creativa del tempo, nel senso di Ricœur, che invece nei romanzi degli anni '70 venivano annullate nella predominante descrizione statica di immagini.

Alla dialettica fra luce e ombra, fra movimento e immobilità, fra suono e silenzio, si sovrappone quella fra la guerra, forza distruttiva, visibile e invisibile ad un tempo, sempre presente in potenza anche quando cade momentaneamente in riposo, e la contemplazione dei cicli naturali, delle migrazioni periodiche degli uccelli, dell'alternarsi delle stagioni, delle piogge e del sole, come in questo brano:

> *Au-dessous de lui il peut voir le feuillage printanier des platanes de l'avenue, vert pâle. Les pousses duveteuses aux extrémités des branches sont d'un roux pâle aussi. Il est armé de deux bombes accrochées à sa ceinture et d'un pistolet. La ville secouée d'explosions est immobile sous le soleil. Le sol de l'avenue est jonché par places de rameaux sectionés par les balles. Les feuilles sont encore vertes mais commencent à se friper.* [39]

[39] Simon, C., *Les Géorgiques*, cit., pp. 32-33.

Anche la cura dei campi, degli alberi da frutto e dei vigneti, cui aspira nostalgicamente il Generale nelle sue lettere, "ayez soin que les chevaux n'aillent pas paître dans la division des cerisiers",[40] "Dès que le champs de Doux sera bien labouré, mettez-y du fumier",[41] è espressione di tale dialettica. La cura, che consentirebbe di ritrovare il legame fra l'uomo e il tempo ciclico della natura, è ormai destinata al fallimento, non solo perché il Generale è lontano dalle sue terre e costretto a fare la guerra, ma anche perché il tempo della natura è radicalmente "altro" rispetto a quello dell'uomo, è un tempo eterno rispetto al quale il tempo fuggitivo della vita umana è incommensurabile, è un tempo perduto e irrecuperabile. Il tempo umano si esaurisce troppo presto ed è sempre "fuori tempo", sfasato rispetto al tempo perfetto della natura:

> *Voilà pourtant comme votre négligence m'ôte une jouissance particulière; quand je vais chez moi c'est pour boire ou manger ce qui m'appartient, le meilleur possible, cependant on ne peut pas faire mousser le vin blanc si on ne le tire pas dans le plein de la lune de mars, ainsi s'il en est encore temps à la reception de cette lettre faites en tirer, ne fusse que 20 ou 30 bouteilles afin que je puisse le goûter quand j'arrive.* [42]

Il solo recupero possibile, ancora una volta, è quello, proustiano, dell'arte, della scrittura narrativa in cui si fissa il movimento, si sublima lo stile già in atto nella percezione, si inscrive il tempo vissuto nel tempo mitico delle essenze sensibili.

Ad esempio, nella pagina che segue, la percezione di un volo di storni, collocato in un momento preciso e immutabile del ciclo delle stagioni, l'autunno, assume quel carattere monumentale già sottolineato da Merleau-Ponty nei primi romanzi di Simon,[43] anche perché, colto nella sua differenza rispetto ad altri fenomeni, è la manifestazione di un ritmo, di una simmetria, di un ordine che l'occhio scorge nel visibile ma che si prolunga nell'invisibile:

40 Ivi, p. 470.
41 Ivi, p. 467.
42 Ivi, pp. 475-476.
43 Cfr. Cap. I.

Contrairement aussi aux corneilles ils obéissent tous à un même mouvement cohérent, quoique aux changements de direction, aux ralentissements et aux accélerations imprévisibles. Le nuage est plus foncé lorsqu'il se condense, presque noir, s'éclaircissant lorsqu'il s'allonge, file dans une direction ou l'autre, parfois au contraire comme suspendu sur place, immobile, nombreux et pour ainsi dire, clignotant. Tour à tour il diminue de volume, se rassemble, pointe soudain en fer de lance, s'étirant en écharges, comme de la limaille de fer attirée par un invisible amant qui se déplacerait dans le ciel, montant et descendant, décrivant des larges spirales, agité d'un incessant et minuscule mouvement intérieur.[44]

Anche l'idea di morte diventa qualcosa di monumentale, di transtemporale, che supera la singola esperienza umana e si incarna non solo nella visione dei corpi in decomposizione nel fango, uomini o cavalli che siano, ma in oggetti disparati, percepiti in momenti diversi e collegati fra loro per somiglianza e differenza, dove anche i nomi dei paesi, come in Proust, riacquistano un significato mimetico della realtà vissuta attraverso di essi:

Plus tard l'idée de mort se confondra pour lui avec l'odeur écœurante d'huile chaude et rance qui imprégnait la nourriture (...), plus tard encore et pour des longues années, cette même idée de mort sera pour lui inséparable des noms d'une suite de hameaux ou de villages s'échellonant entre la Meuse et la Sambre, déserts dans la campagne déserte sécouée de loin par les échos des explosions: Lez Fontaine, Profondeville (...) noms entrevus (ou restant dans la mémoire) comme au travers d'un brouillard à la fois lumineux et sale (...) le dernier (Anor) avec ses consonnances sombres (comme une contraction d'Anubis, Nord, Noir, Mort) résonnant à la manière d'un glas, reparaissant de façon obsédante sur les poteaux indicateurs (...). [45]

Anche *L'acacia* è una straordinaria esplorazione della memoria, attraverso una narrazione non lineare, che tocca a più riprese come una spirale, alcuni punti fissi collocati in diverse

[44] Simon, C., *Les Géorgiques*, cit., p.p. 67-68.
[45] Ivi, p. 223.

epoche storiche, enfatizzando ancor più la dimensione temporale, secondo la seguente scansione in capitoli: 1919, 17 maggio 1940, 27 agosto 1914, 17 maggio 1940, 1880-1914, 27 agosto 1939, 1982-1914, 1939-1940, 1914, 1940, 1910-1914-1940..., 1940. Da questa divisione in dodici parti emerge una concezione del tempo a incassatura, a *emboîtement,* come quella già messa in luce da Merleau-Ponty per *Le vent, L'herbe* e *La route des Flandres*.

Il punto di vista unificante su questa struttura simile a quella delle bambole russe, è quello di un narratore che, seduto su una piramide di tempo, fa rivivere i ricordi che sono ormai sulla strada dell'oblio. "Que manque-t-il à ce souvenirs pour devenir une mémoire?" - si chiede Patrick Longuet-: "Un regard, une histoire, un roman".[46] È quello che vediamo avvenire sotto i nostri occhi, mano a mano che procediamo con la lettura e che troviamo confermato nell'ultima pagina del romanzo, che ci ricorda la drammatizzazione dell'atto di scrivere in diversi romanzi di Saer, segnatamente in *El entenado*:

> *Un soir il s'assit à sa table devant une feuille de papier blanc. C'était le printemps maintenant. La fenêtre de la chambre était ouverte sur la nuit tiède. L'une des branches du grand acacia qui poussait dans le jardin touchait presque le mur, et il pouvait voir les plus proches rameaux éclairés par la lampe, avec leurs feuilles semblables à des plumes palpitant faiblement sur le fond de ténèbres, les folioles ovales teintées d'un vert cru par la lumière électrique remuant par moments comme des aigrettes, comme animées soudain d'un mouvement propre, comme si l'arbre tout entier se réveillait, s'ébrouait, se secouait, après quoi s'apaisait et elles reprenaient leur immobilité.* [47]

La continuità fra percezione e scrittura si manifesta in questa pagina, dove lo scrittore prolunga le sue sensazioni nel linguaggio che le supera sul posto, le esprime, le ancora nel punto di incrocio fra il soggetto e l'oggetto, fra attività e passività, dove le cose stesse si animano per essere viste, come Cézanne stesso

[46] Longuet, P., "Postface" a Claude Simon, *L'acacia*, cit., p. 384.
[47] Simon, C., *L'acacia*, cit., p. 380.

riferiva di aver percepito dipingendo i suoi quadri, si offrono in un campo percorso da riflessi, da somiglianze e differenze, lasciando un segno in chi le vede, così come ricevono dallo sguardo la loro forma. Non è più lo scrittore che riempe di segni il foglio bianco ma le foglioline dell'acacia che parlano con la voce del mondo, una voce che nessuno ha inventato ma che ha bisogno dell'uomo per essere creata.

Con *Le tramway*,[48] pubblicato nel 2001, Simon chiude la sua produzione narrativa ritornando ai temi e ai luoghi dei primi romanzi, a una città dell'infanzia che ricorda la Perpignan de *Le vent*, con gli stessi alberi piegati da un vento implacabile, come "le grand pin parasol dont le tronc penché par le vent, presque couché à sa base",[49] proponendo nuovamente un percorso a ritroso verso i nuclei memoriali più significativi della sua esperienza, tra cui anche la guerra, la cui eterna violenza si incarna negli "uomini-tronco" che, sulle loro sedie a rotelle, si raggruppano sulla piazza della città attraversata dai tram.

Il narratore collega nella sua voce la dimensione dell'infanzia con quella della vecchiaia, il tragitto percorso in tram da bambino dalla città al mare con quello percorso nel presente da una stanza all'altra dell'ospedale in cui è ricoverato. Seduto sulla sua "piramide di tempo" ricorda il passato e vive il presente, mentre emerge tra le cose percepite e le cose ricordate una fitta rete di somiglianze e di analogie. Come nei romanzi, da *Le vent* a *La route des Flandres* che attirarono l'attenzione di Merleau-Ponty, Simon basa la narrazione sulla percezione e sul ricordo, sulla materialità delle sensazioni e sulla loro traccia impressa nella memoria come nel brano seguente:

> *respirant les senteurs des pins et des figuiers mêlées à quoi s'ajoutait, à l'époque des vendanges, celle, épaisse et un peu gluante, du môut en fermentation qui imprégnait l'air immobile et tiède de l'été moribond où, au crépuscule, passaient dans l'allée les charrettes chargées des dernières comportes avec, à l'arrière, les petites cueillueses impubères dont les jambes pendantes dorées par le*

[48] Simon, C., *Le tramway*, Paris, Minuit, 2001.
[49] Ivi, p. 131.

soleil et tachées de mauve par les raisins se balançaient comme une frange couleur de fleurs et de rires. [50]

Le righe con cui si chiude il romanzo sono l'estremo omaggio del narratore alla memoria e alla sua capacità di strappare al fluire del tempo e all'incessante soffio del vento, proteggendole con un velo di polvere, alcune idee sensibili, ben differenziate e persistenti, intorno alle quali il tempo vissuto si reinnesta, proprio come in *Le vent*, sul tempo mitico e circolare delle stagioni:

comme si quelque chose de plus que l'été n'en finissait pas d'agoniser dans l'étouffante immobilité de l'air où semblait toujours flotter ce voile en suspension qu'aucun souffle d'air ne chassait, s'affalant lentement, recouvrant d'un uniforme linceul les lauriers touffus, les gazons brûlés par le soleil, les iris fânés et le bassin d'eau croupie sous une impalpable couche de cendre, l'impalpable et protecteur brouillard de la mémoire. [51]

[50] Ivi, p. 101.
[51] Ivi, p. 132.

Capitolo 6

Percezione e memoria nell'opera narrativa di Juan José Saer

Da *En la zona* (1960) a *Cicatrices* (1969)

En la zona[1] è il primo libro pubblicato da Saer, che raccoglie una serie di racconti scritti fra il 1957 e il 1960. Nella prefazione alla prima edizione Saer faveva cenno a una "agonía incesante por adecuar la realidad a su expresión verbal correspondiente que es la literatura", mettendo l'accento su una lotta permanente e infinita dello scrittore rigoroso per trovare una perfetta e irraggiungibile "espressione" linguistica del reale, affermando implicitamente la possibilità di un'adeguata corrispondenza fra il mondo e la letteratura. Il termine "espressione" ci riporta a Merleau-Ponty e ci fa pensare a un uso creativo del linguaggio che si discosta dall'uso comune e si avvicina al linguaggio poetico.

La frase saeriana, in effetti, comincia a prendere forma già in questi primi racconti e, come il ritmo anapestico dei versi di Pavese che ritroviamo anche nella prosa,[2] resterà sostanzialmente immutata, con un suo "segno" ben preciso, uno stile sintattico e semantico ben riconoscibile, fino all'estrema prova dell'unica frase sopravvissuta del capitolo incompiuto de *La grande*, quasi cinquant'anni dopo: "Con la lluvia llegó el otoño, y con el otoño, el tiempo del vino".[3] Se la compariamo con una frase di "Algo se aproxima", uno dei racconti di *En la zona*, "Yo suelo decir

[1] Saer, J.J., *En la zona*, Santa Fe, Castellví, 1960, ripreso in *Cuentos completos, (1957-2000),* Buenos Aires, Seix Barral, 2001, pp. 419-536, da cui citiamo.

[2] Cfr. Di Girolamo, C., "Il verso di Pavese", in Id., *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 183-196.

[3] Saer, J.J., *La grande,* cit., p. 435.

que nuestro verano es el otoño. Equivale a la plenitud de la vida para nosotros", non possiamo non osservare una straordinaria fedeltà di Saer alle sue "origini" come scrittore, una fedeltà totale verso un nucleo di esperienze inseparabili dalla loro espressione linguistica, fondata su un ritmo, a sua volta articolato in un'alternanza di pieni e di vuoti, dove le pause separano gruppi di parole che si raggrumano per il loro suono e il loro senso, rimanendo sospese fra due silenzi come qualcosa di fragile e di perfetto. Tali frasi compaiono nei momenti di pienezza, di felice contatto fra uomo e mondo, di inserzione del tempo vissuto sul tempo mitico dei cicli naturali.

Due racconti di *En la zona* richiamano la nostra attenzione: "Al campo" e "Algo se aproxima". Nel primo racconto un gruppo di sette amici lascia per un giorno la città per recarsi in una casa di campagna dove uno di loro, malato di asma, ha la possibilità di respirare aria pura. L'allontanamento dalla città, dalla routine, rappresenta l'immersione in un altro tempo e in un altro spazio, dove forse è possibile trovare, sul piano reale e metaforico dell'aria pura, una pienezza di vita, seppur momentanea. Ci sono in effetti alcuni momenti in cui questo accade: la passeggiata fino al fiume, il gioco delle carte, la scena del parto di una giumenta. In tutti questi momenti emerge nel vissuto dei personaggi un contatto diverso dal solito con quanto li circonda.

La visita al fiume si colloca in un'ora "brillante y calurosa, a pesar del prematuro frío matinal de mayo" che "los imbuía de una elasticidad primaveral y tenían esa sensación de ardiente fatiga que las siestas del otoño del Paraná dejan en las sienes y en las mejillas." (p. 473). Ancora una volta, è l'autunno il tempo di questa pienezza, inseparabile dalle sensazioni che i personaggi percepiscono sul loro corpo, mentre un'altra frase "perfetta" descrive il momento del contatto con il fiume: "Fatigados por la caminata tocaron la orilla del agua en silencio, diseminándose a lo largo de ella" (p. 473).

La partita a carte assume un aspetto rituale, sottratto al tempo, con una insolita comparazione religiosa abbastanza rara in Saer fra i simboli delle carte stesse e i quadri della Passione di Cristo, appesi sulle pareti di una chiesa. La donna che va e viene fra i giocatori offrendo il *mate* è colei che crea il legame con

il sacro, "como un espectro de contacto entre personas separadas, fuera del círculo de ellas pero reuniéndolas, vinculándolas" (p. 475). La quotidianità della scena non impedisce a Saer di far intuire al lettore che è possibile aprire nell'immanenza uno spazio per la trascendenza, un risvolto invisibile di quel visibile, senza aver bisogno di cercare lontano, di sposare i canoni di una religione ben definita e dogmatica. Quelle persone riunite intorno a un tavolo da gioco e a un *mate* manifestano qualcosa che va al di là di loro pur partendo da loro, "las constantes motivaciones del mundo", quello per cui gli uomini lottano, pur non avendo senso alcuna lotta, come dimostra l'insignificanza del dorso delle carte con cui giocano.

Al termine della partita, mentre si sono fatte le sei del pomeriggio e il tempo è ritornato a fluire, si apre una straordinaria descrizione:

> *El aire se había tornado azulado, pero de un azul plomizo y frío, un aire duro y nítido que, contra el relieve de las ramas peladas y lustrosas de los árboles que habían perdido ya durante el avanzado ciclo del otoño su antes verde y medular sombra, esplendía oscuramente con tenues chispazos de una luz aguda y sombría. (p. 476)*

Ogni sostantivo ha un doppio attributo, non per una maggiore definizione del termine al quale si riferisce, ma perché ogni cosa si presenta sempre nella prospettiva di chi la osserva, inseparabile dalla luce e dall'ombra che la circondano. È in questa luce particolare che Natal, il personaggio malato di asma, dopo avere partecipato al gioco, può dire: "Me he sentido bien hoy. Creo que no voy a vivir más en la ciudad; creo que el campo es lo mejor para mí" (p. 476), dove la sua felicità, la sua pienezza di vita è la fragile conquista di quell'ora, di quella luce, di quel momento del giorno e dell'anno, tanto più vera quanto più si staglia sullo sfondo di una sofferenza, di un vissuto doloroso incarnato in un altro tempo e in un altro luogo, nella routine quotidiana della città.

Terzo momento di pienezza, infine, è l'assistere collettivo dei personaggi che formano il gruppo, compreso il giovane morfinomane Gonzalito, al parto della giumenta. Mentre la luce del

tramonto, sempre variante, entra da una finestrella, "los siete contemplaban la escena", con grande attenzione, ma è soprattutto Ana, la giovane prostituta, che riesce ad entrare in contatto con il dolore della giumenta, stringendosi il collo fino a farlo sanguinare:

> *Pero el dolor era demasiado como para que el simple roce, el mero tacto, lo comunicaran a la carne (...), así que los dedos se engarfaron en la suave piel del cuello, y la simple conmoción de la piedad y del amor sólo fue total cuando la sangre participó de ella, cuando la sangre la dignificó asignándole eternidad y grandeza (p. 479).*

È l'intensità del momento a riunire i personaggi, a far superare la loro stretta individualità, a farli comunicare con quanto accade davanti ai loro occhi, fino al punto, per uno di loro, di sentire con il corpo lo stesso dolore. E' un momento di pienezza e di dignità, che assume un respiro di eternità, pur essendosi manifestato in un contatto fisico con il proprio corpo, con gli altri uomini, con gli altri esseri viventi, con la luce declinante del giorno. E, per un attimo la percezione è come sospesa, nel momento in cui Ana sviene per il dolore.

> *Por un momento no se percibió movimiento y el color, el amarillo rojizo de la paja y el azul acero del cielo detrás de las lustrosas varas del árbol sin fronda, destelló por última vez, permaneciendo la luz desde entonces viva pero invariable, en un resplandor final sin cambio y sin tiempo"(p. 479).*

Dopo aver toccato l'apice rappresentato da questo momento di pienezza dolorosa non resta che il ritorno alla città, la ricaduta nella droga e nella malattia, la separazione del gruppo, non prima di avere contemplato ancora tutti insieme, allontanandosi con le auto, *la casa de campo* con il vecchio che attraversa il cortile facendo ondeggiare una lanterna, prima proiettando all'esterno la luce fra le ombre degli alberi, poi muovendola all'interno, finché una luce immobile emerge dalla porta, mentre anche qui il vento, come in Claude Simon, "corría entre los pastos desplazando hojas secas y papeles de diario, desmoronando, desintegrando y esparciendo una suave y agrisada capa de ceniza"

(p. 480). La dialettica tra fluire inarrestabile del tempo ed eternità, fra movimento e immobilità, rimane aperta portando con sé il dubbio che quei momenti di pienezza non furono altro che illusione, alimentata dal vano tentativo di sfuggire al nulla e alla mancanza di senso della vita umana.

L'altro racconto,

> *"Algo se aproxima", reintroduce il tema del gruppo di amici, dominato dalla figura di uno scrittore, Barco, tendente a una visione meccanicistica e nihilistica della vita che si accompagna al gusto per la dotta citazione e per i collegamenti ad effetto fra i testi di diversi scrittori, poiché per lui la letteratura non è che "una digresión permanente de la realidad" (p. 515).*

Alla domanda se la vita abbia un senso che gli pone un altro personaggio alla fine del racconto, designato con il semplice pronome "él", Barco risponde sogghignando che ovviamente non ne ha. Ad egli si oppone un altro personaggio, un comunista, che ha una visione della vita estremamente dogmatica, affermando con forza e senza alcun dubbio alcune idee sempre ripetute. Ma, tra il nihilismo antiplatonico di Barco, pronto a ridurre qualsiasi fenomeno a cause materiali, e il dogmatismo di León si fa strada una terza via; è quella dell'anonimo "él" che durante tutto il racconto sviluppa le sue capacità percettive e conosce alcuni momenti di trasporto, di abbandono, in cui un senso sembra farsi strada: quello che afferma la possibilità di uno stile nella percezione, di un contatto pieno con i suoni, di una comunicazione fra i corpi.

Anche in questo caso citiamo tre situazioni: la prima è quella della percezione vigile, come quando lo vediamo osservare attentamente Barco, che invece si isola dagli altri per stare solo con i suoi pensieri, distratto rispetto ai gesti che compie: "Él, sentado bajo la parra, junto a la mesa sobre la que había una botella de vino y dos altos vasos de vidrio verde, observaba silenciosamente a Barco con interés y casi con dulzura" (p. 498). È questo punto di vista, attento e affettuoso, che ci offre una "visione" di Barco durante tutto il racconto, anche se il narratore è esterno. La percezione vigile compare a più riprese sempre riferita a "él", come nel brano seguente, in cui osserva il fuoco

e a poco a poco scivola nella notte, ne coglie il ritmo segreto, espresso dal ritmo stesso della frase, in un contatto intimo col mondo:

> *Él lo contemplaba desde donde se hallaba sentado. Respiraba el denso perfume vegetal de la noche. Más allá de la parra había un manzano gris y una estrella federal con sus raras flores pasivas y grandes. En los patios de las casas vecinas se abrían viejos paraísos de copas densas y fuerte olor áspero. Daba gusto, en las noches atar un coy a la columna que sostenía la parra y al manzano y dormir allí, balanceándose apenas,* con el mismo ritmo de la noche, *avanzando cósmicamente en esa disponibilidad del sueño al aire libre, acechado no tanto por el peligro como por la protección de la noche. (p. 519, la sottolineatura è nostra)*

La seconda ha a che fare con la musica, quando lo vediamo, insieme agli altri, ascoltare la canzone cantata e accompagnata alla chitarra da un'amica, Miri: la descrizione dell'ascolto ha qualcosa che ci fa pensare al canto citato da Agostino per risolvere le sue aporie sul tempo:

> *La primera nota fue un hilo tenso de oro que tembló un poco conmoviendo la corriente secreta del tiempo, persistiendo sobre su reciente origen precario, sobre su rápida vida sin dirección, en un presente pasado persistente, en un destino a caballo entre olvido y memoria (p. 511).*

Anche qui la dialettica del triplo presente si manifesta grazie alla musica e al canto, facendo percepire il tempo come estensione dell'anima, senza poterlo descrivere in termini razionali, ma facendone scoprire il segreto. Quando Miri cantò *Volver,*

> *Él la observó durante toda la pieza. Percibió hasta el más leve de sus movimientos, las largas manos rebeldes, la cabeza brillante y lenta, la inclinación apasionada del cuerpo vivo, las largas piernas de tibias duras y rodillas como de piedra blanca, sobre cuyos muslos apoyaba la caja frágil de la guitarra, como a otro cuerpo dócil en el que se gozara equivocadamente y sin límites. (p. 513)*

La terza è uno sviluppo della precedente, quando, immerso nella musica, lo vediamo ballare con la stessa Miri, con una serie di gesti precisi e attenti con i quali si esprime il contatto tra il suo corpo e quello della ragazza, ancorati in uno spazio e in un tempo vissuti e "sentiti", cogliendo nello stesso momento l'assoluta vicinanza di quell'essere e la sua assoluta lontananza, la sua visibilità e il suo lato di ombra come risvolto del primo, così come nella percezione, direbbe Merleau-Ponty, sono innumerevoli le cose che ci sfuggono, ciò che ci immette immediatamente in una dimensione metafisica:

> *Él dio el primer paso sin oír la música, cerrando los ojos, en una obscuridad móvil, moviéndose en algo que no era el espacio sino su presentimiento, hacia algo que no era el tiempo sino su propio deseo principalmente pasado, arrojado a ese movimiento fugaz de su cuerpo invadido por un oscuro abandono. Parecían como si respiraran por esa música que no llegaban a oír. Abrió los ojos, vio la delicada oreja indiferente, y una porción de pelo, brillante. Más cerca todavía vio un rasgo de piel monstruosamente confusa y en toda las mínimas reiteraciones de ese cuerpo lento y accesible él advirtió una rica variedad secreta y también una secreta lejanía, una noción nueva y todavía oscura de los seres. (pp. 533-534)*

Sono questi i momenti in cui il senso della vita sembra manifestarsi, sono queste le pagine che rispondono alla domanda posta alla fine del racconto, all'alba, alla quale Barco risponde, invece, ridendo. Colui che ha posto la domanda, sotto la sfera di influenza di Barco, conferma l'assenza di ogni senso, ripetendo come sempre un laconico "por supuesto", ma la domanda ormai è stata posta e ancora risuona, così come risuonano ancora nel ricordo gli intensi momenti di vita vissuta nella notte appena trascorsa.

Fondamentale è anche l'idea di città, che si definisce nel corso del racconto, grazie alle parole di un poeta riportate da Barco: è una città ad un tempo concreta e astratta, visibile e invisibile, specchio delle credenze e delle azioni dell'uomo, sorte dall'esperienza stessa, che sempre si muove in un campo irrazionale, emotivo, corporale. Il mondo "es el desarrollo de una conciencia", è il limite oggettivo alle pretese di quest'ultima di

sorvolarlo a volo d'angelo, di possederlo una volta per tutte. La città è quanto di più reale si possa incontrare, e la città americana, nello spazio vuoto e privo delle tradizioni europee, lo è ancora di più. E il poeta ama la città perché è così reale da sottrarlo allo sforzo inutile dell'immaginazione. Non ha bisogno di voli pindarici per scrivere: "Envidio a la gente que no tiene imaginación: no necesita dar un paseo por el sistema solar para llegar a la esquina de su casa. Salen a la puerta de la calle y ahí están: el buzón, el almacén con olor a yerba y queso fuerte, el paraíso o el algarrobo agonizando en junio." (p. 517)

E' una dichiarazione di poetica certo eccessivamente realista, da non prendere dogmaticamente, ma è chiaro che Saer, attraverso queste parole, non senza ironia, pone un limite all'immaginario proprio nel reale, al quale sempre ritorna la letteratura ritrovando quelle cose che, seppur trasformate in simboli, nascono dal nostro scambio con il mondo, negli spazi e nelle città in cui tale scambio avvenne attraverso le esperienze più intense della nostra vita. E non a caso, anche nelle parole del poeta, ritroviamo *el algarrobo y el paraíso*, gli alberi cari a Saer, nella luce del tardo autunno, nel bel mezzo della sua "zona".

Responso[4] è il primo romanzo di Saer, pubblicato nel 1964. Presenta una forte unità tematica e stilistica con i racconti di *Palo y hueso*,[5] soprattutto con "El taximetrista", di cui condivide l'atmosfera notturna, il vagabondare in auto o in autobus attraverso lo spazio solcato da luci e ombre della città sul fiume, l'inquieto alternarsi di momenti di estasi contemplativa e di rovinose cadute in una condizione di perdita di ogni senso e dignità della vita.

Lo stesso Saer a più riprese utilizza il termine "estasi", ma occorre intendersi sul suo significato: l'estasi saeriana non è mai un ingresso in una dimensione metafisica che proietti lo spirito in un altro mondo, non è un distacco dal corpo e dal sensibile, è un superamento sul posto, una sublimazione che non perde il suo contatto con il sensibile, con le sue radici materiali, secondo una visione a nostro avviso molto simile a quella espressa da

[4] Saer, J.J., *Responso*, cit.
[5] Saer, J.J., *Palo y hueso*, cit.

Merleau-Ponty nei suoi saggi "Le métaphysique dans l'homme" o "Le roman et la métaphysique".[6] In questo senso pensiamo di poter rispondere in modo diverso alla domanda che Julio Premat ha posto a Dardo Scavino[7] sull'esistenza di una metafisica in Saer, alla quale lo studioso ha dato una risposta sostanzialmente negativa. A nostro avviso, invece, una metafisica è riscontrabile nell'opera di Saer, ma essa coincide con la concezione merleau-pontyana della metafisica stessa, ben osservabile nel brano seguente:

> *À partir du moment où j'ai reconnu que mon expérience, justement en tant qu'elle est mienne, m'ouvre à ce qui n'est pas moi, que je suis sensible au monde et à autrui, tous les êtres que la pensée objective posait à leur distance se rapprochent singulièrement de moi. Ou, inversement, je reconnais mon affinité avec eux, je ne suis rien qu'un pouvoir de leur faire écho, de les comprendre, de leur répondre. Ma vie m'apparaît absolument individuelle et absolument universelle.*[8]

Ogni volta che Saer, attraverso i suoi personaggi, riconosce l'assoluta contingenza di ciò che vede, tocca, percepisce, ma nello stesso tempo avverte che infiniti aspetti del reale sfuggono alla nostra presa, è allora che si apre una tensione metafisica, una dialettica fra visibile e invisibile, fra coscienza e mondo, in cui sia il soggetto sia l'oggetto sono messi in discussione ma non per questo smettono di essere in contatto. Sono tutti aspetti che vedremo nei romanzi seguenti, da *El limonero real* a *La grande*.

Ma, tornando a *Responso*, è significativo il fatto che si susseguano nella narrazione saeriana diversi punti di vista, poiché alla voce del protagonista, Barrios, subentrano in uno degli ultimi capitoli le voci dei personaggi che lo hanno sottoposto a un duro pestaggio, come punizione per avere barato al gioco.

[6] Cfr. Merleau-Ponty, M., "Le métaphysique dans l'homme" e "Le roman et la métaphysique" in *Sens et non-sens*, cit., pp. 54-55 e 145-172.

[7] Scavino, D., "El Ser de Saer", in Saer, J.J., *Glosa. El entenado,* Edición crítica. Coordinador: Julio Premat. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos, 2010, pp. 779-793.

[8] Merleau-Ponty, M., "Le métaphysique dans l'homme", in *Sens et non-sens*, cit., p. 188.

Tali voci intervengono quando Barrios ha perso conoscenza a seguito della violenza subita, raccogliendo il testimone della narrazione per colmare questo breve vuoto.

Tale episodio ripete la prima "caduta" di Barrios, raccontata da un narratore esterno, che avvenne molti anni prima a seguito della sua espulsione dal sindacato, dovuta a motivi politici, e anche in tal caso accompagnata da un pestaggio. La voce di Barrios ritornerà nei capitoli finali, sia pure oscillando fra uno stato di veglia e uno di sonnolenza in cui la percezione spontanea perde definizione e sbocca nel sogno.

Il finale del racconto presenta una sottile oscillazione fra sonno e veglia, in cui il pensiero si interroga sulla reale consistenza del ricordo e del passato, nutrendo forti dubbi sulla differenza fra vita e sogno ma, ancora una volta, proprio a maggior conferma della centralità della percezione, le ultime righe riaffermano implicitamente il primato di quest'ultima. Barrios si addormenta ma "por la banderola rectangular, en la cima de la alta puerta cerrada, los destellos del alba gris penetraban en la habitación, el alba paciente que había ido borrando con prolija mano las antiguas estrellas amarillas en el cielo tenso de diciembre".[9]

I momenti di estasi contemplativa coincidono con l'esperienza di una visione in cui il pensiero non si interpone nella percezione, come nel passo seguente in cui emerge anche la dialettica fra figura e sfondo, oltre alla continua variazione della luce:

> *La vista del atardecer borró gradualmente su pensamiento. ¡Qué deleite, la verdad, estar vivo para contemplar el césped, brillando húmedo, atravesado por los sinuosos caminitos rojizos, para oír el murmullo del agua que emergía de la boca de la manguera, y alzando la vista desde la galería, descubrir el último sol de la tarde dorando la copa de los árboles en el fondo, bajo un cielo de un azul cada vez más oscuro!* [10]

[9] Saer, J.J., *Responso*, cit., p. 166.
[10] Ivi, p. 16.

Tali momenti sono gratuiti, impossibili da ripetere, poiché anche una minima variazione delle circostanze e degli stati d'animo, anche il pensiero volontario di riavere quelle sensazioni piacevoli, possono provocare una caduta, proprio perché il soggetto si erge di fronte alle cose, impedendo che si esprima il semplice contatto con esse, facendo prevalere la proiezione sugli oggetti dei turbamenti dello spirito, ben manifestata dai gerundi disforici "vomitando", "serpeando":

> *Con desaliento, casi con fatiga, Barrios contempló nuevamente el césped húmedo, brillante, la oscura manguera serpeando entre los verdes canteros, vomitando con un leve murmullo su chorro de agua fresca, los caminitos rojos de polvo de ladrillo, la gran rosa amarilla en la cima de ese rosal estacado y podado, parecido a un rosal de utilería, y el grupo de los árboles en el fondo, tocado por los rayos dorados y difusos del crepúsculo.* [11]

In alcuni casi, invece, l'estasi è relativa a ricordi indelebili depositati dalla percezione nella memoria, dove lasciano una traccia permanente, recuperata senza sforzo di volontà ma presente con la stessa chiarezza di una visione attuale, che dura finché la riflessione non si frammette: "Once años habían pasado, pero sin ningún esfuerzo podía recordar, uno trás otro, mil detalles que había percibido en un instante de duración infinitesimal, en un relámpago de comprensión". [12]

Tra i tanti dettagli della scena del passato restituita dalla memoria, ci colpisce il ricordo de "la textura del aire", in cui si manifesta una proprietà dell'essere affine a quella che Merleau-Ponty riscontrava nella pittura di Renoir quando coglieva l'increspatura dell'acqua del mare all'Estaque dipingendo l'acqua del fiume delle *Lavandaie*.

Il ricordo è un grumo "irrevocable"[13] che perdura nel tempo anche a distanza di molti anni e che può risalire con maggior nettezza ad esperienze vissute nell'infanzia che a momenti più vicini al presente; ancora una volta il tempo saeriano è il tempo mitico, non il tempo cosmico lineare, che rimette a una con-

[11] Ivi, p. 21.
[12] Saer, J.J., *Responso*, cit., p. 18.
[13] Ivi, p. 144.

cezione molto simile a quella di Cesare Pavese, autore molto amato da Saer e citato nei saggi critici. I ricordi non sono allineati nel tempo secondo una chiarezza decrescente mano a mano che ci si allontana dal presente: coesistono nel presente in un modo simultaneo, ciascun presente, come una matrioska – direbbe Merleau-Ponty – contiene al suo interno altri tempi ai quali si può accedere efficacemente.

Emerge dall'esperienza dei momenti estatici una possibilità di sfuggire al fluire del tempo, di vivere la vita intensamente e di darle un senso, pur precario e fugace:

> *El tiempo no estaba constituido por esos días monótonos e iguales que lo llevaban a uno insensiblemente a la tumba, que corroían de un modo secreto la materia de nuestra vida, sino por esos cambios profundos, por esos momentos de plenitud, en los que todo el pasado indistinto y gris y el incierto futuro, parecían cambiar de sentido.*[14]

È una possibilità che si eleva su un terreno fragile, quello della percezione e del contatto col mondo, anch'esso sottoposto a dubbi e incertezze ma unico suolo su cui può nascere un senso. La speranza di felicità, intuita nell'incontrare di nuovo certe proprietà del sensibile, rende la vita tragica più ancora che l'esperienza della sofferenza. Ma una vita senza speranza di felicità non è degna di essere vissuta, è un limbo, è una vita che sprofonda nel nulla, nell'indifferenza, nella mancanza di senso come si manifesta nel personaggio di Hermosura, che si lascia vivere senza soffrire né gioire. Mentre qui la dialettica fra due concezioni opposte della vita si polarizza in due personaggi distinti, Barrios e Hermosura, ne "El taximetrista" si condensa in un solo personaggio, che la vive all'interno del suo animo.

Qui Barrios aspira a una vita vera e degna, pur non sapendo dire che cosa sia degno e vero, pur sapendo che "lo verdadero, lo real" è "una cosa turbia e incierta" in cui tutto è "confuso y mezclado".[15] Le idee astratte di verità e dignità non sono conoscibili, il vero e il degno emergono nel contatto con le cose,

[14] Ivi, p. 86.
[15] Saer, J.J., *Responso*, cit., p. 87.

nella "carne" del sensibile, come nei momenti di pienezza vissuti con Concepción da Barrios o con Dora dal tassista. Una coscienza separata dal corpo e che sorvoli l'esperienza come un'istanza autonoma da essa non ha ragione di esistere, è una "florescencia superflua de la vida". [16]

È proprio in uno di questi momenti di intimità che sorge il nomignolo con cui Concepción chiama Barrios, ovvero Dito, un nome che è espressione di un'esperienza, ne esprime l'essenza ma nello stesso tempo è inseparabile da essa, un po' come la piccola frase della sonata di Vinteuil in cui è contenuto l'amore di Swann per Odette nella *Recherche*:

> *En la cama sabía llamarlo así; ella misma había inventado el sobrenombre, como si ese diminutivo, sacado de la nada de un modo iluminado y súbito, hubiese sido una respuesta de Concepción a la impresión producida en ella por la conducta sexual de su marido; como si el descubrimiento de esa intimidad hubiese requerido la creación de una nueva palabra para nombrar su realidad nueva, sus matices particulares.*[17]

È straordinaria la coincidenza di questo brano con la teoria dell'espressione linguistica esposta da Merleau-Ponty: esperienza e parola, realtà e linguaggio nascono insieme, manifestando un'idea sensibile che si staglia sullo sfondo dell'essere come una differenza inconfondibile, una piega, uno stile, un modo di gestire il corpo dotato di un senso, di una direzione.

Palo y hueso[18] è un libro formato da quattro racconti scritti negli anni immediatamente precedenti, fra il 1960 e il 1961. Ciascuno di essi presenta, attraverso la narrazione, l'espressione di un contenuto filosofico, legato a domande che sorgono nel cuore della vita vissuta, sintetizzabile in questo modo: per il primo racconto, "Por la vuelta", la risorsa della ripetizione come antidoto all'inquietudine esistenziale, per il secondo, "Palo y hueso", il rapporto tra la percezione, intesa soprattutto come visione, e il pensiero, per il terzo, "El balcón", il tempo e il suo fluire, per l'ultimo, "El taximetrista", la dialettica fra la violenta

[16] Ivi, p. 124.
[17] Ivi, p. 27.
[18] Saer, J.J., *Palo y hueso*, cit.

e sibillina attrazione del nulla e il fugace ancoraggio nel presente o nel ricordo.

I quattro racconti sono accomunati da diversi elementi che rappresentano la sintesi stilistica ottenuta da Saer a questo punto della sua esperienza di scrittore, una sintesi già matura che ritroveremo anche nelle ultime prove narrative, fino a *La grande*:

1. La dimensione temporale non è né l'istante inteso come punto e posto con gli altri istanti su una linea scomponibile e misurabile, secondo la categoria proposta da Ricœur[19] di "tempo cosmico", né il "tempo vissuto" nella sua totale soggettività, ma "il tempo mitico" come reiscrizione del tempo vissuto su quello cosmico. Tale tempo trova la sua articolazione linguistica con espressioni come: "era el final del crepúsculo", "era el verano pesado y lento" (p. 69), o l'incipit di "Por la vuelta": "Resulta en realidad difícil soportar el crepúsculo. El día empieza a descender con lentitud, con una minuciosa aplicación que exaspera. Yo no puedo resistir al encierro a una hora determinada, en especial cuando está próximo el verano" (p. 11), o ancora "el día comenzaba a declinar" (p. 61), "una noche de verano" (p. 124), "era una excelente noche de noviembre" (p. 22), "el viento de octubre, cargado de polen, un viento espeso soplando en una atmósfera amarilla desde el principio de la primavera, se detenía solamente en el crepúsculo", "soplaba hasta el crepúsculo del día siguiente" (p. 130), "aquella noche del final del último verano" (p. 135). Tutte queste espressioni immettono in una dimensione particolare del tempo, in una durata vissuta ma reinnestata su un ciclo delle stagioni e dei fenomeni naturali, come il vento, il crepuscolo, la notte, che si manifestano soltanto grazie alla percezione di colui che narra in ciascun racconto. E' un tempo riflesso da un'esperienza, a sua volta riflessa dal tempo che la avvolge. Né l'esperienza, né il tempo esistono al di fuori del loro reciproco avvolgimento, né la soggettività, né l'oggettività possono da sole emergere nella scrittura. Qualcuno entra in contatto col mondo e vi entra con un suo stile, con un suo modo di gestire i movimenti del corpo, di penetrare nella

[19] Cfr. Ricœur, P., *Temps et récit*, Tome III, Paris, Seuil, 1985.

notte, nella sera, nell'alba, in particolari momenti in cui la luce declina. Il racconto rende visibile un tempo che non è misurabile in termini oggettivi ma non per questo è meno reale, pur essendo costruito sul fragile contatto fondato sulla percezione. A volte tempo cosmico e mitico possono entrare in collisione, come quando sono accostati l'un l'altro, facendo emergere la loro radicale differenza: "Miró su reloj pulsera: eran exactamente las siete y media; oscurecía" (p. 154).

2. La luce è per Merleau-Ponty uno dei campi di maggiore interesse nell'ambito della ricerca ontologica portata avanti con *Le visible et l'invisible*. A suo avviso, è una delle dimensioni in cui la letteratura, soprattutto con Proust, ha raggiunto le più profonde intuizioni, nell'indagare i rapporti tra il visibile e l'invisibile. La luce è esplorata anche da Saer nei quattro racconti di *Palo y hueso* con una particolare articolazione del rapporto fra sostantivo e aggettivo, ripetuta al fine di creare un ritmo, una matrice di frase che tende alla poesia o alla forma pura della musica, che porta ad espressione con grande insistenza una dimensione, un elemento in cui i personaggi si muovono come potrebbero muoversi nell'acqua o nell'aria. Tutta la narrazione viene "colorata" da questa particolare luminosità: "luz dorada del sol" (p. 61), "luz verdosa" (p. 73), "claridad verdosa", "claridad lunar" (p. 77), "claridad verde" (p. 93), "verde y difumada claridad" (p. 101), "la atmósfera negra fue tornándose azul, después verde y finalmente adoptó una tonalidad grisácea" (p. 101), "el alba verdosa" (p. 102), "verdosa claridad" (p. 108), "había envuelto en una claridad singular, áspera y verdosa" (p. 115), "luces rojas y verdes mechando la oscuridad" (p. 139), "vasta superficie violácea del agua" (p. 147), "recta franja de luz amarilla" (p. 160), "eran visibles las luces rojas del puente" (p. 165), "luz verde o roja de un semáforo" (p. 174), "una incandescente lengua blanca de luz inmóvil, que expandía una exigua claridad de un tinte ligeramente verdoso" (p. 73), in cui emerge la grande variabilità della luce naturale, difficile da descrivere esattamente, contrapposta alla maggiore definizione della luce artificiale. La luce, tuttavia, non si presenta mai da sola, è sempre accompagnata da una tonalità, una colorazione, una sfumatura, seppur provvisorie e cangianti che sono il risultato

della percezione di un personaggio, ben situato nello spazio e nel tempo con il suo corpo, non di un punto di vista asettico ed esterno alla narrazione. Occorre inoltre sottolineare come il racconto e la luce nascano insieme e si impregnino vicendevolmente. Emblematico in tal senso è il racconto "Palo y hueso" che è contenuto in una cornice rappresentata dalle circostanze in cui un gruppo di amici, riuniti una sera d'estate vicino al fiume, ascoltano la storia di Domingo, di Rosa e del vecchio Arce: "Esto fue contado en un pueblo de la costa. Estabamos de paso, sentados alrededor de una mesa en la vereda del hotel, y era el final del crepúsculo" (p. 69).

Il racconto, prima ascoltato e poi fedelmente riprodotto, almeno nella finzione, nasce in un momento particolare del ciclo del giorno e del ciclo delle stagioni, nel tempo mitico prima messo in evidenza, e sarà impregnato non solo dalla luce particolare del crepuscolo d'estate, ma anche dai suoni, dagli odori di quella sera passata vicino al fiume:

> *Así que mientras los mosquitos zumbavan y todo el crepúsculo espeso y gradual zumbava entre los árboles increíbles, entre la grave y cargada vegetación y la arena cambiante y pesada, y los gritos, quejidos y silencios prenocturnos, comenzados a oír poco a poco después de ese momento de la tarde inmóvil en que no hay luz, ni oscuridad, ni gritos, ni nada, ni se ve, ni se oye nada, supimos como el viejo Arce (...). (p. 69)*

La luce è sempre percepita nella sua dialettica con l'ombra, non è mai luce piena. Tutto ciò si ripercuote sulla percezione degli oggetti che non sono mai visti con contorni ben definiti, ma sono trattati come sagome, come profili su uno sfondo, o anche come presenze scontornate, penetrate dalle ombre, in uno spazio percepito come alternanza di pieni e di vuoti che reciprocamente sconfinano gli uni sugli altri; i personaggi percepiscono pieni e vuoti, luci e ombre, costituiti da una "carne" comune, immersi in uno stesso elemento, attraversati dagli sguardi, offerti alla vista ma anche sempre accompagnati dal loro alone di invisibilità:

> *Enciendo el encendedor ante el rostro de Pancho. Este se inclina, con el cigarillo sesgado en los labios y aproxima el extremo*

del cigarillo a la llama. Al chupar la llama crece, y su rostro rasurado, a la luz viva, parece hecho de una áspera roca trabajada descuidadamente. Las cuencas de sus ojos se llenan de sombra. Su amplia frente, un poco húmeda, refleja resplandores recibidos de un modo indirecto. (p. 54)

Domingo movió rápidamente la cabeza tratando de no encontrarse con la mirada de su padre. Más bien dejó deslizar su mirada por todo el rancho, semejante al interior de una cueva: cerca de la mesa la luz era más intensa que en los rincones, y todo el rancho estaba lleno de cosas, camastros, travesaños, cueros, y también de sombras, y si por casualidad el viejo tocaba con el codo o la pierna la tosca mesa haciendo temblar el farol, todas las sombras y las cosas se movían en el interior del rancho por un momento. (pp. 75-76)

È importante sottolineare che nella percezione, secondo Merleau-Ponty, la visione non è mai prospettica, gli oggetti non sono posti in modo ordinato di fronte al nostro sguardo che li ordina secondo una misura decrescente, ma ciascuno di essi si contende la nostra attenzione, diventando di volta in volta il centro della visione o il suo orizzonte. Non c'è quindi oggetto percepito in modo isolato e autonomo, ma figura e sfondo nascono insieme nella percezione e variano con il muoversi dello sguardo. La visione non avviene nella mia retina, ma laggiù dove lo sguardo si posa.

La percezione in Saer, talora esplicitamente richiamata, "lo percibía de soslayo" (p. 88), "percibiendo sin mirar" (p. 136), "con los ojos cerrados percibió unas luces rápidas y oyó un grito (p. 178), talora semplicemente presentata, risponde a tali criteri: numerose sono le "scene" in cui figura e sfondo appaiono insieme: "la silueta de su padre, la pequeña y oscilante figura, apareció en la puerta, resaltando sobre la grisácea claridad lunar del exterior" (p. 72), "su figura nítidamente recortada contra la claridad verdosa del interior" (p. 78), "de modo que su oscura figura encogida resaltaba contra la creciente claridad" (pp. 145-146), "sobre la orilla se divisaba la silueta de dos o tres botes amarrados a la costa" (p. 164).

3. Il rapporto fra pensiero e visione, così come il rapporto fra ricordo e percezione, sono esplorati in modo molto articolato nei quattro racconti. Nel primo caso è netta la tendenza a superare la distinzione fra la visione e la riflessione su di essa. La percezione occupa tutta la nostra mente e ci permette un contatto con il reale senza la necessità di un pensiero interposto.

Nella visione di Merleau-Ponty, la percezione ci mette in contatto con un essere "grezzo" che precede l'intervento del *cogito* e che rappresenta la "carne", l'elemento comune al nostro corpo e al mondo, prima di ogni costituzione del soggetto e dell'oggetto. Sempre secondo Merleau-Ponty, la pittura, con l'esempio straordinario di Cézanne, ma anche la letteratura, con gli esempi di Proust e di Simon, è, come abbiamo visto, l'espressione di tale contatto.[20]

Numerosi sono i passaggi in cui Saer mette in luce la simultaneità di pensiero e visione, espressa dal gerundio: "Domingo pensaba *viendo*" (p. 71, corsivo dell'autore), "pensó viendo" (p. 95), ma anche la simultaneità di pensiero e ricordo, "pensó recordando" (p. 139), "pensó rememorando" (p. 136), in cui la visione del passato invade tutto il campo mentale senza spazio per la riflessione.

I momenti così descritti coincidono con l'esperienza di una pienezza vissuta nel presente, sempre legata a un abbandono in cui il personaggio si lascia andare e trova un attimo di quiete, di contatto felice con le cose, di estasi. La percezione è la base di tali momenti, in cui suoni, sapori, odori, luci, ombre, riflessi penetrano la mente e il corpo; a volte sono anche percezioni intense avvenute nel passato che proustianamente ritornano attraverso il ricordo, avendo lasciato una traccia materiale nella mente attraverso i sensi. A tali momenti si contrappone una dimensione assolutamente diversa, che emerge in particolare nel racconto "El taximetrista", dove una voce sibillina e oscena, a più riprese, getta il protagonista in uno stato di intorpidimento in cui perde il contatto vissuto con ciò che lo circonda.

E' il richiamo del nulla, che cancella la realtà percepita nel presente e anche la realtà concreta del ricordo di un'esperienza

[20] Cfr. Cap. I.

vissuta intensamente nel passato. Significativamente, in questa dimensione scompaiono luci ed ombre, figure e sfondi, il reale emerge come assolutamente altro, perfetto e vuoto allo stesso tempo:

> *Pudo asistir a la extinción en su memoria del nostálgico rostro de Dora, registrando en cambio el demorado sabor cálido de aquella voz sibilina, lenta y siniestra que sin palabras ni nada (…) repetía haciéndole entrecerrar los ojos de placer, aquellos inconfesables "no soy nada", "nadie es nada" (…). El mundo era transparente y sólido como un diamante tibio, calentado entre almohadones de tibia lana; y el obsceno sentimiento ascendía y descendía modelándolo, alisando la superficie de su conciencia, una planicie semejante al desierto de los santos, vasta y vacua, pero voluptuosamente aceptada. (…) él estaba viviendo en un mundo ordenado y claro, esas obscenas ondas cálidas lo inundaban una y otra vez, lenta y dulcemente, lo sumergían en una dulce nada que resultaba finalmente blanca y ciega como el limbo. (pp. 149-150)*

Si noti com'è diversa, piena di luci, riflessi, movimenti, rumori, qualche pagina prima, la descrizione di un momento di pienezza vissuta dal tassista con Dora, in una notte d'estate:

> *El vientre de ella lo recordaba (…), lo recordaba, bajo la luz verde y roja del letrero luminoso, alzando la mano, la melena rubia y desordenada, los ojos ocultos tras los anteojos obscuros. Podía recordar el trayecto desde la "Arboleda" hasta el amueblado del sur: una atmósfera de luces rojas y verdes mechando aquí y allá la oscuridad, y después, a lo largo de la avenida costanera, desde el camino, las luces de la ciudad, repitiéndose sobre la superficie del río; después el trabajoso puente de cables, hierro y tablones temblando bajo las ruedas del Chevrolet, y por fin, llana y desierta en la madrugada, la inconmovible y solitaria ciudad. (p. 139)*

Attrazione per il nulla e ricordo sono in totale alternativa, la voce sibillina interviene "desplazando el recuerdo" (p. 158). Il ricordo è invece un "lujo humano" (p. 169), un dono straordinario e gratuito che riceviamo senza poterlo dominare o volere. Esso sorge quando i nostri atti, il nostro corpo, trovano un con-

tatto con altri corpi, con le cose, senza riflessione, senza volontà, ma trovando il loro stile, la loro perfetta necessità pur nella contingenza del momento:

> *No la besó; con gran lentitud apoyó apenas sus mejillas sobre la frente de Dora, la apoyó y la retiró en seguida con la misma lentitud, y en su memoria quedó para siempre el recuerdo de ese contacto, leve y preciso, un cuerpo sólido duro y suave como el nácar, que un río, el de los actos, dejaba, retirándose en seguida, sobre el promontorio del recuerdo. No había extrañeza, ni desesperación, ni nada que no fuesen los actos mismos, dotados de una precisión singular, actos que realizaba con todo el cuerpo; con las manos, con el pecho, con las piernas, con las rodillas, con el sexo, con la cara. (p. 168)*

Il ricordo oppone un'ostinata resistenza al fluire degli avvenimenti che scorrono come acqua fra le dita; le onde che sembrano distruggere tutto, depositano sul promontorio del ricordo una perla che rimane, perdura, offrendo in dono la luce della sua presenza.

4. Una particolare concezione dell'idealità si fa strada nei quattro racconti di *Palo y hueso*. E' un'idealità che non è rappresentata da una nuova positività che trascende l'esperienza contingente, ma è un'idea inseparabile dalla sua presentazione sensibile, che nasce nel visibile e ne è il risvolto, come riscontrava Merleau-Ponty[21] nelle idee di luce, rilievo, piacere, elencate da Proust fra le grandi ricchezze della nostra vita spirituale. Al formarsi di queste idee contribuiscono decisamente due fattori nella narrazione saeriana: l'intensità di alcune esperienze in cui il personaggio reiscrive il suo tempo vissuto in un tempo mitico che si oppone all'indifferente tempo cosmico, la ripetizione di tali esperienze immerse in una particolare cornice spaziotemporale.

Nel primo racconto "Por la vuelta" la cornice è la notte di inizio estate vissuta dal protagonista con gli amici nei locali e nelle strade del litorale santafecino. È "una época extraordinaria" (p. 23), in cui si ha curiosità per tutto e il contatto con gli

[21] Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, cit., pp. 196-198.

altri, prima ancora che affettivo, è epidermico, fisico. Una magica affinità lega i personaggi fra loro e li lega al mondo in cui si muovono, di cui portano ad espressione luci, rumori, riflessi, odori, mentre camminano attraverso la città o lungo il fiume.

Tali passeggiate notturne sono per Tomatis[22] "la idea del bien", idea non platonica, idea inseparabile da quel contesto di esperienza, di percezione del mondo, ma non per questo meno nitida o meno distinta da altre. È un tipo di idea che consente "un conocimiento intenso de la realidad" (p. 26). I personaggi tendono a ripetere tale esperienza della notte, ritornando sempre negli stessi luoghi, ciò che rappresenta una "elección simbólica del pasado", come argine contro il fluire del tempo e contro l'incertezza dell'avvenire, un argine comunque precario che vacilla grandemente verso il finale del racconto quando una forte inquietudine invade gli amici, una minaccia di morte, un'attrazione per il suicidio e per il nulla che mostra l'inanità dei tentativi di ripetizione. L'idea della notte, il senso di pienezza che porta con sé, sono doni gratuiti, non sono acquisizioni permanenti ottenute con la volontà di ripetizione.

Anche il tassista dell'ultimo racconto ha la sua "experiencia de la noche" (p. 124) e conosce il solido "promontorio" del ricordo che trattiene il momento intenso vissuto con Dora, pur minacciato dal fluire del tempo e dal richiamo del nulla. Il "promontorio del ricordo" non può non farci pensare alla "piramide di simultaneità" che Merleau-Ponty richiamava riferendosi a Proust e a Simon.

Quello che è certo è che le fonti di ispirazione di Saer non sono quelle libresche o intertestuali, ma le fonti vive, il crepuscolo, la notte, le camminate attraverso la città o il suo attraversamento in auto. Nel primo racconto a queste fonti vive si contrappongono esplicitamente quelle libresche: a un certo punto, proprio mentre "El sol comenzaba a dorar las cornizas de los edificios, el día comenzaba a declinar", quasi voltando le spalle alla percezione della luce calante, il narratore invita gli

[22] Ricordiamo che anche in *Lo imborrable,* romanzo in cui Tomatis è protagonista e narratore, le passeggiate sono una delle "terapie" che gli consentono di uscire da un periodo di forte depressione e isolamento, ritrovando un positivo contatto col mondo.

amici dicendo: "Vamos a echar un vistazo a la librería?", ma il risultato sarà assai deludente: "libros que hablan de libros que a su vez hablan de otros libros" (p. 61), inutili e ridondanti, da evitare specialmente se parlano di psicologia.

Questo passo può essere lo spunto per una precisazione: anche se Saer propone un'opera estremamente coerente in cui i riferimenti ai suoi altri libri sono costanti e plurimi, parlare, come fanno molti critici, di "autoreferenzialità" a proposito dei suoi romanzi può risultare fuorviante, facendo pensare a una chiusura dei suoi libri su se stessi, in un gioco di pura scrittura. Ci sembra invece più appropriato parlare di una continua ripresa di temi, azioni, personaggi, il cui profilo si staglia sullo sfondo di una medesima "zona" empirica di esplorazione del reale, dove il termine "ripresa" sta ad indicare l'inesauribile ricerca creativa che ogni volta ricomincia, come se l'arte fosse sempre all'inizio della sua opera, come abbiamo visto sostenere da Merleau-Ponty in *La prose du monde*.[23]

Unidad de lugar[24] comprende sei racconti che si situano in prevalenza nella dimensione temporale dell'estate, nella luce abbagliante di gennaio, "el sol seco de enero" (p. 249), "una explosiva luz cenital" (p. 250), spesso proprio al suo culmine intorno al mezzogiorno, mentre quelli di *En la zona* si muovevano soprattutto nella luce autunnale, nel crepuscolo e nella notte. I racconti sono quindi legati fra loro, come fa presagire il titolo *Unidad de lugar*, oltre che dall'ormai abituale "zona" saeriana, dal fatto di essere immersi un una stessa tonalità, affine a quella di una sinfonia in musica.

Abbiamo già osservato come Saer consideri la musica il modello cui deve tendere, senza poterlo raggiungere, ogni narrazione, anche grazie alla mediazione che le può essere offerta dalla poesia. Alcuni libri di Saer avranno in effetti titoli musicali, *La mayor* e *La grande*, a conferma di questa tendenza.

Questa tonalità è una coincidenza indissolubile di suono e senso, che impregna tutti i racconti, accomunati da un'inquietudine esitenziale molto forte e da una ricerca di senso che si

[23] Merleau-Ponty, M., *La prose du monde,* cit., pp. 78-83 e *passim*.

[24] Saer, J.J., *Unidad de lugar,* Buenos Aires, Galerna, 1967, ripreso in *Cuentos completos (1957-2000)*, cit., da cui citiamo.

fa ancor più difficile rispetto ai libri precedenti. I momenti di pienezza vissuta tendono a essere meno evidenti, a restare spesso impliciti, a essere sottoposti a una continua interrogazione rispetto alla loro effettiva realtà.

Ciononostante, anche in questo libro possiamo trovare momenti in cui il tempo sembra articolarsi in modo diverso rispetto a uno spietato fluire e in cui il contatto uomo-mondo ritrova una sua significativa pregnanza. In tali momenti assume una sempre maggiore importanza l'idea di un ritmo che per un attimo si instaura proprio nel cuore della percezione, offrendo ad essa un senso, una direzione, uno stile. In particolare nel racconto "Fotofobia", il ritmo si manifesta nell'alternanza violenta fra ombra e luce portata al suo estremo, nel passaggio dall'oscurità di una cantina al bagliore accecante del mezzogiorno in piena estate.

Proprio in queste condizioni estreme, unite a una percezione disturbata da un forte senso di stanchezza, il personaggio principale, María Amelia, che esce di casa dopo molti giorni passati al chiuso

> *comenzó a sentir con nitidez el ritmo que se apoderaba de sus miembros, de sus piernas, de sus brazos y de su cabeza, como si la sangre estuviese marcando desde dentro, con precisión y regularidad, cada uno de sus movimientos. Le pareció que nunca se había sentido tán bien, desde hacía mucho tiempo (p. 252).*

Come nel passo di "Algo se aproxima", quando si manifesta, il ritmo si associa a sensazioni di benessere, di piacevole contatto col mondo attraverso il corpo, in cui attività e passività vengono a confondersi, poiché si ha la netta sensazione che qualcosa dirige i propri movimenti.

Non possiamo non pensare a una coincidenza fra queste manifestazioni del ritmo con l'attività di scrittura, laddove emerge uno stile, un giro della frase, una regolarità di suono e senso, sempre associata alla percezione e al corpo: percezione e scrittura sono unite dalla loro comune appartenenza a una dialettica fra attività e passività, a un'ispirazione da intendere "alla lettera" come respiro, come movimento regolare in cui l'aria entra ed esce dai polmoni, come ritmo che si instaura fra ciò che il mondo dice e ciò che il corpo gli restituisce con le parole. Nel ritmo

la "carne" del mondo, quella del linguaggio e quella del corpo nascono insieme, esprimono la loro comune appartenenza.

María Amelia cammina sotto il sole, di cui non sopporta "la textura", ma chiudendo gli occhi e abbassando la testa, sente che

> *el ritmo que se había apoderado de su cuerpo persistía, dándole cohesión y unidad, permitiéndole pensar acerca de sus piernas "la izquierda, la derecha, la izquierda ahora, la derecha ahora", sintiendo al mismo tiempo el rumor de las suelas de sus sandalias sobre las baldosas grises de la vereda y el golpe opaco, sordo, de la cartera de esterilla contra el costado de su muslo derecho. (p. 252)*

Anche in questa condizione estrema, per differenza e contrasto con questa esperienza di luce opprimente, è sufficiente chiudere gli occhi per ritrovare equilibrio, benessere, ricomporre l'unità con altre esperienze analoghe, depositate nella memoria sulla base di sensazioni intense e comuni:

> *De golpe recordó el aljibe de la quinta en Colastiné: en el fondo, la penumbra era verde y subía frescura desde la oscuridad, y si uno dejaba caer una piedra tenía el tiempo de cerrar los ojos, sonreír, dar vuelta la cabeza, muy lentamente, antes de oír por fin el sonido lleno de ecos de la piedra chocando contra el agua. (p. 253)*

La penombra del pozzo ricordato si collega al "núcleo de sombra presolar" della cantina e al buio degli occhi chiusi sotto il sole schiacciante di gennaio. Ed è dopo aver ricollegato insieme tutti questi momenti, dopo averli contemplati come se fossero una tessitura, così come percepisce con grande intensità l'aspro, rugoso e caldo rilievo di un muro su cui appoggia la mano, che María Amelia potrà riaprire gli occhi e sfidare la luce accecante del sole proprio al suo culmine. Poi il sole incomincerà a scendere, perdendo vigore, lasciando alle spalle quel culmine di inquietudine e di smarrimento che porta con sé la luce del mezzogiorno: "Había pasado el momento en que el sol estaba alto, y ella había atravesado ese momento en el que la incandescencia blanca había inundado su mente instalándose ahí, pero ahora el sol declinaba hasta que lo enfriara el crepú-

sculo y llegara la noche" (p. 255). Le ombre e le luci cominciano a mescolarsi di nuovo, il mondo perde quella nettezza, quella dura e abbagliante evidenza che aveva così spaventato María Amelia.

L'insistenza di Saer sulla luce del mezzogiorno generatrice di turbamento e smarrimento, di perdita di contatto con la realtà, non solo qui ma in tutta la sua opera narrativa, ci fa pensare al "demone meridiano" di cui parlano i mistici medievali, un demone che attrae l'uomo proprio quando il sole è più alto, quando non ci sono ombre a terra, quando il monaco è debole per il digiuno. Anche María Amelia, in effetti, si sente estremanente debole, ma nonostante ciò, resiste alla tentazione del nulla, rimane ancorata nel mondo attraverso il ricordo, la percezione dell'ombra, il tatto, gli odori, ciò che invece non riesce al protagonista di un altro racconto "Paramnesia": di lui si dice esplicitamente che è posseduto da un demone e che perde spesso il contatto con il reale, con il ricordo, con gli altri, come si osserva nella sua ostinazione a non dare sepoltura ai morti.

A parte rari momenti in cui anch'egli percepisce un ritmo nelle cose e nel suo corpo, il capitano è dominato da una forza centrifuga, estraniante, dissolvente, da un impulso di morte. Il racconto si svolge nel passato, forse nel XVI secolo, in luoghi che fanno ancora pensare alla "zona" saeriana ma come trasfigurati in un'atmosfera cupa che sfiora l'incubo, in uno spazio lacerato fra il "real", nome con cui si designa la fortezza presidiata dal capitano e dal soldato, piena di cadaveri e persone agonizzanti, e il "río", che invece normalmente in Saer sono integrati in uno stesso mondo. E' un racconto estremo, in cui il nulla prevale, il demone meridiano trionfa, forse la follia, tema che ritornerà spesso nelle ulteriori prove narrative di Saer, come in *Las nubes*.

Ma il racconto più affascinante di *Unidad de lugar* è certamente "Sombras sobre un vidrio esmerilado". Le avventure della percezione vengono esplorate con grande varietà di toni e di effetti, a partire proprio dalla visione, da parte della protagonista, dell'ombra del cognato dietro il vetro smerigliato della sala da bagno. Viene subito da pensare, tanto più che lo stesso Saer fa esplicito riferimento a un suo saggio su Cézanne, a un celebre brano di Merleau-Ponty, contenuto nel suo ultimo li-

bro, *L'œil et l'esprit*,[25] in gran parte dedicato proprio alla pittura di Cézanne: in questo brano il filosofo francese osserva che le piastrelle del fondo di una piscina sono viste attraverso l'acqua proprio grazie a quel filtro che non le rende invisibili ma ce le fa percepire come sono:

> *Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. S'il n'y avait pas ces distorsions, ces zébrures du soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir: plus loin que tout lieu identique. L'eau elle-même, la puissance aqueuse, l'élément sirupeux et miroitant, je ne peux pas dire qu'elle soit dans l'espace. Elle n'est pas ailleurs, mais elle n'est pas dans la piscine. Elle l'habite, elle s'y matérialise, elle n'y est pas contenue, et si je lève les yeux vers l'écran des cyprès où joue le réseau des reflets, je ne puis contester que l'eau le visite aussi, ou du moins y envoie son essence active et vivante.*

Lo stesso si può dire di queste ombre, che non fanno mai perdere il contatto con la figura reale, ma ne sono la manifestazione e consentono di mantenere viva l'attenzione nella dimensione del presente.

È proprio da una domanda sul tempo che parte il racconto, e ancora una volta la questione è posta in termini agostiniani: "Qué complejo es el tiempo, y sin embargo, qué sencillo!" dice la protagonista, con una formulazione aporetica alla cui contradditorietà risponderà la narrazione stessa. Anche il ricordo è definito in termini aporetici, prima come "parte muy chiquitita de cada 'ahora'", ovvero come una piccolissima parte del presente, ma poche righe più oltre si dice che "el presente es en gran parte recuerdo" (p. 216). Anche l'identità della protagonista è messa in discussione: "Soy la poetisa Adelina Flores. ¿Soy la poetisa Adelina Flores?", con l'immediata messa in discussione di un'affermazione che sembra troppo netta. In questa tonalità dubbiosa si muove l'intero racconto, nella ricerca di risposte a

[25] Merleau-Ponty, M., *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 70-71.

domande che rimangono sempre aperte sullo statuto ontologico del soggetto, del tempo e del ricordo.

La percezione delle ombre del cognato continua per tutto il racconto e sembra l'unica cosa certa: le ombre percepite nel presente si fanno subito ricordo, ombre di ombre, ma sembrano essere l'unica realtà: "En este momento, únicamente esa sombra es 'ahora', y el resto del 'ahora' no es más que recuerdo. Y, a veces, tan diferente del 'ahora', ese recuerdo, que es cosa de ponerse a llorar. Es terrible pensar que lo único visible y real no son más que sombras" (p. 217). Il dubbio esistenziale si fa strada di nuovo nella luce meridiana di gennaio: "Es uno de esos días terribles de enero, de luz cenicienta" (p. 218).

Ma Adelina riesce, come María Amelia, a resistere, a pensare che qualcosa si conserva, nonostante lo scorrere del tempo: "lo que es frágil y pura carne que se vuelve polvo desaparece, pero lo que tiene un núcleo sólido de piedra o hueso, eso se vuelve polvo suave y límpido con el tiempo y permanece." (p. 219).

Ha queste caratteristiche di limpidezza e dolcezza un ricordo che, pur partendo dal presente, assume un'estensione molto ampia e dettagliata, associata a sensazioni di benessere e di festa. E' un ricordo fatto di luci, suoni, odori, conservati nella memoria come tracce del sensibile di allora:

> *si presto atención, si escucho, si trato de escuchar sin ningún miedo de que la claridad del recuerdo me haga daño, puedo oír con qué nitidez los cubiertos chocaban contra la porcelana de los platos, el ruido de nuestra respiración resonando en un aire tan quieto que parecía depositado en un planeta muerto, el sonido lento y opaco del agua viniendo a morir a la playa amarilla. En un momento dado me pareció que podía oír cómo crecía el pasto a nuestro alrededor (p. 221).*

Questo ricordo, simultaneo alla percezione delle ombre sul vetro, si distingue e contrasta con loro per la sua chiarezza. Così come se ne distingue un sogno ricorrente che frequenta quasi tutte le notti di Adelina, legato alla morte del padre. Sogno, immaginazione, ricordo, percezione si alternano nel racconto, il presente contiene simultaneamente tutte queste diverse di-

mensioni che talora prevalgono sulle altre, senza confondersi con esse, almeno per ora, mentre in un passaggio successivo (p. 227) sogno e percezione si mescolano durante l'attraversamento in auto della città immersa nella nebbia.

Un'altra dimensione si affaccia verso la fine del racconto: la poetessa ricorda le sue camminate notturne nella città, le sue percezioni di allora e, contemporaneamente, emergono con lo stesso ritmo dei passi e dei rumori nella notte, alcuni versi poetici che piano piano prendono forma, riattingendo al presente: "vi la explosión de un cuerpo y de su sombra", "Ahora el silencio teje cantilenas", "que duran más que el cuerpo y que la sombra", "Ah si un cuerpo nos diese, aunque no dure", "cualquier señal oscura de sentido" (p. 225). Qualcosa di nitido si staglia gettando un ponte attraverso il tempo, perdura, coglie le essenze comuni a diverse percezioni, le capta e le fissa in un verso, in una durata regolare di undici sillabe, che pur oscuramente, ci mostrano un senso.

Il racconto si chiude con un "envío" che ancora una volta fa convergere la narrazione e la poesia, essendo l'invio, secondo tradizione, l'ultima parte di una ballata. Nel ricordare la madre che odiava la vita e diceva che la vita non poteva essere vissuta, Adelina risponde con queste parole:

> *lo que tiene un núcleo sólido – piedra, o hueso, algo compacto y tejido apretadamente, que pueda pulirse y modificarse con un ritmo diferente al ritmo de lo que pertenece a la muerte– no puede morir. La voz que escuchamos sonar desde dentro es incomprensible, pero es la única voz, y no hay más que eso (…). me parece muy justo que mamá odiara la vida. Pero pienso que si quiso decírmelo antes de morirse no estaba tratando de hacerme una advertencia sino de pedirme una refutación. (pp. 228-229)*

Alle aporie sul tempo, sul soggetto e sul ricordo risponde la narrazione e, ancor più, la narrazione che diventa poesia. Una tessitura, un testo, come un osso o una pietra, contiene forse un senso. È una poesia che si oppone all'attrazione del nulla e della morte, all'insignificanza della vita, una poesia che non è mero esercizio verbale ma ha saputo ascoltare il ritmo che si fa strada

nell'esperienza, nel contatto col mondo, nella percezione: il ritmo della vita opposto a quello mortifero del nulla.

Anche il racconto che chiude la raccolta, "Fresco de mano", prende le mosse nella "luz del mediodía" (p. 261) ma si chiude nella "refulgencia del sol de la tarde", seguita da un'improvvisa pioggia (p. 267). E, nuovamente, la scrittura narrativa e poetica, che si riflettono e si completano l'un l'altra nella coppia dei protagonisti, appare come una risposta alle aporie ontologiche e alla domanda sul senso dell'esistenza. Pur in un quadro apparentemente antimetafisico – il narratore cancella dal testo che sta scrivendo le parole "alma" e espíritu" (p. 262) – si fa strada quello che Merleau-Ponty chiamerebbe "il metafisico nell'uomo", ovvero un superamento sul posto della condizione umana, una sublimazione dell'esperienza nella scrittura.

Il narratore sta lavorando "alrededor de una duda" (p. 264) e annota le sue riflessioni su un quaderno di appunti: esse sono esplicite, all'inizio del racconto, nell'indicare un cammino di ricerca che prescinda dalle cose in sé e si interessi, invece, del mondo così come lo costituisce la coscienza. La narrazione che ne risulta sarebbe quindi il risultato della capacità dell'uomo di "reinar sobre los hechos", di conoscere il mondo e darne una sintesi complessiva. Tale posizione, simile a quella del narratore onnisciente ottocentesco, fa oscillare il pendolo verso una forma di idealismo, ma l'intervento dell'amico poeta fa capire nei suoi versi che tale dominio sul mondo è impossibile: "Alguien tocó por mí el aire con mis manos. Alguien vivió mis noches, mis veranos" (p. 265). Nel contatto col mondo, nella percezione, nell'espressione poetica, i contorni che separano soggetto e oggetto vengono a sfumare e sia la posizione idealista, sia quella realista, vengono di fatto superate.

La narrazione a cui bisogna tendere, vivificata dalla poesia, sarà pertanto la concretizzazione di una ricerca infinita, senza sintesi definitiva, senza conoscenza certa, portata avanti da una coscienza che fugge nel mondo, dove trova sia il visibile, sia l'invisibile, sia il contatto con le cose nella loro fisicità, sia il loro superamento in uno spazio metafisico totalmente "umano", dove forse è possibile raggiungere la "sabiduría", quella parola

appena scritta, "fresca de mano", sul quaderno di appunti del narratore, con cui si chiudono il racconto e *Unidad de lugar*.

Cicatrices[26] ha una struttura che lo pone all'intersezione fra il romanzo e una raccolta di racconti. È diviso, infatti, in quattro parti, leggibili separatamente, ma unite da un "avvenimento" comune, l'uccisione della moglie da parte dell'operaio metallurgico, ex sindacalista, Luís Fiore che viene narrato da tre diversi punti di vista, tutti in prima persona, oltre che da quello dell'omicida stesso.

L'altro elemento comune è, ancora una volta, una tonalità ben riconoscibile che impregna tutte le quattro parti, ovvero la loro collocazione in un medesimo lasso temporale dai contorni sfumati ma identificabile sostanzialmente con la stagione autunnale, da febbraio a giugno, e, soprattutto dalla percezione di un'insistente pioggerellina, la "llovizna", che rende grigio tutto il paesaggio della città sul fiume, trasformandola in un "limbo" in cui tutto tende a cancellarsi.

I protagonisti dei quattro racconti sono accomunati anche dal fatto di essere oppressi da stati mentali ossessivi e malinconici, che impediscono loro di vivere una vita serena e di conoscere momenti di felice incontro con gli altri e con il mondo esterno. Nonostante il centro di interesse sia la descrizione di questi stati mentali estremi, la percezione conserva uno spazio considerevole, il flusso di immagini percettive rimane costante anche se, rispetto ai libri precedenti, non emergono momenti di "estasi", di intensificazione dell'esperienza, di contemplazione, in cui il contatto col mondo dia luogo all'apparire di un'essenza sottratta al tempo e conservabile attraverso il ricordo. La percezione registra suoni, colori, odori, senza alcun interesse, con totale indifferenza, come in una registrazione da parte di un apparato meccanico. Eppure tale massa di percezioni è quello che ancora può mantenere un contatto tra il soggetto e il mondo, solo da essa può emergere un senso che salvi dallo sprofondamento nel nulla.

[26] Saer, J.J., *Cicatrices,* Buenos Aires, Sudamericana, 1969. Ried. Buenos Aires, Seix Barral, 2006.

Le immagini interiori invadono spesso tutto il campo della mente come nella "visione" a occhi aperti che il giudice ha durante la notte, anticipazione dell'orgia selvaggia e cannibalesca de *El entenado*, in cui gli uomini e le donne, maschi e femmine, sono ridotti a puro istinto sessuale, a "gorilla" sfrenati, distruttivi e autodistruttivi. Tale visione ossessiva al confine con il sogno e con gli strati più profondi della psiche, invade anche la dimensione della veglia e tende a turbare la percezione, poiché il giudice, attraversando la città sul fiume con un percorso ripetuto dalla sua casa al Tribunale, vede "gorilla" invece che uomini e donne sul suo percorso.

Ma, d'altro lato, elementi tratti dalla percezione sono ripresi nel sogno a occhi aperti, nel paesaggio simbolico dell'orgia selvaggia, sia pure trasfigurati, a indicare una continua osmosi tra percezione e attività psichica profonda. La stessa "llovizna" che impregna tutta la narrazione è un elemento tratto dalla percezione ma anche, allo stesso tempo, un simbolo della tendenza dei quattro protagonisti a cancellare il mondo, gli altri o se stessi, così come la pioggerellina, accompagnata dalla nebbia, cancella il paesaggio, la città e il fiume.

Emerge nel complesso un'impossibilità fondamentale a trovare un senso all'esistenza da parte dei protagonisti, a cogliere un ritmo che li metta in contatto col mondo, che li salvi dal caos e dal nulla. Le figure del senso e del ritmo sono presenti, ma totalmente svuotate e collocate in una dimensione esteriore, nel ripetuto attraversamento della città da parte del giudice, si riducono a un battito del tergicristallo, all'alternanza fra la marcia e le soste ai semafori, ai cambiamenti di direzione sulle rotonde e agli incroci. Né un ritmo, né un senso possono manifestarsi nel gioco alle carte, dominato dal caso, sebbene il protagonista pensi di cogliere una regolarità, di controllare l'azzardo e prevedere il gioco.

Ma, nonostante che l'attrazione per il nulla, per sentimenti distruttivi e autodistruttivi predomini incontrastata, è comunque nella percezione e nel ricordo che può aprirsi uno spiraglio di senso, una pur precaria sutura capace di far cicatrizzare una profonda ferita originaria. Lo vediamo in particolare nel finale della prima parte in cui il protagonista, pur ossessionato dalle

apparizioni del suo "doppio" - anticipazione di un tema che sarà ampiamente sviluppato ne *La pesquisa* - dopo avere assistito al suicidio dell'omicida, Luís Fiore, gettatosi nel vuoto dalla stanza del giudice, in cui forse identifica le sue pulsioni autodistruttive, si sofferma per un attimo a guardare la pioggia:

> *No tenía ganas de quedarme en mi casa. Quería salir a la calle y estar con alguien, y si era posible con todo el mundo. La procesión de la noche anterior apareció patente ante mis ojos cuando salí a la superficie y encendí la luz. La luz iluminó el patio en el que la llovizna flotaba en una masa blanca y lenta. No parecía caer, sino estar suspendida en el mismo lugar desde hacía muchos días. Pensé que casi no le había dado importancia, y me sentí culpable.* Había estado pasando algo en este mundo – la llovizna – que era de por sí un misterio y que a la vista se presentaba hermosa y llena de tristeza, y yo no la había ni siquiera mirado. *Después recordé el cuerpo encogido sobre las baldosas amarillas, en la vereda del tribunal, y me pregunté qué cosas tan graves podían suceder como para obligar a un hombre a hacer de su cuerpo una cáscara vacía y tirarlo por la ventana de un tercer piso, para hacerlo pedazos contra el suelo. (p. 103, la sottolineatura è nostra)*

È chiaro il desiderio di ritrovare un contatto col mondo e con le altre persone ed è significativo che questo avvenga proprio a partire da quell'elemento, "la llovizna", che aveva rappresentato fino a quel momento un simbolo di occultamento e di separazione. Anch'essa è bella, seppur triste, a condizione che la percezione si faccia attenta e diventi lo spazio in cui il corpo e il mondo articolano la loro reciproca appartenenza. A tale contatto ritrovato in una stessa "carne", si contrappone il corpo svuotato, ridotto a buccia esterna insensibile, del cadavere dell'omicida-suicida.

Anche il protagonista della seconda parte, ossessionato dal gioco, al punto di vedere tutto il reale in funzione di esso, tende verso il finale a un quasi impercettibile cambiamento. Si veda il testo seguente, emblematico del suo pensiero fisso:

> *Fuimos a una parrilla y nos sentamos en una de las mesas del patio. Desde donde yo estaba sentado, podía ver el fuego de la parrilla y el asador que manipulaba con el fuego y la carne sin*

acercarse demasiado a ellos.(...) Estuve mirando todo el tiempo lo que hacía. Después empecé a especular sobre si tomaría o no el vaso de vino cada vez que se volvía. Pensaba en qué momento el hecho iba a producirse. Si después de haber atendido a un mozo, después de remover las brasas o después de retirar un gancho que colgaba cerca de la parrilla una tira de carne, salarla y estirarla sobre la parrilla. (p. 150)

Il protagonista vede le cose "attraverso" la sua ossessione, cerca con la mente di prevedere gli avvenimenti così come vorrebbe prevedere quale carta uscirà dal mazzo. Ma, così facendo, perde ogni contatto con la realtà, la cancella a poco a poco dal suo sguardo, come quando "pensaba a los dados mirando las nubes en el cielo" (p. 172), cercando di indovinarne le forme e le trasformazioni così come cerca di indovinare quale sarà il numero uscente.

Ma, verso la fine del racconto, qualcosa inizia a cambiare, dopo una serie di avvenimenti che lo hanno portato a riscoprire il passato e a prendere coscienza della totale casualità del gioco, tanto più che esso è truccato da coloro che barano. E, ancora una volta, è proprio dentro la percezione della "llovizna" che può trovare una via d'uscita alla sua perdita di contatto col mondo. Dopo avere saputo della morte di Luís Fiore, suo vecchio amico, il cui ricordo riemerge dopo molto tempo:

Me paré exactamente en su lugar, frente a la ventana, y me puse a mirar la llovizna en la calle. No era la misma llovizna, seguro, pero era difícil notar la diferencia. Estaba la misma vereda gris, la calle asfaltada, la vereda de enfrente con sus árbol lleno de hojas verdes y lustrosas, la casa en la vereda de enfrente con sus dos balcones de celosías y baranda de bronce. La llovizna parecía también la misma. (p. 180)

Il protagonista comincia a osservare con attenzione la pioggerellina, a coglierne i mutamenti quasi impercettibili, con un interesse gratuito, senza voler prevedere quello che sarà il suo divenire, accettandone la lenta evoluzione, inseparabile da quella della luce. Questo processo farà un passo avanti proprio nell'ultima pagina della seconda parte di *Cicatrices*:

> *Me desperté antes del amanecer. Delicia dormía. Me levanté y fui a lavarme la cara. Después bajé a la cocina y me preparé mate. Fui al escritorio y me puse a tomar mate mirando la llovizna por la ventana hasta que amaneció.* El aire fue cambiando de color. Primero fue azul, después adquirió un tinte verdoso, y finalmente se inmovilizó en un gris acerado, que no se borró *en* todo el día. *(pp. 185-186, la sottolineatura è nostra).*

Il protagonista ha percepito il cambiamento, la variazione della luce senza poterla fissare in un'immagine fissa, ma portando a espressione una tessitura "eterna" dell'essere, inseparabile dalla sua presentazione momentanea. E, soprattutto, ha ritrovato il contatto col mondo, che comincia a manifestarsi anche in un modo nuovo di gestire il corpo, di compiere atti precisi, di trovare un ritmo nella propria vita.

I finali delle prime due parti contrastano certamente con quelli della terza e della quarta, in cui i protagonisti non riescono a trovare alcuna via d'uscita all'attrazione per il nulla. Il giudice Ossessionato dai gorilla si risveglia al mattino senza aver dormito e, dopo aver percorso come sempre la città in auto accompagnato dal solo ritmo del tergicristallo sul vetro, ha la sensazione che il veicolo non proceda più nella nebbia e nella pioggia insistente, fino a fermarsi, forse per un guasto:

> *Después no se oye nada. El limpiaparabrisas se detiene y el coche se desliza uno metros más y también se detiene. Miro el marcador de la nafta: la aguja roja indica que el tanque está vacío. Apago el motor. Está amaneciendo, pero la niebla acuosa envuelve de tal modo, apretadamente, el automóvil, que ni puedo distinguir nada, salvo la carrocería inerte del automóvil y las densas masas blanquecinas en lento movimiento que han borrado la costanera, si es que hay una costanera, y que entorpecen completamente mi visión, si es que hay algo – aparte de la niebla – en que yo pueda desplegar mi visión. (p. 266)*

E, ancor più tragico è l'ultimo finale, nel racconto dell'omicida che già sappiamo sarà suicida dalle narrazioni precedenti:

> La llovizna *cae sobre los árboles mutilados, negros, que están sobre el patio liso. La luz del patio los ilumina débilmente.*

Deslumbran, sin embargo. La corteza atravesada de hendiduras se llena de agua, y también algunas porciones del patio liso emiten de golpe algunos reflejos. Deslumbran. Cierro los ojos durante un momento, apretándolos fuertemente. Cuando los abro, los muñones mojados y el patio liso están todavía ahí. Entonces comprendo que he borrado apenas una parte, no todo, y que me falta todavía borrar algo, para que se borre por fin todo. (p. 301)

Forse è un paradosso, ma anche in questa estrema pagina, in cui ogni senso della vita sembra svanito, in cui non resta che distruggere gli altri e se stessi, la percezione appare come l'ultimo ancoraggio, grazie al quale all'attrazione del nulla si oppone qualcosa di resistente, di "imborrable", di vero, che, per essere definitivamente cancellato, richiede uno sforzo, una determinazione ostinata.

Con *Cicatrices* Saer esplora il terreno incerto, tragico, privo di speranza, al confine con il nulla, ma nella sua esplorazione di quattro ossessive e malinconiche vite, proprio per contrasto con la loro disperata frequentazione dell'abisso, dell'oscurità e del caos, ci fa scorgere fioche luci che nella nebbia assoluta, sembrano fari nel buio.

Rispetto ai romanzi, ai racconti degli anni '60 appena analizzati, in cui il ruolo della percezione si afferma con forza in tutte le sue articolazioni e potenzialità, occupa una posizione defilata *La vuelta completa*,[27] romanzo fondato quasi interamente sui dialoghi fra i personaggi della "zona" e sull'introspezione esercitata da alcuni di essi sul proprio vissuto, con poche aperture sul mondo "muto" della realtà esterna.

Da *El limonero real* (1974) a *Nadie nada nunca* (1980)

Abbiamo già osservato che il titolo di *El limonero real*[28] costituisce, pur nella sua polisemia, una provocazione voluta, in

[27] Saer, J.J., *La vuelta completa*, Santa Fe, Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1966.

[28] Saer, J.J., *El limonero real,* Buenos Aires, Planeta 1974. Ried. Buenos Aires, Seix Barral, 2002.

un momento in cui il realismo era bandito dalla letteratura e dalla critica. Saer porta alle estreme conseguenze un tentativo di nuovo realismo, di restituzione della "selva espesa de lo real" che drammatizza le procedure stesse di questo tentativo, con la reiterata ripresa della narrazione di un "grumo" di vita vissuta da un gruppo di personaggi in una unità ritagliata nel *continuum* temporale e coincidente con le 24 ore dalla mattina dell'ultimo giorno dell'anno a quella del giorno successivo.

Abbiamo usato la parola "grumo" poiché non si tratta di una serie di avvenimenti ma piuttosto di un "magma" di percezioni descritte in modo meticoloso ed estremamente dettagliato, attraverso la focalizzazione interna di un personaggio, Wenceslao, con cui si identifica quasi sempre il punto di vista narrativo. Le successive riprese della narrazione, ben nove, aggiungono dettagli e nuovi aspetti della realtà che, comunque, risulta inesauribile, poiché si intuisce che il cerchio non viene chiuso e che sarebbero possibili altre riprese che potrebbero cogliere infiniti altri aspetti. La concentrazione del romanzo in una unità di tempo, le 24 ore, di luogo, un limitato spazio nel paesaggio fluviale, di azione, una vicenda semplice senza ramificazioni, fanno pensare alle tre unità del teatro classico, ma anche all'*Ulisse* di Joyce, mentre la presenza della morte e del lutto ci riporta alla tragedia. Ricordiamo che anche Claude Simon si cimenta con la durata corrispondente a una giornata in *Histoire*.

I pochi "avvenimenti" raccontati – usiamo le virgolette poiché Saer ha sempre sottolineato lo statuto ambiguo dell'avvenimento - sono semplici scene di vita quotidiana legate al fiume, spesso ripetute, il suo attraversamento in canoa, la perlustrazione di un'isola, l'immersione nell'acqua, o alla condivisione di uno spazio sociale o conviviale, come la visita a un *almacén*, l'uccisione, cottura e consumazione di un agnello *asado* per festeggiare la fine dell'anno. Tali "avvenimenti" descritti ripetutamente e dettagliatamente con sempre maggiori particolari, assumono una particolare densità, una viscosità che sembra preludere alla profondità, al loro prolungamento in una dimensione invisibile di cui il lettore attende l'imminente apertura.

I personaggi sono descritti dall'esterno, con i procedimenti tipici del *nouveau roman*, ma un particolare *pathos* colora l'in-

tera narrazione, diversamente dall'assenza di "passione" che abbiamo osservato in *Triptyque* di Claude Simon, un *pathos* dovuto al lutto che Wenceslao e la moglie provano per la morte prematura del figlio. È un periodo di lutto che la moglie non ha ancora chiuso e che crea un vuoto nella festa di fine anno, una lacerazione, una cicatrice non ricomponibile.

Solo apparentemente, quindi, tutte le descrizioni minuziose sono poste sullo stesso piano in modo indifferente; la morte e l'assenza del figlio aprono una domanda di senso che si riverbera in tutti gli atti quotidiani, per cui ogni perlustrazione dell'isola, ogni gesto, in specie quelli legati alla morte stessa, come l'uccisione dell'agnello, ogni parola scambiata con i parenti legati da un vincolo di sangue, diventano una perlustrazione alla ricerca di qualcosa che sfugge ma da cui si è fortemente attratti. La ripetizione dei gesti e delle azioni assume un aspetto rituale, in una circolarità che fa pensare al mito, al racconto delle origini che crea una direzione e un ordine nel tempo e nello spazio, sottraendoli alla loro indifferenziata neutralità.

Anche i gesti e le parole dei personaggi, soprattutto di Wenceslao, diventano a poco a poco riconoscibili, sono espressione del loro corpo, di uno stile percettivo, di un modo di muoversi nello spazio che li identifica per differenza con gli altri, che li rende sensibili al lettore nella loro presenza evidente.

La narrazione segue il filo del presente ma la sua linearità è interrotta da diversi elementi: la circolarità con cui essa viene ripresa nove volte, l'irruzione del ricordo con l'immagine nitida del figlio ancora vivo che corre nel cortile davanti alla casa, le anticipazioni di azioni imminenti espresse al futuro. La circolarità si manifesta anche con la ripetizione di alcuni sintagmi che assumono, per il loro ritmo e la loro invariabilità, una natura poetica, come "versi" che, etimologicamente, si oppongono alla linearità della prosa. Vedi ad esempio: "Pasaba corriendo a través del patio", "con el pantaloncito descolorido", riferiti al figlio, o "los árboles que nadie plantó", riferiti alla vegetazione selvaggia dell'isola.

È una ricerca di nuclei di senso, di punti fermi nello scorrere indifferente del tempo e nell'apparente opacità delle vite. Tale ricerca di un centro si manifesta nella descrizione del *limone-*

ro real, albero in cui convivono contemporaneamente tutte le stagioni, fiori, foglie, frutti gialli maturi e frutti verdi in fase di maturazione, sempre in trasformazione ma sempre presente a se stesso in tutte le sue forme, immobile e mobile ad un tempo.

Libro e albero si sovrappongono nella loro perpetua ripresa di un movimento narrativo che comunque non è dato esaurire. E, inoltre, libro e albero si contrappongono alla vegetazione selvaggia e alla lingua inespressiva, sconnessa e disordinata. La narrazione cerca di incorporare anche il nulla da cui essa stessa nasce, si confronta con il suo limite, come quando Wenceslao racconta in prima persona il suo svenimento, in un progressivo appannamento della percezione che sconfina nel buio e nella disarticolazione della lingua. In questo movimento negativo di ritorno al nulla troviamo però, per contrasto, la riconferma che percezione, mondo e linguaggio nascono insieme, superando il dualismo fra soggetto e oggetto, muovendosi in una "carne" comune.

Non c'è, quindi, soluzione di continuità e incorporazione di un testo estraneo rispetto alla narrazione principale che segue il filo della percezione; il racconto dello svenimento e il buio, il silenzio che, anche graficamente, lo interrompono, sono il risvolto della percezione vigile, lo sfondo di oscurità sul quale essa si staglia con ancor maggiore evidenza. Allo stesso modo il racconto in forma fiabesca dell'origine dell'isola non appare come un corpo estraneo, ma come una ripresa in un altro "genere" narrativo della tendenza complessiva della narrazione a proporre il percorso circolare e fondativo tipico del mito.

La tensione metafisica di tutto il romanzo, il suo enigmatico alludere a una dimensione trascendente rispetto alla registrazione asettica della vita quotidiana, fanno del *Limonero real* una grande metafora della ricerca di senso, di ancoraggio nel visibile per aprire la dimensione dell'invisibile, dell'eterno, del vero. La descrizione minuziosa dei vari momenti percettivi, proprio nel suo inutile sforzo di cogliere tutto il sensibile, apre la dimensione metafisica che si staglia sullo sfondo di tutto ciò che, pur ancorato al visibile, non possiamo afferrare.

Rispetto al quasi contemporaneo *Triptyque* di Claude Simon, che assegna grande importanza alle immagini statiche ri-

messe in movimento dalla descrizione ma sostanzialmente lontane dalla percezione, in *El limonero real* quest'ultima mantiene il primato su tutte le altre facoltà come porta di accesso al reale; quando i personaggi si mettono in posa per una fotografia, non riescono a rimanere immobili e l'occhio li segue nei loro quasi impercettibili spostamenti, dimostrando la sua maggiore presa sul reale rispetto alle immagini statiche e meccaniche che solo apparentemente lo colgono.

La mayor,[29] libro di cui abbiamo già esaminato il primo racconto, che dà il suo nome all'intera raccolta, in riferimento al rapporto fra Saer e Proust,[30] esplora in modo ampio e articolato il tema del ricordo e del suo statuto ontologico. Lo fa, come sempre, non attraverso una riflessione che sorvoli il suo oggetto, ma muovendosi all'interno dell'esperienza vissuta del ricordo.

Ci preme sottolineare, nuovamente, la tonalità che impregna l'intera raccolta, esplicitata dal titolo *La mayor* che, pur nella sua polisemia, fa pensare a un concerto musicale, articolato nei suoi diversi tempi. È in tal senso che possiamo dire che il tema del ricordo, con cui si apre la raccolta, è la sua tonalità unificante.

La porta di accesso al ricordo è sempre la percezione che si snoda lungo i sentieri di una narrazione quasi sempre al presente, come si nota in questo brano da "A medio borrar":

> *En el despacho de bebida tomo ginebra, entre dos hombres que hablan en voz baja. Compro una botella para el Gato. Hay algo más que recupero, por un momento, en el sabor de esa ginebra tomada en el sol tibio que ya empieza a declinar, más que mis años ya perdidos, más que un cierto olvido y una cierta inmovilidad, un cierto reparo, y es, mezclada al olor al agua y al olor de la pobreza, algo invisible y férreo como una raíz, un alimento, una relación preexistente mediante la cual mi divorcio no es la separación de dos partes distintas que coexisten, enemigas, dentro de mí, sino el fin de un matrimonio con algo que por falta de una palabra mejor designo como el mundo. (p. 161)*

[29] Saer, J.J., *La mayor*, cit., pp. 123-211.
[30] Cfr. Cap. IV.

Il gusto del gin, percepito nel seno del sensibile, porta con sé qualcosa di invisibile che lo travalica, e fa riscoprire al protagonista un "matrimonio" con quella cosa che provvisoriamente può essere chiamata mondo e da cui ha evidentemente sperimentato un "divorzio" nel corso della sua vita. La sensazione ritorna più tardi, portando con sé l'idea che il presente contiene altri presenti, altri momenti vissuti intensamente nel passato:

> *Echado boca arriba, mientras fumo, extiendo, sin mirar, la mano hacia la mesa de luz y recojo el vaso alto de ginebra. Me incorporo para tomar un trago. Ahora la máquina no se escucha. No se oye nada. Sin oír nada, se sabe que se está dentro del punto negro del presente, un grano de arena, como quien dice, en la esfera lunar, el punto negro del presente que es tan ancho como largo es el tiempo entero en la cama de otro. (p. 167)*

Il divorzio col mondo visto come pura esteriorità e inaccessibile al soggetto, si ricompone ogni volta che, nella percezione, soggetto e oggetto si superano vicendevolmente, facendo apparire come nel finale, la presenza evidente di qualcosa per qualcuno e di qualcuno per qualcosa, mentre la frase saeriana trova il suo perfetto equilibrio poetico, nelle sue pause e ramificazioni quasi proustiane:

> *La luz en el interior del colectivo se apaga: alguien, algo, contempla o mejor dicho mira, o, mejor todavía, ve, a través del vidrio frío, el basural, el amplio invierno, las carpas mudas, las fogatas, y unas sombras anónimas que se mueven en la proximidad del fuego, pilas de objetos sin nombre almacenados en desorden, cuerpos, más densos, como las carpas, que la noche, pero más altos, a veces, que las llamas, cruzar la intemperie negra que ha de estar impregnada del olor del agua y en la que han de sacudirse por momentos, con un ruido de llamas, los paños rotos de las carpas, y el rumor de los camiones, y el cristal de la escarcha y el grito de las bestias acumuladas en las franjas angostas de tierra todavía firme. (p. 174, corsivo dell'autore)*

Luci e ombre, suoni e visioni, corpi mobili e immobili si compenetrano a vicenda, ma soprattutto ciò che è visto e chi (ciò) che vede mostrano la loro appartenenza a una stessa carne, a uno stesso elemento dalle mille sfaccettature, nel mistero

del tempo e dello spazio in cui il miracolo del mondo incessantemente si rinnova, trovando nel linguaggio la sua espressione. Il narratore, come un poeta, è sensibile "en la noche móvil y ruidosa del colectivo (...) a la música del mundo" (p. 196), come si legge in un brano di un racconto successivo.

A questo racconto segue una raccolta di testi, sotto il titolo generale di "Argumentos", in cui una pluralità di voci narrative in prima persona, sostiene con un discorso argomentativo una propria tesi sulla realtà, sul tempo, sul ricordo. È una polifonia di voci che ben rappresenta la tendenza di Saer a non identificarsi mai con una posizione precisa, ma ad articolare una riflessione aperta su un tema comune, incarnandola in diversi personaggi, tra i quali molti sono quelli ormai ben identificabili della sua "zona".

L'approccio fenomenologico al problema della verità è comune a tutti questi testi, come ad esempio quando uno dei narratori afferma: "para ver el dolor, tenemos que estar en el" (p. 188), o un altro che dice: "Y ahora otra vez empiezo a sentir que algo cambia, sin saber qué, sin saber cómo decirlo, sin saber ni siquiera si algo cambia de verdad, sin saber siquiera si podré o si valdrá la pena decirlo, si es que algo cambia" (p. 176). Una poetica dell'incertezza diventa sempre più radicale, anche se ancora una volta è la percezione l'unico punto fermo, pur con tutti i suoi possibili disturbi.

Potente e sibillina, come abbiamo osservato in diversi racconti delle raccolte precedenti, è sempre l'attrazione per il nulla, che spesso si manifesta, come un demone meridiano, nei momenti dell'anno e del giorno, gennaio alle dodici, in cui la luce è più abbagliante.

In "Biografía anónima" la tendenza a essere risucchiati dal vuoto del nulla è palese: "en invierno esperamos el verano con impaciencia, pero cuando estamos bajo el sol de enero, dorándonos, lentos, sin hacer nada, empezamos a sentir que la mente gira alrededor de un agujero retráctil, un maelstrom[31] diminuto que tira hacia bajo o hacia adentro, en espiral, implacable" (p.

[31] Si osservi che la parola "maelstrom" e la figura della spirale ricorrono anche in diversi romanzi di Claude Simon, come ad esempio in *Le palace*, cfr. *supra*, Cap. V.

186), che fa sentire "la sensación de moverse en círculo, de no avanzar, de estar siempre un poco más allá o más acá de las cosas" (p. 197).

Di fronte ad essa la poesia assume sempre di più un ruolo centrale, con la funzione di ristabilire il contatto con le cose, di fissarne alcuni stati nel fluire del tempo, come vediamo in un aforisma attribuito a Tomatis: "la poesía no es un río majestuoso y fértil sino una piedra firme en medio de la corriente que se deja pulir por el agua" (p. 177).

In altre sezioni, le voci di diversi poeti testimoniano un contatto vissuto col mondo espresso attraverso un canto, una musica. "El poeta septuagenario" dice di aver mangiato "los alimentos del mundo" (p. 181), anche se ormai non trova nulla di nuovo "en el almacén de *lo visible y de lo invisible*" (p. 181, la sottolineatura è nostra, per richiamare il titolo del libro di Merleau-Ponty).

E, tuttavia, risuonano in lui versi "férreos, ajenos (...) como la primera vez", a testimonianza del primo contatto profondo con le cose che ha aperto una dimensione che non può esser più richiusa: "la misma música me estremece de nuevo, cada vez, con delicias flamantes", dice il vecchio poeta.

Un altro poeta chiamato "El cantor", talora, rasenta i limiti della follia e, per resistere alla luce abbagliante del mezzogiorno, si chiude in un'oscurità volontaria "construyéndose, un poco más atrás de los ojos mismos, una mirada férrea, inalterable, a prueba de fuego, para enfrentar la luz terrible" (p. 195).

Un altro confine della parola poetica è rappresentato dalla chiaroveggenza, di cui è l'ultima periferica incarnazione. In "Carta a la vidente" un personaggio, che possiamo identificare con uno scrittore, afferma che vedere "no consiste en contemplar, inerte, el paso incansable de la aparencia sino en asir, de esa aparencia, un sentido." (p. 211)

Lo scrittore è semicieco, miope, sonnolento ma, nonostante ciò, vede, afferra qualcosa nel mondo, seppur incerto e frammentario:

> *El universo monótono, opaco, no difiere de los fragmentos monótonos, opacos, que quedan en mí. Y si hablo, ahora, por esta vez, sin mediaciones, en primera persona, es para mostrar cla-*

ramente que, a través de mí, ninguna alteridad se manifiesta, nada que no esté en los manchones fugaces, fugitivos, intermitentes, cuyos bordes están comidos por la oscuridad, y a los que llamamos el mundo. (...) De un hombre que cabecea, entonces, ¿ qué se puede esperar? Nada como no sea una hilera de fragmentos, espesos, en bruto. Que el mundo resplandezca en ellos, si uno de los modos del mundo es el resplandor. (p. 211)

La poetica dell'incertezza, portata alla sua formulazione più radicale, non smentisce tuttavia una poetica della percezione e del contatto col mondo. Nei frammenti grezzi salvati sia dalla totale oscurità, sia dalla luce abbagliante, non si manifesta un'alterità o una totalità, ma un contatto vissuto, una traccia del visibile che porta con sé il suo risvolto invisibile, l'apparire di un senso.

Un altro personaggio in "El parecido" desidera fortemente:

ser una clase especial de "cantor", el cantor de lo visible*, el cantor de todas las cosas, considerándolas una por una, el cantor de las dos Sybillas, para darle a cada cosa su lugar con una voz ecuánime que las iguale y las recupere, para mostrar en el centro del día un mundo completo en el que estén presentes todos los paraísos y todas las hojas de todos los paraísos y todas las nervaduras de todas las hojas de todos los paraísos, para que el mundo entero se contemple a sí mismo en cada parte y en el honor de la luz y nada quede anónimo. (p. 184, la sottolineatura è nostra).*

In tutti questi brani, ma soprattutto nel seguente, appare una coincidenza anche verbale con le pagine dell'ultimo Merleau-Ponty, con la sua ricerca delle relazioni fra visibile e invisibile, a cui il poeta, come cantore del mondo, offre una voce che ormai non è più sua, ma è la "voix même des choses, des ondes et des bois".[32] La reversibilità di cui parla a più riprese Merleau-Ponty nelle ultime pagine de *Le visible et l'invisible* è evidente in un brano di "Balnearios":

Habíamos tocado el punto extremo, el fondo barroso del río, pasado el lecho y llegado a una zona translúcida más allá del

[32] Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible,* cit., pp. 203-204.

fondo convulsionado y enceguecedor, un punto lleno de luz como el centro mismo de un diamante. Esa luz era tan intensa que no dejaba ver nada, ni la misma luz.(...). A mediodía nos habíamos parado en la orilla tratando de escuchar el rumor múltiple del agua, polirrítmico y polifónico en el corazón de su lenta monotonía. No distinguíamos nada en ese rumor, salvo que era un rumor que sonaba inquietándonos un poco y que no distinguíamos nada en él. Al mismo tiempo del otro lado de la barrera, una raya, grumo de nervios y de cartílagos, tendida a gozar cerca de la orilla el calor del agua menos profunda, cree de golpe percibir – en la gran confusión de sus sentidos subacuáticos – un rumor vago y monótono que manda el balneario, un rumor del que no sabe que está compuesto de muchas voces y es el canto del mundo. *(p. 193, la sottolineatura è nostra)*

Pur nell'incertezza e nella confusione dei sensi, con una narrazione drammatica che esprime una lotta esistenziale profonda, dopo avere toccato il punto estremo in cui il nulla appare nella sua evidenza abbagliante e perfetta come "un gran diamante que quemaba la mirada" (p. 195), un punto fermo si rivela, un ritmo, un canto che *si* percepisce là dove esso nasce, al di là di ogni attività o passività, interiorità o esteriorità, nella "carne" a cui tutto, uomini, animali, piante, riflessi, rumori, colori, partecipano.

Il tema del ricordo è ripreso in diverse sezioni come in "Memoria olfativa" in cui il narratore, che si dichiara empirista convinto, espone la sua filosofia di assoluta aderenza al presente e negazione del passato, un presente in cui l'universo nasce e muore in ogni istante totalmente, senza alcuna relazione fra un istante e l'altro. Tale concezione piuttosto dogmatica e, quindi, di per sé poco saeriana, non a caso è messa in crisi dalla percezione:

A veces, percibo un olor que despliega ante mí la fantasmagoría de un pasado tan vívido que por momentos me hace vacilar. Pero en seguida reflexiono que no he hecho más que percibir un olor nuevo, de una especie tan particular que despierta en mí sensaciones que llamo recuerdos pero que no lo son simplemente porque no hay nada que recordar. (p. 180)

La ripresa della tesi dogmatica avviene per interposizione di una riflessione che pone a distanza il ricordo come un oggetto ben descrivibile e ne distrugge la presenza vissuta.

A queste argomentazioni risponde "Recuerdos" in cui si afferma: "nuestros recuerdos no son, como lo prentenden los empiristas, pura ilusión: pero un escándalo ontológico nos separa de ellos, constante y contínuo y más podéroso que nuestro esfuerzo por construir nuestra vida como una narración" (p. 201).

La tesi, proprio nella sua formulazione ricca di incertezza, corrisponde meglio alle posizioni saeriane, o meglio alle vesti polimorfiche che assumono i ricordi nelle sue narrazioni, e che qui vediamo elencate: "recuerdos globales", "recuerdos inmediatos", "recuerdos simultáneos", "recuerdos intermitentes", "recuerdos ajenos", "recuerdos de recuerdos" (pp. 200-201). I ricordi vengono descritti nella loro realtà fenomenologica, vengono considerati nella loro varietà, nella loro resistenza a una descrizione oggettiva, ciò che non toglie nulla alla loro verità. Il narratore cerca di afferrarli come un bambino cerca di prendere la coda del cavallo in una giostra, senza essere certo del risultato del suo sforzo. Essi compariranno in modo intermittente nella narrazione che, solo in teoria, potrebbe essere costituita da una "simple justaposición de recuerdos" (p. 200).

Nadie nada nunca,[33] pubblicato all'estero mentre in Argentina si viveva l'incubo reale della dittatura militare e la tragedia dei *desaparecidos*, ha tinte particolarmente oscure. La negatività traspare già dal titolo che sembra escludere ogni possibilità di senso, ogni consistenza all'uomo e al mondo, anche se col suo ritmo perfetto e le sue allitterazioni, si impone globalmente nella sua bellezza che contrasta con il contenuto negativo delle singole parole.

La narrazione è fondata sulla ripresa successiva, per quindici volte, di uno stesso "grumo" di avvenimenti, collocati, come sempre, nella "zona" saeriana. In queste riprese si alternano una voce narrativa esterna, in terza persona, e una voce narrativa in prima persona che corrisponde al punto di vista del Gato, uno

[33] Saer, J.J., *Nadie nada nunca*, México, Siglo XXI, 1980.

dei protagonisti. La stessa materia, quindi, è narrata in modo polifonico, con un modo di procedere del racconto molto simile a quello di *El limonero real*.

Ma, in questo caso, si sottolinea che i diversi tentativi di narrazione sono uno sforzo vano, che non portano ad alcun progresso, che arrivati alla fine si è come all'inizio, che aggiungere dettagli non avvicina ma allontana dall'obiettivo perseguito. La chiave per capire questo meccanismo è rappresentata da una lettura che El Gato fa durante una delle sequenze: si tratta di un commento a un testo di Sade in cui si mette in luce come la frenetica attività dei libertini con le sue infinite varianti di perversioni sessuali, sia totalmente priva di senso, di direzione, persegua un obiettivo, il piacere, mai veramente raggiunto.

Il limite viene spostato sempre più avanti al punto che alla fine non resta che sopprimere il corpo dell'altro, uccidendolo, per poter andare oltre. La frenetica attività sessuale dei libertini non porta a nulla, è votata alla ripetizione incessante con infinite varianti che però, a un certo punto, si rivelano limitate fisiologicamente, e spingono quindi verso qualcosa che le superi, l'omicidio. Una profonda perturbazione del rapporto con il reale sembra manifestarsi, allo stesso modo che nella vita degli *indios* raccontata in *El entenado*.

In *Nadie nada nunca,* la ripresa della narrazione non sembra portare nulla di nuovo, se non la riconferma di una totale mancanza di senso e di consistenza del reale; l'accumulazione dei dettagli tratti dall'attività percettiva dei vari personaggi, El Gato, Elisa, *El bañero*, El Ladeado, riporta sempre allo stesso punto: la liquefazione della realtà esterna nella luce accecante di febbraio, "el mes irreal". Le cose si smaterializzano, perdono la loro consistenza e i loro contorni, si riducono a macchie, a punti di luce, a ombre. Parallelamente anche la vita interiore sfuma in una serie di stati d'animo passeggeri e negativi, messi a fuoco in modo provvisorio e subito svaniti, senza lasciare traccia nella memoria. Il contatto col mondo, sempre cercato attraverso la percezione, non è mai trovato: "Lisa o rugosa, mineral o carnal, el resultado no era más claro ni la penetración más profunda; en algún punto, el horizonte del contacto se volvía,

cualquier fuese el obiecto que tocara, liso, uniforme y sin mayor significación" (p. 77).

Allo stesso modo il contatto con se stessi e con gli altri risulta impossibile, come nel rapporto sessuale tra El Gato ed Elisa che, giunto all'orgasmo, dà tuttavia l'impressione di non avere progredito realmente e, soprattutto, di non avere creato una reale intimità tra i due.

La percezione stessa non trova nel mondo nulla che possa aprire un'altra dimensione al di là del sensibile:

> *No había nada que denunciase, nada atrás, delante, más arriba, que pudiese haber, en otra dimensión, o entre las cosas mismas, un invisible del que pudiese esperarse, alguna vez, la manifestación. El viejo infinito no era ahora más que una yuxtaposición indefinida de cosas de la que no me era posible percibir más que unas pocas a la vez – y no había secuela alguna a esa percepción, como no fuese en la memoria engañosa. De esa tierra desnuda y calcinada no saqué otra lección. (p. 76)*

Di fronte a questa negatività si erge come sola realtà il desiderio, un fuoco sempre acceso come quello richiamato nel frammento di Eraclito posto a epigrafe del romanzo, un desiderio che ha elementi distruttivi, come nell'oscura pulsione di morte che spinge qualcuno a uccidere i cavalli durante la notte.

Ma, nonostante questà negatività e questa atmosfera di morte diffusa, nonostante le ripetute cadute dei personaggi in uno stato di allucinante coscienza del vuoto e del nulla, una speranza si fa strada per il lettore che osservi attentamente; è la speranza che si aggrappa alla bellezza delle descrizioni, sul filo delle percezioni più minute delle variazioni della luce e dell'ombra, per mezzo di frasi che si articolano come un verso poetico. La percezione attraverso lo sguardo dei personaggi diventa una costante interrogazione sul senso del mondo, un'attesa che si apra un'altra dimensione, il desiderio incessante di avere una risposta dalle cose mute. E una risposta arriva, forse la sola possibile: la frase perfetta, il verso in cui si esprime il contatto fra interiorità ed esteriorità, secondo il suo ritmo peculiare, in alcuni rari momenti di estasi.

Sono l'*incipit* e la chiusura del romanzo a farcelo intuire. Ecco la frase ripetuta all'inizio di ciascuna sezione, sia quando la voce narrante è in prima persona, sia quando è in terza:

> *No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla. (p. 9)*

E vediamo il finale dell'ultima sequenza e del libro intero:

> *Durante un lapso incalculable, al que ninguna medida se adecuaría, todo permanece, subsiste, aislado y simultáneo, el pelo suave y sudoroso, la mano, la confianza, el alivio, la mirada, el gusto del café, la transparencia gris del aire que envuelve, casi con resplandores a pesar del cielo bajo y negruzco, los cuerpos que laten monótonos y el vacío que los separa, rayado por las gotas intermitentes y oblicuas, cada vez más numerosas, que vienen a estrellarse contra el suelo. (...) el bayo amarillo comienza a sacudir la cabeza bajo el chaparrón, y el lapso incalculable, tan ancho como largo es el tiempo entero, que hubiese parecido querer, a su manera, persistir, se hunde, al mismo tiempo, paradójico, en el pasado y en el futuro, y naufraga, como el resto, o arrastrándolo consigo, inenarrable, en la nada universal. (pp. 213-214)*

Il racconto, ancorato alla percezione, il mondo e l'uomo nascono e muoiono insieme, escono dal nulla e al nulla ritornano, ma in alcuni momenti sottraggono al nulla un grumo di senso, che si fa strada nel sensibile e manifesta un'essenza sottratta al fluire del tempo, in un istante che si addensa, si ampia e si approfondisce, che contiene simultaneamente tutto al suo interno. In questo ampio istante, in questa diversa dimensione in cui spazio e tempo sconfinano uno sull'altro, i corpi hanno di nuovo spessore, si toccano gli uni con gli altri, si accarezzano, si avvolgono vicendevolmente. Nella tormenta che pone fine all'estate e forse prelude all'autunno, finalmente, le cose perdono la loro esteriorità e la loro estraneità che, nella luce abbagliante di febbraio, le rendeva come "un barco en el interior de una botella" (p. 42).

La stessa contrapposizione fra due momenti completamente diversi avviene nelle pagine seguenti:

Lo que sigue es un estado extraño, sin nombre, en el que el presente, que es tan ancho como largo es el tiempo entero, parece haber subido, no se sabe de dónde, a la superficie de no se sabe qué, y en el que lo que era yo, que no era en sí, de ningún modo, gran cosa, sabe ahora que está aquí, en el presente, lo sabe, sin poder sin embargo ir más lejos en su saber y sin haber buscado, en la fracción de segundo previa a ese estado, bajo ningún concepto, entreverlo. Ahora pasa; y ahora en la oscuridad, los ruidos, los murmullos, el canto de las cigarras, el ladrido de un perro en la otra punta del pueblo comienzan de un modo gradual a desempastarse, a separarse, construyendo en la masa compacta y negra de la noche, niveles, dimensiones, alturas, distancias diferentes, una estructura de ruido que producen, en la negrura uniforme, un espacio frágil, precario, cuya distribución en la negrura cambia de un modo continuo de forma, de duración, y hasta se diría, para decirlo de algún modo, de lugar. Pero ahora ya pasó: es como si una onda errabunda, una imagen fosforescente de muchos colores combinados de un modo armonioso, se hubiese reflejado, al pasar, durante unos instantes en mí, y hubiese continuado después, dejándome en ese otro estado más firme, más permanente, en el que todo se presenta, a la yema de los dedos, con la misma accesibilidad que un barco en el interior de una botella. (pp. 85-86).

Un altro livello di lettura è tuttavia possibile, un livello che non esclude il primo ma lo sviluppa su un altro piano: l'idea che il romanzo sia una grande metafora della *desaparición*, come confermerà a venticinque anni di distanza *La grande*. Sottraendosi al realismo ingenuo di una mimesi diretta della violenza distruttiva della dittatura, Saer dipinge un mondo in cui tutto scompare, nulla ha consistenza reale, i corpi si frantumano e svaniscono come i corpi delle persone fatte sparire dai militari, gettati nei fiumi o sotterrati in grandi fosse comuni.

Sapremo da un altro romanzo, *Glosa*, che Elisa e El Gato sono stati fatti sparire dalla dittatura. Alla sua violenza distruttiva essi hanno opposto la loro vita quotidiana, fatta di piccoli gesti, di semplici dialoghi, di fugaci incontri. All'uccisione dei cavalli, gli animali più vicini all'uomo - come ancora in *Glosa* possiamo leggere - espressione di una profonda pulsione di

morte e di sadismo, oppongono lo sguardo tranquillo e la carezza sul pelo del cavallo baio che sosta davanti alla loro casa.

In un romanzo dominato dalla negatività, l'unico dato certo, oltre ai cadaveri visibili dei tanti cavalli uccisi, è qualcosa di inquietante e di invisibile che Elisa percepisce con assoluta certezza negli spazi selvaggi delle isole sul fiume, forse il cadavere nascosto di un *desaparecido*. La normale dialettica fra visibile e invisibile, presente in tutti i romanzi saeriani, assume qui un tono oscuro e particolarmente negativo.

Da *El entenado* (1983) a *Lugar* (2000)

El entenado[34] è considerato da alcuni critici come una manifestazione di una specifica linea creativa in Saer, diversa da quella predominante nelle sue opere narrative. Alcuni elementi in effetti lo possono far pensare: la narrazione sostanzialmente lineare da parte di un solo narratore, *el entenado* appunto, che dopo molti anni ricorda la sua esperienza di vita presso gli *indios*, il fatto che la vicenda si collochi in un passato remoto, il XVI secolo, che ci distanzia dall'abituale aderenza di Saer al presente, pur nella sua densità e complessità. Altri elementi, tuttavia, a nostro avviso più rilevanti, integrano questo romanzo nell'insieme dell'opera saeriana e ai suoi temi ricorrenti: l'esplorazione problematica del reale e l'inquieta interrogazione sul suo statuto ontologico, il ruolo sempre centrale svolto dalla percezione, l'appartenenza dello spazio narrato alla tradizionale "zona" saeriana, identificabile con il paesaggio fluviale del río Paraná.

L'elemento di novità è, semmai, l'introduzione di una ancor più articolata problematizzazione del reale in conseguenza della dialettica fra due campi empirici, vissuta sulla propria pelle, nel corpo, nella mente, nella lingua, dal personaggio principale, non a caso sottoposto a una serie di nascite successive che ne determinano l'identità complessa.

[34] Saer, J.J., *El entenado,* Buenos Aires, Folios, 1983. Ried. Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

Orfano di padre e di madre, ma soprattutto "orfano" di qualsiasi radicamento, uscito dal nulla, *el entenado*[35] si getta in un viaggio oltre oceano e, catturato dagli *indios* cannibali che hanno sterminato e mangiato davanti ai suoi occhi tutti i suoi compagni di avventura, passerà con loro dieci anni della sua vita, assistendo come un testimone, un *def-ghi*, alla loro vita quotidiana. La loro cultura, fondata su un ciclo di gesti e comportamenti scandito dalle stagioni, a poco a poco lo impregna, anche se non lo avvolgerà mai del tutto. Per lui rimane sempre aperta una distanza rispetto a quel mondo, anche se è proprio in quel mondo che ha trovato un ruolo, un'identità ben definita, quella del testimone-narratore.

Così come Pichón Garay si allontana dalla "zona" per andare a vivere a Parigi, come abbiamo visto nel racconto "A medio borrar" de *La mayor*, così, simmetricamente, *el entenado* arriva alla "zona" da un altro mondo, l'Europa, dove ha vissuto e dove vivrà ancora dopo quei dieci anni che lo segneranno per sempre. È significativo che questi personaggi, che vivono in un doppio campo empirico, in due culture e due lingue, compaiano nell'opera saeriana dopo che lo scrittore si è radicato in Francia, a partire dal 1968.

El entenado è immerso nella cultura degli *indios* attraverso il suo corpo che, condividendo uno stesso spazio e uno stesso ciclo di avvenimenti, a poco a poco modifica la sua postura, la sua visione del mondo, la sua identità sempre in trasformazione. La loro visione del mondo, in particolare, lo attrae fortemente: gli *indios* pensano che non ci sia alcuna possibilità di andare oltre le cose che appaiono, così come esse si presentano nei fenomeni.

Da questa concezione deriva una radicale incertezza ontologica che li porta a cercare continuamente di confermare la propria esistenza e quella delle cose esteriori attraverso la pratica del cannibalismo, unico modo di mantenere il contatto col mondo, di confermare la sua esistenza oltre che la propria, es-

[35] Sul senso da attribuire a questo termine e sulla genesi del titolo cfr. Premat, J., "Notas críticas" in Saer, Juan José, *Glosa. El entenado,* Edición crítica. Coordinador: Julio Premat. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos, 2010, p. 320.

sendo esse indissolubilmente legate. Le cose mancano di realtà, sono continuamente minacciate di cadere nel nulla, appaiono per un attimo e ricadono nell'oscurità totale, in una continua lotta di luce e ombra, di movimento e illusoria immobilità. Il momento di massima inquietudine è ancora una volta rappresentato dalla luce meridiana, bianca, accecante, che cancella tutte le cose e le svuota di ogni realtà.

Ma, nonostante la forte attrazione per questa cultura, *el entenado* non potrà mai diventare uno di loro: rimandato indietro con una canoa, come prevede il rituale del *def-ghi*, ritroverà un gruppo di spagnoli e, riportato in patria, vivrà qui gli ultimi anni della sua vita. Affidato al padre Quesada, un religioso che gli insegnerà a leggere e a scrivere, *el entenado* conoscerà una nuova nascita e piano piano, emergerà in lui una visione diversa del mondo. Il padre Quesada gli parla di due tipi di sofferenza: in uno pur soffrendo, si sa di soffrire e l'idea di una vita migliore rimane comunque aperta, nell'altro non si sa di soffrire "pero el mundo entero, hasta la más modesta de sus presencias, se presenta, para el que lo atraviesa, como un lugar desierto y calcinado" (p. 127).

La vita degli *indios*, immersa in una cieca inquietudine esistenziale, è adombrata in queste parole. Ad essa si contrappone la conoscenza, inseparabile dall'esperienza e dalla percezione, di momenti in cui il puro apparire fa trapelare un senso invisibile che lo travalica: "Es, a pesar de renovarse, puntual, cada noche, un momento singular, y, de todos sus atributos, el de repetirse periódico, como el paso de las constelaciones, el más luminoso y el más benévolo."

Nella stanza quasi vuota *el entenado*, ormai anziano, davanti a un piatto di olive e a un bicchiere di vino, percepisce con grande intensità odori, sapori, colori, come nella scena delle ciliege di Pichón Garay in *Las nubes*, già esaminata nel Cap. IV, in dialogo con la *madeleine* proustiana:

> *(...) el vino, del color de una miel delgada, deja subir su olor terrestre y áspero (...) el pan grueso, que yace en otro plato blanco, es irrefutable y denso, y su regreso cotidiano, junto con el del vino y las aceitunas, dota a cada presente en el que reaparece, como un milagro discreto, de un aura de eternidad. De-*

jando la pluma, empiezo, a llevarme a la boca, lento, una trás otra, la aceitunas, y escupiendo los carrozos en el hueco de la mano los deposito, con cuidado, en el borde del plato. Al salir de la boca están todavía tibios, por el calor que les infunde la parte interna de mi cuerpo. Como alterno por pura costumbre, las aceitunas verdes con las negras, los dos sabores, uno sobre el otro, me traen la imagen, regular, de rayas verdes y negras que van pasando, paralelas, de la boca al recuerdo. Y el primer trago de vino, cuyo sabor es idéntico al de la noche anterior y al de todas las otras noches que vienen precediéndolo, me da, con su constancia, ahora que soy un viejo, una de mis primeras certidumbres. A decir verdad, más que certidumbre, vendría a ser como el indicio de algo imposible pero verdadero, un orden interno propio del mundo y muy cercano de nuestra experiencia del que la impresión de eternidad, que para otros pareciera ser el atributo superior, no es más que un signo mundano y modesto, la chafalonía que se pone a nuestro alcance para que, mezquinos, nuestros sentidos la puedan percibir. Es un momento luminoso que pasa, rápido, cada noche, a la hora de la cena y que después, durante unos momentos me deja adormecido. También es inútil, porque no sirve para contrarrestar, en los días monótonos, la noche que nos gobierna y nos va llevando, como porque sí, al matador. Y sin embargo, son esos momentos los que sostienen,cada noche, la mano que empuña la pluma, haciéndola trazar, en nombre de los que ya, definitivamente se perdieron, estos signos que buscan, inciertos, su perduración. (pp. 138-139).

Abbiamo citato per esteso questo passo poiché esso ci pare identificare la cifra della scrittura saeriana e soprattutto il cammino attraverso il quale essa arriva fino a noi lettori: percezione intensa e ripetuta, contatto col mondo sensibile che fa percepire una solida durevolezza, sia pure al livello delle cose quotidiane, stato di grazia e benessere, passaggio immediato alla scrittura. È questo il percorso che viene descritto, in cui realtà percepita attraverso il corpo, memoria, linguaggio e scrittura sono strettamente legati al fine di cogliere quelle idee sensibili, come diceva Proust, che hanno sapore di eternità.

In tali momenti, l'essere è colto nelle sue differenze, nelle sue nervature, come direbbe Merleau-Ponty; e tali momenti,

intermittenti e rari, sono colti proprio per la loro differenza con il resto della vita, tanto più che *el entenado* è stato immerso per tanti anni nel disordine e nell'inquietudine esistenziale degli *indios*. Sullo sfondo della poetica dell'incertezza si staglia la *silhouette* di una poetica della certezza, o meglio, come direbbe Saer, di "qualcosa" che ha un'aura di eternità e di verità.

Se questo è vero, le lunghe pagine dedicate alla descrizione di luci, ombre, odori, sapori, movimenti del corpo, nei racconti e nei romanzi di Saer, segnatamente in *El limonero real* o in *Nadie nada nunca*, sono l'attesa di questi momenti metafisici, nel senso che Merleau-Ponty attribuisce alla parola in "Le métaphysique dans l'homme" o in "Le roman et la métaphysique".[36] Sono lo sfondo su cui da un momento all'altro il lettore stesso attende di vedere la nitida figura di un'esperienza, di un paesaggio, di un mondo vissuto da altri. Quello che è certo è che la scrittura ha lo scopo di cogliere questi momenti e di farli conoscere ad altri, come avviene proprio in *El entenado,* il cui protagonista aspira a scrivere la sua storia vera, dopo avere sperimentato anche un'arte di puro intrattenimento, falsa e commerciale, quando viene coinvolto in una compagnia di attori che mette in scena la sua storia poiché è ormai divenuta famosa.

Alla sua lenta masticazione delle olive, mentre assapora il gusto del vino, mentre ritrova il contatto col mondo e un'idea sensibile di eternità, si contrappone lo sfrenato rito cannibalesco, in cui illusoriamente si pensa di sottrarre il mondo e se stessi allo sprofondamento nel nulla. E, mangiare gli uomini di altre tribù è solo una sublimazione simbolica di un rito ancora più primitivo e ancestrale, quando i membri della tribù si mangiavano fra loro.

Certo, la scena del *entenado* ormai anziano e quella dell'orgia cannibalesca hanno una grande somiglianza, si richiamano vicendevolmente, l'antenato le ha vissute entrambe, anche se la seconda soltanto da spettatore. Sono due scene vicine e lontane allo stesso tempo, che si attraggono e si respingono, che non

[36] I due saggi sono contenuti in Merleau-Ponty, M., *Sens et non-sens*, cit. pp. 165-196 e pp. 51-81.

chiudono definitivamente la loro dialettica, secondo un modo di procedere tipico in Saer.

E, in effetti, non è la scena delle olive e del vino a chiudere, con la sua saggezza e serenità, *El entenado*. Saranno, più avanti, due ricordi della vita con gli *indios*; uno, che si presenta con un "ritmo propio y misterioso" (p. 169), è il ricordo intensissimo e unico di un *indio* alla cui lenta morte egli assiste, mentre il sole ascende allo zenit; l'altro di un'eclissi di luna, vista con gli occhi degli *indios*.

Entrambe le scene sono vissute dall'interno della cultura della tribù, come annichilimento del mondo, come cancellazione delle cose nella luce accecante o nell'ombra, come perdita di ogni realtà solida e veritiera. Ma, come abbiamo detto, *el entenado* non è situato completamente all'interno del cerchio di quella cultura, è un uomo che, sorto anch'egli dal nulla, con le sue successive nascite ed esperienze, con il suo doppio campo empirico, sa che l'eclissi o la luce meridiana non sono la scomparsa del mondo; e, soprattutto, è un uomo che può scrivere la sua esperienza e farla conoscere ad altri, secondo il ruolo che gli stessi *indios* gli avevano affidato.

Con uno dei suoi più apprezzati romanzi, *Glosa*,[37] Saer sviluppa una narrazione che, pur assumendo una parvenza lineare con il racconto dettagliato della passeggiata di Ángel Leto e del Matemático lungo le 21 *cuadras* della Calle San Martín a Santa Fe, è in realtà estremanente ramificata e collocata in diverse dimensioni temporali, in relazione a un'interiorità dei personaggi presentata con molta attenzione. Se, quindi, la cornice della narrazione è chiusa in superficie dalla durata del tempo necessario a percorrere le 21 *cuadras*, in una dimensione orizzontale e nel presente della percezione, diverse "distrazioni" mentali dei due protagonisti aprono temporalità più complesse, radicate nel loro rispettivo passato, fino ad "episodi" determinanti della loro infanzia o della loro vita più recente, o proiettate nel loro futuro, fino alla morte tragica di Leto che, passato alla clandestinità, porrà fine ai suoi giorni ingoiando una pastiglia di veleno.

[37] Saer, J.J., *Glosa,* Buenos Aires, Alianza 1986. Ried. Buenos Aires, Seix Barral, 2003.

Il romanzo combina, quindi, con esiti di grande efficacia, la narrazione della percezione minuta come in *El limonero real*, in uno spazio delimitato e ristretto, quello della città, che si approfondisce e si addensa per la ricchezza di dettagli, con l'introspezione degli stati d'animo dei due protagonisti, come in *El entenado*, che risultano essere estremamente variabili e in costante evoluzione, spesso in modo parallelo fra loro.

Né lo spazio esteriore né quello interiore potranno mai essere raccontati in modo completo; entrambe le realtà sono frammentarie e disorganiche, ma la narrazione porta alla luce aspetti rimasti oscuri ed inespressi, tanto più che il dialogo stesso fra i protagonisti è uno stimolo costante per entrambi. Mano a mano che passa il tempo, infatti, essi acquisiscono un ritmo comune, che, come sempre, non è solo il ritmo dei passi ma anche il ritmo dei pensieri, è uno stile percettivo che si riflette nella narrazione stessa.

L'oggetto del dialogo fra i due, sul modello del *Simposio* platonico, è la ricostruzione di una cena in onore del compleanno di Whashington Noriega alla quale né Leto né il Matemático hanno partecipato. Con una struttura di *mise en abîme* il Matematico riferisce a Leto il racconto di Botón che, invece, ha partecipato di persona. I dubbi sull'attendibilità del narratore sono fortissimi, i ricordi sono a volte contraddittori e parziali, anche perché alla versione di Botón si contrappone quella di Tomatis, incontrato lungo la strada.

La realtà sembra, quindi, qualcosa di inaccessibile, di improbabile e incerto, ma il desiderio di conoscenza lega i due protagonisti per tutta la camminata e lascia in loro un segno profondo. La loro condizione è, potremmo dire, la stessa di colui che legge o di chi ascolta un racconto che è basato su un'esperienza che gli è preclusa. Ma, a poco a poco, il racconto stesso diventa un'esperienza, assume densità e spessore, si innesta sull'esperienza vissuta da ciascuno, la modifica ed è da essa modificato.

Ciascun lettore completa con gli elementi tratti dalla propria esperienza passata quei punti del racconto che non ha vissuto ma che può immaginare, ricostruire, disegnare nella sua mente. Perché questo avvenga è necessario "camminare" con lo stes-

so ritmo del racconto, "el ritmo común que ahora los engloba, transformándolos en una especie de máquina cuyo mecanismo regula las diferencias y equilibra las proporciones para obtener un rendimiento común" (p. 83), farsi portare dalla narrazione ma nello stesso tempo portarla sulle proprie spalle. Gli stimoli del racconto rivitalizzano alcuni ricordi che, rimasti nascosti nella memoria ma supportati da un'intensa esperienza empirica, collegandosi alle immagini suscitate dall'ascolto, formano un tutto coerente che permette di dare forma alla propria vita, come vediamo nelle parole di Leto:

> *el jugo tibio de las mandarinas, igual que el curso de un río dos pueblos de la costa, le sirve ahora para ligar, como quien dice, su propia vida a las evocaciones que van despertando, las palabras del Matemático, ah las mandarinas tibias. Como siempre son las últimas, al final del invierno son las más dulces. Están llenas de jugo, que al calentarse entre las cenizas se vuelve como un licor*. (p. 213, corsivo dell'autore)

Empirico e favoloso si mescolano e si integrano in ogni lettura, i mandarini della sua infanzia e i mandarini della cena per il compleanno di Whashington alla quale non ha mai partecipato, reale e immaginario, visibile e invisibile, sono ora uniti, grazie alla narrazione di una narrazione, in modo saldo e nitido nella mente di Leto. Come ha ben dimostrato Paul Ricœur,[38] attraverso le tre *mimesis*, la lettura modifica la nostra esperienza e la nostra visione del mondo, pur essendo ben consapevoli che ci troviamo di fronte a una finzione.

Le immagini che nascono durante la lettura, unite ai ricordi di antiche percezioni, si intrecciano con i tessuti del corpo, si depositano nella memoria, divengono intemporali, indistruttibili, più solide e durature del corpo e dell'io, come un "grumo sensible atrapado a algo sin nombre" (p. 223).

Rispetto a *Nadie nada nunca* esperienza, memoria e percezione sembrano ritrovare una loro positività e consistenza, pur nella poetica dell'incertezza che sempre ingloba la visione del

[38] Cfr. Ricœur, P., *Temps et récit*, Tome I, cit., pp. 85-129.

mondo saeriana. Alcuni momenti di "estasi" ritornano con evidenza, come nel brano seguente:

> *Es un estado novedoso y placentero, pero la novedad no viene de la aparición de algo que no existía antes, sino de un aumento de evidencia en lo ya existente, y el placer, por su parte, no proviene de ningún deseo gratificado sino de una fuente desconocida. Es difícil decir si la perfección viene de Leto o de las cosas, pero de pronto, viendo avanzar, erguido y blanco, al Matemático entre las partes traseras de los dos autos que se alejan en dirección contraria, Leto empieza a ver el conjunto, con el Matemático incluido, no como autos, ni árboles, ni casas, ni cielo, ni seres humanos, sino como un sistema de relaciones, de cuya creación no es sin duda ajena la combinación de movimientos diferentes, el Matemático hacia adelante, los autos cada uno en sentido distinto, las cosas inmóviles cambiando de aspecto y lugar en correspondencia con las que se mueven, todo en proporción perfecta y casual sin duda, de modo tal que, viéndolo, o sintiéndolo, o como deba llamarse a su estado, pero sin pensarlo, Leto experimenta una alegría súbita, franca, de la que no sabe que es alegría y que acompaña, agudizándolas, sus percepciones. (p. 55)*

> *...en este momento por lo menos, en que un capricho de la contingencia, un azar convertido en don, una concatenación de los grumos dispersos de lo visible y de lo invisible, de los cuajarones inciertos de lo sólido, de lo líquido y de lo gaseoso, de lo orgánico y de lo inorgánico, de ondas y corpúsculos, ha venido justo a depositarse en nosotros, en el centro translúcido de esta mañana y no de otra, una reconciliación salvadora". (p. 155, la sottolineatura è nostra)*

> *...caminan en una actualidad íntegra, palpable*, que se despliega en ellos y que ellos despliegan a su vez*, organización fina y móvil de lo rugoso que delimita y contiene en lo exterior, durante un lapso imprevisible, la deriva del todo, ciega, que desalienta y despedaza. El Matemático observa que la nitidez de las cosas se agudiza y persiste, no sólo en el conjunto sino en cada uno de los detalles y que* la famosa realidad*, de la que ha oído hablar tanto,* no resulta ser más que eso, en lo que están

> ahora incorporados, y que es al mismo tiempo, y de lo que él es al mismo tiempo, objeto y envoltura *(...). (p. 156, le sottolineature sono nostre)*

Sono momenti in cui, anche per le scelte lessicali, si manifesta la "carne" comune che precede la contrapposizione fra soggetto e oggetto, in cui , senza pensiero interposto, si rivela una profonda unità fra le cose percepite e chi le percepisce, in una tela di rapporti armoniosi fra movimento e immobilità che trovano il loro equilibrio in una fugace ma evidente struttura. Per una volta, una definizione di quello che è la realtà appare sulla bocca di uno dei personaggi di Saer, el Matemático: "*Es lo visible más lo invisible*. En todos sus estados. Yo más todo lo que no es yo. Esta calle más todo lo que no es esta calle. Todo en todos sus estados. Todo." (p. 159, la sottolineatura è nostra)

Tale realtà si manifesta solo a partire da loro stessi, da Leto e El Matemático che vedono *la calle*, è una realtà che li avvolge ed è da loro avvolta:

> *la calle recta que van dejando atrás, está hecha de ellos mismos, de sus vidas, es inconcebible sin ellos, sin sus vidas, y a medida que ellos se desplazan va formándose con ese desplazamiento, es el borde empírico del acaecer, ubicuo y móvil, que llevan consigo a donde quieran que vayan, la forma que asume el mundo cuando accede a la finitud, calle, mañana, color, materia y movimiento.(p. 160)*

Essa si manifesta anche nella visione di un quadro, che è stato fatto, potremmo dire, alla maniera di Cézanne. Senza avere prima un'idea del quadro stesso, ma attraverso un dialogo con le cose stesse, con la "carne" del sensibile: "No son formas, sino formaciones – rastros temporariamente fijos de un fluir incesante, no? Aglomeración sensible, podría decirse, en un punto preciso de la sucesión, que relacionando tensa y frágil, sin anularlos, azar y deliberación, le añade, liberadora, a lo existente, delicia y radiaciones." (p. 183)

La ocasión[39] è un romanzo la cui vicenda si situa ancora una volta nel passato, la seconda metà del XIX secolo, e nella "zona"

[39] Saer, J.J., *La ocasión*, Buenos Aires, Alianza, 1988.

saeriana alla quale approda un personaggio che, come in *El entenado*, proviene dall'Europa. Bianco, alias Burton, anch'egli senza un'origine, una lingua e un'identità precise – parla con accento straniero diverse lingue senza avere una lingua madre - dopo aver vissuto a Londra, a Malta, in Sicilia e a Parigi, dove è entrato in conflitto con i positivisti, abbandona l'Europa per la *pampa* dove vuole trovare il luogo ideale per la confutazione definitiva dei suoi nemici.

La *pampa* gli offre la possibilità di confrontarsi con un paesaggio in cui le cose passano incessantemente da una dimensione in cui appaiono ben definite, dai contorni netti e irrefutabili, nella vastissima estensione in cui si manifestano stagliandosi su un orizzonte piatto e infinito, a una condizione di irrealtà in cui sfumano, perdono consistenza, si cancellano totalmente come miraggi in un deserto. In questo spazio troppo reale e troppo irreale nello stesso tempo, Bianco si immerge in una perfetta solitudine per molto tempo, esposto alle intemperie e alle infinite variazioni della luce e dell'ombra, al fine di farlo proprio, di assimilarlo, di dominarlo. Il suo scopo è infatti quello di regnare su di esso con il pensiero, di dimostrare in modo inconfutabile la superiorità della coscienza sulla materia, sul corpo, sulle cose, come affermano anche i suoi tentativi di sperimentare poteri paranormali, come la telepatia o la deformazione di oggetti con la sola forza psichica.

Ma Bianco conoscerà una duplice sconfitta; da un lato il fatto di vivere nella *pampa* non lo porterà a sorvolare su di essa con la sua mente ma ad esserne impregnato, mente e corpo, attraverso il lavoro incessante della percezione, a essere interpellato da un "magma" di stimoli visivi, olfattivi, tattili su cui non può regnare ma a cui deve prestare attenzione, consentendo alle cose di prendere forma, definizione, contorno, seppur fugace, attraverso la mediazione del suo corpo.

D'altro lato conoscerà l'impossibilità di dominare le incontrollabili passioni, fra cui una devastante gelosia, che lo sconvolgono nel suo rapporto con Gina, la giovane donna, figlia di immigrati italiani, conosciuta e sposata in terra argentina. Invece di cercare un contatto reale con lei, abbandonandosi con sincerità al dialogo e al linguaggio del corpo, anche attraverso

la sessualità, Bianco cerca di interpretare i segni del comportamento di Gina, di afferrare un significato definitivo che, quanto più egli si sforza di mettere a fuoco, tanto più diventa inaccessibile e sfuggente.

Come nei confronti della *pampa*, ovvero del mondo, anche nei confronti dell'altro, non è dato regnare con il pensiero astratto; quello che invece occorre perseguire, anche se fra mille difficoltà e mille dubbi, è la strada che porta all'incontro, al reciproco avvolgimento, alla reversibile scoperta. È la terza via che, opposta sia al positivismo, sia all'idealismo, traspare nella vicenda di Bianco, si intuisce nella duplice sconfitta alla quale va incontro, perdendo la sua "occasione", la possibilità di una feconda esperienza di vita nel nuovo campo empirico offertogli dallo sconfinato mare di terra della *pampa*. È la terza via che anche Merleau-Ponty percorre, da filosofo, nella *Phenoménologie de la perception*, con la sua duplice e parallela critica all'idealismo e al realismo, facendo leva sulle dinamiche della percezione come prova decisiva contro entrambi.

Pubblicati negli anni novanta, altri due romanzi di Saer riproducono le dinamiche di *El entenado* e *La ocasión* per la presenza di un doppio campo empirico, identificabile con lo spazio europeo e con la tradizionale "zona", che non vengono contrapposti schematicamente, ma inseriti in una complesso intreccio dialettico. Si tratta de *La pesquisa*[40] e de *Las nubes*.[41] Nel primo caso assistiamo a una cupa storia apparentemente poliziesca, incentrata sull'indagine portata avanti per scoprire l'autore di una incredibile serie di efferati omicidi ai danni di anziane sole a Parigi, nel secondo si tratta del racconto di un viaggio attraverso la *pampa* compiuto nel 1804 da una carovana composta da medici, soldati, infermieri, prostitute, cavalli e cani per scortare un gruppo di malati di mente a una casa di cura, *Las acacias*, fondata in Argentina dal dottor Weiss, olandese, e dal suo assistente, il dottor Real.

In entrambi i casi la poetica dell'incertezza, che abbiamo visto egemonizzare i romanzi saeriani, fa un ulteriore passo

[40] Saer, J.J., *La pesquisa*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.
[41] Saer, J.J., *La nubes,* Buenos Aires, Seix Barral, 1997.

avanti, facendo vacillare l'approccio razionale al reale, di matrice illuminista europea, nel contatto con i territori oscuri della follia distruttiva e autodistruttiva, dove agiscono le pulsioni più violente dell'animo umano. La perdita di contatto col mondo è ad un tempo la causa e il sintomo della profonda scissione vissuta dai personaggi di questi romanzi rispetto al proprio corpo, alla propria identità, al rapporto con l'altro. I folli de *Las nubes*, ciascuno chiuso nella sua particolare forma di delirio, caratterizzata da un comportamento rituale e da un linguaggio incomprensibile ma coerente al suo interno, così come il Commissario Morvan, prima investigatore, poi, come Edipo, scoperto quale probabile autore dei crimini seriali, hanno in comune l'incapacità di distinguere fra le proprie pulsioni irrazionali, i propri fantasmi e la reale consistenza del mondo e degli altri.

Ma, come in *El entenado*, emergono figure che incarnano la possibilità di non farsi travolgere dalla follia, dalla cupa disperazione di fronte alla mancanza di senso, dall'attrazione per il nulla, figure che, come il *def-ghi* di *El entenado*, sono capaci di narrare, di raccontare l'esperienza, di prendere una distanza rispetto ad essa, che li salva dal vortice insensato del nulla. Queste figure coincidono con il narratore de *La pesquisa*, Pichón Garay, che ritornato per qualche settimana nella "zona" racconta la storia di Morvan ai suoi vecchi amici, Soldi e Tomatis, e con quello de *Las nubes*, il dottor Real, dal cognome certamente ancora una volta non casuale.

La figura del narratore de *La pesquisa* è completata da quella dell'ascoltatore-lettore, Tomatis, che nel finale del romanzo, interpreta l'inchiesta in modo totalmente differente, scagionando Morvan e identificando il colpevole in Lautret, il vicecommissario, autore di una diabolica macchinazione ai danni del suo capo, in *Las nubes* dallo stesso Pichón Garay che, mentre mangia con gusto le ultime ciliege[42] dell'anno in una serata di luglio a Parigi, legge sul computer la storia della carovana dei pazzi, secondo la memoria scritta a suo tempo dal Dottor Real e ora trascritta su un dischetto.

[42] Cfr. *supra*, Cap. IV.

Raccontare-ascoltare-leggere coincidono con i momenti più nitidi e intensi dei due romanzi, dove la percezione si fa attenta e ristabilisce un contatto col mondo che sembrava perduto. E' un contatto debole e fugace, ma reale, capace di integrare le sensazioni l'una con l'altra, di creare una rappresentazione veritiera delle cose, di costruire un legame con il passato attraverso la memoria, è un contatto felice, che si basa sull'accettazione del divenire, della precarietà delle cose e dell'uomo stesso, immersi nel tempo ma capaci di trovare in esso un modo di sostenersi vicendevolmente nell'attimo intensamente vissuto. Il sapore delle ciliege accompagnerà la lettura di Pichón, rendendola attenta e aperta - come potrà essere la nostra - al contenuto di conoscenza che la storia raccontata ci potrà offrire, pur essendo totalmente consapevoli che si tratta di una finzione.

Lo stesso avviene con Pichón Garay, Soldi e Tomatis, narratori-ascoltatori de *La pesquisa*:

> *Alertas y volubles, graves y juguetones, reconcentrados y al mismo tiempo disponibles, durante un par de horas han obligado a las fuerzas que tiran hacia lo oscuro a quedar fuera de sus vidas, sin dejar de saber ni un solo instante que, en las inmediaciones, dispuestas como siempre a arrebatarlos, esas fuerzas palpitan todavía.*[43]

L'attenzione di Tomatis alla storia narrata gli ha permesso di formulare un'ipotesi totalmente diversa ma assolutamente coerente rispetto al vero autore degli omicidi seriali. Chi ha ucciso non è Morvan, in preda a un presunto sdoppiamento della personalità di cui sarebbe la vittima passiva, ma Lautret, che conoscendo il sonnambulismo e i disturbi della personalità del suo capo, oltre alle profonde cicatrici lasciategli da una vita infelice, lo fa cadere in una trappola che lo inchioda, anche alla luce delle "sapienti" diagnosi degli psicologi, mentre è lui il vero colpevole, avendo ucciso non per follia ma con totale lucidità e sadismo. Un po' come avviene in *Nadie nada nunca*, l'uccisore seriale dei cavalli non è El Gato, che pure ha pulsioni aggressive verso di loro, ma una razionale e crudele volontà distruttiva,

[43] Saer, J.J., *La pesquisa*, cit., p. 187.

allegoria della dittatura militare. E, come El Gato, Morvan si trasforma suo malgrado, da presunto carnefice, in reale vittima di una gelida forza annichilente.

Anche se non ne abbiamo la certezza come ulteriori lettori della storia, l'ipotesi di Tomatis ci sembra la più acuta, proprio per la sua capacità di attenzione, per il suo rifiuto del dogmatismo degli psicologi, per la sua attenzione sia agli aspetti razionali, sia a quelli irrazionali dell'animo umano. Ragione e follia dialogano una con l'altra, si illuminano reciprocamente, interagiscono nel racconto, emergendo proprio attraverso la narrazione nella loro indissolubile e reciproca implicazione.

Anche il Dottor Real, narratore de *Las nubes*, pur essendo stato formato nell'ambito del razionalismo illuminista, ha mille dubbi e incertezze, considera ragione e follia come due facce di una stessa medaglia e, anzi, considera la seconda capace di illuminare la prima. Il suo lungo e tormentato viaggio attraverso la *pampa* - immenso spazio vuoto dove la guida, l'*indio* Osuna, conoscitore del significato di ogni piccolo segnale, diventa l'interprete dell'invisibile - è un vero e proprio percorso di formazione che lo porterà a una maggiore saggezza, dopo avere affrontato prove estreme, nello spazio estraniante dell'immensa pianura, dove ogni cosa perde definizione, diventa nitida e inaccessibile ad un tempo, come abbiamo visto ne *La ocasión*.

Il viaggio attraverso la *pampa* è, sul piano dell'esteriorità, la stessa esperienza di contatto spaventoso con le forze primordiali che si muovono nel profondo dell'animo dei folli, è un'immersione nel magma dei quattro elementi naturali, l'acqua dei fiumi in piena, l'aria del vento impetuoso della tormenta di Santa Rosa, il fuoco di un incendio che devasta la pianura, la poca terra fangosa, fragile e minacciata della strada. Ma è solo attraversando tutti questi elementi disgreganti e incontrollabili che un barlume di senso può apparire alla fine del viaggio.

Prima di tutto emerge la capacità del Dottor Real di narrare la sua esperienza, di scrivere una memoria non rivolta agli specialisti, ma a qualsiasi lettore potenziale, di esprimersi attraverso un linguaggio comunicabile, contrapposto al codice coerente ma chiuso dei folli. Inoltre emerge il desiderio di conoscenza, nello sforzo quasi disumano di portare i folli alla casa di cura,

nonostante tutte le avversità incontrate lungo il cammino. E, infine, salta agli occhi la sua disponibilità a seguire il filo della percezione, con una grande attenzione, come sempre, alle variazioni della luce e all'alternarsi delle stagioni, al fine di trovare l'apertura su un senso che, partendo dal visibile, si prolunga nell'invisibile, nel metafisico per l'uomo. È quanto scorgiamo nel brano seguente, attraverso la visione delle nubi che danno il titolo al libro:

> *Según las horas del día, cambiaban de forma y de color, y, sobre todo, flotaban a velocidades diferentes, como si el viento, cuya ausencia se padecía tanto a ras de tierra, abundara allá arriba; a veces eran amarillas, anaranjadas, rojas, lilas, violetas, pero también verdes, doradas, e incluso azules. Aunque todas eran semejantes, no existían, ni habían existido desde los orígenes del mundo, ni existirían hasta el fin inconcebible del tiempo dos que fuesen idénticas, y a causa de las formas diversas que adoptaban, de las figuras reconocibles que representaban y que iban deshaciéndose poco a poco, hasta no parecerse ya a nada e incluso hasta asumir una forma contradictoria con la que habían tomado un momento antes, se me antojaban de una esencia semejante a la del acontecer, que va desenvolviéndose en el tiempo igual que ellas, con la misma familiaridad extraña de las cosas que, en el instante mismo en que suceden, se esfuman en ese lugar que nunca nadie visitó, y al que llamamos el pasado.*[44]

Le nubi sono l'idea sensibile del divenire, la sua essenza fugace ma prolungabile nel passato, alla quale l'uomo può giungere solo attraverso i sensi, Si affaccia qui quella "ontologia del divenire" che l'ultima opera di Saer, *La grande,* metterà esplicitamente al centro delle preoccupazioni di uno dei protagonisti, un'ontologia alla cui definizione proprio la letteratura può dare un contributo, secondo quanto ha affermato Merleau-Ponty.

Ma, per arrivare a questo, come sempre in Saer, occorre passare attraverso l'attrazione per il nulla e la perdita di contatto col mondo, come sperimenta il dottor Real in quest'altro brano:

[44] Saer, J.J., *Las nubes,* cit., p. 193.

El mundo y yo éramos otros y, en mi fuero interno, nunca volvimos a ser totalmente los mismos a partir de ese día, de modo que cuando desvié la mirada del caballo y la posé en el agua celeste, en los pastos grisáceos, viendo la cápsula azul que se cerraba apoyándose en la línea del horizonte, con nosotros adentro, me di cuenta de que, en ese mundo nuevo que estaba naciendo antes mis ojos, eran mis ojos lo superfluo, y que el paisaje extraño que se extendía alrededor, hecho de agua, pastos, horizonte, cielo azul, sol llameante, no les estaba destinado.[45]

A questa dissociazione fra gli occhi e il mondo che mette in crisi la percezione e dissolve l'appartenenza di chi guarda e delle cose guardate a una "carne" comune, risponde l'immagine dell'intera carovana, rifugiatasi sul lembo di terra emersa difeso dall'acqua contro l'avanzare del fuoco che ostinatamente resiste alle intemperie e all'incendio, nonostante tutto, per cercare di portare a termine il viaggio. Ed è proprio dopo aver superato questa estrema prova che, finalmente, dopo la tempesta che avrà portato con sé la pioggia e i primi segni della primavera, la carovana giungerà al termine del suo percorso, guidata dal Dottor Real, che avrà dato un senso al suo cammino e potrà dire: "Yo me quería un poco más a mí mismo que al principio del viaje y el mundo, contra toda razón, me pareció benévolo ese día. A la mañana siguiente, a unos quinientos metros en dirección del río, sobre la barranca, avistamos un largo edificio blanco y, en los fondos, tres altas acacias."[46]

La percezione ha intanto ripreso il filo della sua familiarità con il mondo e ha ristabilito quel contatto che né il fuoco all'esterno, né la follia all'interno del corpo e dell'animo sono riusciti a distruggere: "Pero al cuarto día, los campos quemados quedaron atrás, y en lo que atravesábamos, siempre en dirección del sudeste, unos atisbos de verde tierno empezaron a divisarse entre los pastos muertos del invierno que terminaba."[47] Nel tempo mitico delle stagioni che ritornano al loro posto, dopo "ese verano indébito que trastocó el orden natural de las

[45] Saer, J.J., *Las nubes,* cit., pp. 160-161.
[46] Saer, J.J., *Las nubes,* cit., p. 206.
[47] Ivi, pp. 205-206.

estaciones",[48] la carovana dei folli ha inscritto il suo tempo vissuto e ha dato una direzione compiuta al suo inquieto peregrinare nel grande mare del divenire.

Con *Lugar*[49] Saer ci offre la sua ultima raccolta di racconti. Rispetto alle precedenti si osserva la rottura dell'unità di luogo rappresentata nelle altre raccolte dalla "zona", poiché il lettore, pur incontrando ancora alcuni racconti ambientati nel paesaggio fluviale del Río Paraná, può trovare qui un'apertura non solo su Parigi e la Francia, come già avvenuto con i romanzi degli anni '80, ma su una serie di altri luoghi "globali", dall'Europa dell'Est all'Italia, dall'Inghilterra alla Spagna. La fuoriuscita di Pichón Garay dalla "zona" in un racconto de *La mayor* ha creato ormai una frattura non reversibile, una nuova nascita che, come in *El entenado*, rende la "zona" stessa diversa e un poco estranea anche quando i personaggi ritornano ad essa. Da questa perdita di contatto con la "zona" alcuni racconti traggono un'aura particolare, essendo immersi in un'atmosfera onirica e irreale. Saer sembra avvicinarsi alle atmosfere di certi racconti di Borges che affrontano dai luoghi e dai tempi più disparati alcuni temi universali relativi alla condizione umana, come ne *La historia universal de la infamia*.

Esemplare di questa nuova aura è il racconto "Lo visible" che, pur ispirandosi con ogni evidenza alla tragedia di Chernobil, si muove in un'atmosfera rarefatta e allegorica, dove le azioni dei personaggi sul piano reale possono essere trasposte su un piano figurato per indicare una forma di vita che incarna la condizione umana alla ricerca di un senso. Se l'invisibile è sul piano reale l'ammorbante ma impalpabile azione delle radiazioni atomiche, sul piano allegorico esso è la perpetua minaccia distruttiva che il nulla esercita sull'essere. Ad essa si contrappone la volontà dei personaggi scampati all'esplosione di restare "in zona" aggrappati al sensibile, ai gesti della vita quotidiana, alle ombre e alle luci del loro mondo familiare, nonostante sappiano che la contaminazione li sta svuotando e conducendo alla morte.

[48] Ivi, p. 205.

[49] Saer, J.J., *Lugar,* Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

È forse questo il racconto in cui con maggiore evidenza la poetica dell'incertezza si esplicita come una poetica del visibile, ancorando il racconto alla percezione come estrema ricerca di un senso che salvi qualcosa, *algo*, dall'annichilimento e dalla morte che percorre invisibile i sotterranei di ogni istante vissuto:

> *En mis ratos de ocio, entonces, lo que me dejaron las interrupciones causadas por el trabajo, la guerra, el exilio, mi vida familiar también, mi mujer, mis hijos, mis amigos y mis enemigos,* el estudio de lo visible, las fases diferentes de un mismo objeto o de un mismo lugar en diferentes horas del día o en diferentes estaciones del año, fueron mi manera de buscarle un sentido al mundo. *Ese sentido es simplemente la yuxtaposición, en la memoria, de los estados sucesivos de una presencia cualquiera, interna o exterior, al paso de los minutos, de las horas, de los meses, o de los años. Tomar conciencia de esa sucesión es lo que da sentido al mundo, no el sentido que preferiría nuestro deseo, sino el de las cosas como son.*[50] *(la sottolineatura è nostra)*

Non è un caso che il personaggio cui appartiene la voce narrativa di questo brano, nei momenti liberi, si dedichi alla pittura, alla visione di un oggetto attraverso i suoi stadi successivi. Da questa attività espressiva gli deriva la consapevolezza che "las cosas son y no son al mismo tiempo: eso es lo que pone en evidencia el sentido del mundo" e che "Todo lo que llamamos mundo, su totalidad o cada uno de los objetos que lo componen son, ya lo sabemos, uno y múltiples a la vez, como la luz, por ejemplo que, presente hasta los más remotos confines del universo, es brillante o transparente, invisible o dorada, blanca o multicolor".[51] È questa la lezione che ha appreso dal suo maestro che "era capaz de observar las líneas ideales y la correspondencias secretas de lo visible, hasta vaciarlo de la materia perecedera, la que hoy es atacada y corrompida por lo invisible, y pintar su forma inalterable y eterna".[52]

Insieme a un'ontologia del divenire che riesce a sottrarre il mondo dal nulla si fa strada un'ontologia delle idee sensibili, simile a quelle colte da Proust o da Cézanne, come affermava

[50] Saer, J.J., *Lugar*, cit, p. 175.
[51] Ivi, p. 177.
[52] Ivi, p. 174.

Merleau-Ponty, nel cuore del visibile. E a un'invisibile che annichila e distrugge, si contrappone un altro invisibile, venuto alla luce nell'incrocio tra un visibile e un vedente, nella percezione che si prolunga nell'arte, sia essa pittura o scrittura.

La grande (2005)

Con *La grande*,[53] ultimo romanzo, incompiuto e pubblicato postumo, avendo potuto scrivere prima della morte solo la prima frase dell'ultimo capitolo, Saer ci lascia il suo testamento spirituale ed estetico, riuscendo a cogliere un duplice obiettivo: da un lato la ricapitolazione finale di tutta la sua esplorazione creativa, ricongiungendo la fine con l'inizio in un percorso di estrema coerenza, dall'altro il raggiungimento del punto più alto e profondo della sua arte narrativa, in cui convergono i sentieri della musica, della poesia, della percezione. La narrazione saeriana è la sintesi estetica di queste tre canali espressivi, capaci di esprimere il rapporto fra uomo e mondo attraverso un ritmo, uno stile, un'articolazione indissolubile di suono e senso. Nessuna delle tre modalità espressive è presentata allo stato puro nel romanzo, ma ciascuna di esse offre il suo contributo al raggiungimento, nella narrazione, di un equilibrio impeccabile fra suono e senso.

Il richiamo alla musica risulta evidente quando il titolo viene chiarito da un passaggio del capitolo V,[54] corrispondente alla giornata di sabato, in cui Tomatis e Violeta ascoltano la *Grande fuga* opera 133 di Beethoven, mentre fanno un giro in auto lungo il fiume che costeggia la città e, ancor più, quando attraverso la lettura ci si rende conto che il romanzo è articolato secondo i canoni di questa forma musicale: la presenza di un solo tema, il soggetto, identificabile con la ricerca di una "ontologia del divenire", l'alternarsi dei punti di vista di diversi personaggi che rappresentano le voci che devono trattare quel tema in modo

[53] Saer, J.J., *La grande*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005.
[54] Ivi, pp. 351-352.

contrappuntistico, l'articolata struttura di riprese che costituisce la complessa architettura del romanzo.

Il riferimento alla poesia, come quello alla musica, non è certo nuovo in Saer, sia per sua esplicita ammissione nelle interviste e nei saggi di riflessione sulla poetica, sia per la presenza di un ritmo della narrazione ben riconoscibile, di una sintassi della frase ramificata e organizzata intorno a un sapiente dosaggio delle pause, dalla collocazione particolare del nome o dell'aggettivo, dalla condensazione di alcuni nuclei portanti di senso in sintagmi regolari simili a versi, un esempio fra tutti la superstite frase-paradigma dell'ultimo capitolo, su cui ci siamo già soffermati: "Con la lluvia llegé el otoño, y con el otoño el tiempo del vino."[55]

Il ruolo della percezione ci è ormai familiare, anche se in quest'ultima prova narrativa risulta più evidente il suo dialogo "contrappuntistico" con la riflessione; mentre infatti i diversi personaggi cercano, ciascuno a modo suo, di trovare una risposta all'inquieta domanda sul perché tutto scorra, appaia e scompaia nell'inarrestabile fluire del tempo, senza trovare risposte definitive e anzi spesso cadendo in palesi contraddizioni, la percezione segue il suo filo e si presenta come unico ancoraggio con il mondo che li circonda e fra loro stessi.

Dopo la ricerca dell'universale nel mondo globale di *Lugar*, Saer ritorna alla "unidad de lugar" della "zona", suo terreno di accesso privilegiato all'universale, seppur ormai attraversato da sguardi che hanno conosciuto altri luoghi, segnatamente l'Europa e che da questa doppia esperienza sono stati modificati. Saer segue infatti il ritorno alla "zona" di Gutierrez, un suo personaggio antichissimo, comparso fugacemente in un racconto degli anni '60, "El tango del viudo", che ritorna enigmaticamente alla sua città sul fiume dopo trent'anni, dopo averla abbandonata altrettanto misteriosamente per andare a vivere in Europa. *La grande* racconta una settimana del ritorno di Gutierrez alla "zona", da martedì a lunedì, a cavallo fra la fine dell'estate e l'inizio dell'autunno, secondo una particolare ed asimmetrica unità temporale, come abbiamo già osservato nel capitolo IV.

[55] Ivi, p. 435.

Pur centrale nel romanzo, Gutierrez è solo uno dei punti di vista, solo una delle voci musicali che "cantano" il tema del divenire, del fluire del tempo, cercandovi insistentemente un senso. La figura di Gutierrez offre una possibile risposta non con le parole ma con i propri gesti nostalgici, improntati a ripetere con serena rassegnazione gli stessi gesti compiuti trent'anni prima, nei luoghi della sua giovinezza, pur essendo chiaro che il tempo ha gettato sulle persone e sulle cose da lui amate, a cominciare da lui stesso, una patina di vecchiaia, di rughe, di polvere, che sembra tuttavia accettare con abbandono.

Le altre voci musicali sono Nula, il giovane venditore di vino, prima studente di medicina e ora appassionato di metafisica, l'eterno Tomatis, il dottor Riera, e altri personaggi qui in un ruolo minore ma già protagonisti di altre narrazioni della "zona". Nula riflette su ogni avvenimento quotidiano, anche il più banale, cercando di definire la sua "ontologia del divenire" che piano piano viene a coincidere con l'idea che l'essere non si distingua dal divenire stesso e che tutto appaia e scompaia senza lasciare traccia. La sua visione non è comunque mai dogmatica e assoluta, il suo interrogare il mondo non si arresta mai, non si fissa in una risposta definitiva. Tomatis è vicino a questa concezione, ma vi aggiunge una grande dose di ironia, una capacità di distacco e talora di abbandono a momenti estatici in cui trova un felice contatto col mondo, con gli altri e con se stesso. Riera offre una visione semplificata e assoluta del divenire, in cui solo ciò che esiste è, da cui deriva una spregiudicata condotta di vita, improntata alla sola soddisfazione del proprio desiderio e alla manipolazione degli altri per raggiungere tale scopo.

Nessuna di queste risposte al tema principale può pretendere di essere definitiva: esse sono solo parti di un tutto che si va costituendo nel corso della narrazione e che compone la "fuga" nel suo insieme. Nel penultimo capitolo i personaggi si trovano riuniti nella casa di Gutierrez per un *asado* domenicale e tutte le voci "cantano" insieme, raggiungendo il punto più alto e più intenso di tutta la partitura. In un mondo abbandonato dagli dei, ma che trova il suo legame mitico con il tempo della natura nel punto culminante dell'estate che finisce, poco prima di una grande tormenta che aprirà la strada all'autunno, è nella festa

laica ma non per questo meno sacra dell'*asado* che questi personaggi troveranno la massima intensità nel rapporto fra di loro e fra loro e il mondo. Percezione e dialogo sono i canali di questa comunione, avvenendo entrambi in un chiasma, la prima fra soggetto e oggetto, il secondo nel punto in cui le parole di ciascuno raggiungono quelle dell'altro, sono dette non sulle labbra di chi le proferisce, ma nello spazio comune in cui le attraggono le parole dell'interlocutore.

Accomunati dal loro essere marginali rispetto alle tendenze della società di mercato e ai desideri di consumo in cui si estingue la civiltà europea, come ama sottolineare con voce calma e disincantata Gutierrez, partecipi di una stessa tensione metafisica, alcuni fra loro legati da un passato condiviso, conosceranno due momenti di "estasi" collettiva, di intimo contatto con il mondo, con l'essere e con la storia.

Il primo è quello in cui si alternano nel raccontare e nell'ascoltare, con estrema attenzione, una serie di episodi riferiti alla dittatura militare e alla tragedia dei *desaparecidos*; il contesto in cui questo avviene, in una situazione rituale e laicamente sacra, simbolizza l'accesso a una verità storica lacerante, che solo grazie al rito stesso è possibile metabolizzare, anche grazie all'aiuto del vino, della convivialità, financo del riso e dell'ironia. Altre storie di *desaparición* attraversano *La grande* come il vano tentativo di Tomatis di salvare El Gato e Elisa chiedendo l'intercessione di Brando, il capo dell'avanguardia precisionista, parente di torturatori e simbolo di falsa letteratura, asservita al potere e alla menzogna. Ma Tomatis sarà ripagato da un sguardo di bestiale minaccia che gli rimarrà impresso per tutta la vita, senza la possibilità di una catarsi del male che invece i racconti gli possono offrire.

L'altro culmine di intenso contatto col mondo è la contemplazione di un colibrì, sintesi di essere e divenire, di movimento e immobilità, di bellezza e sofferenza:

> *El ser entero del mundo parece concentrarse, durante unos minutos, en una de sus partes, alada y vistosa, y sin embargo, a pesar de su prestigio, toda la energía que saca con el pico de la flor amarilla se consume en el momento mismo de ser obtenida, a causa del aleteo agotador que lucha contra la atracción terres-*

tre. (...) Pero los esfuerzos desesperados de las alitas, la avidez del pico que entra y sale de la flor amarilla, le dan a esa belleza, sacándola de su futilidad decorativa, una dimensión trágica.[56]

Con la contemplazione del colibrì la grande fuga saeriana volge al suo termine, non solo quella sviluppata in questo romanzo ma quella che cominciò a risuonare quasi cinquant'anni prima con i racconti di *En la zona*, dove già gli stessi temi e i medesimi personaggi iniziarono a "far cantare il materiale", sul filo della percezione e di una tensione metafisica portata fin nel cuore del visibile; manca poco allo scatenarsi della tempesta che apre le porte all'autunno e al "tiempo del vino", in cui la vita e l'opera dello scrittore santafecino troveranno la loro ultima espressione.

[56] Saer, J.J., *La grande*, cit., p. 421.

Conclusione

In conformità con la natura aperta e non totalizzante della speculazione filosofica di Merleau-Ponty e della ricerca letteraria di Claude Simon e di Juan José Saer, anche queste conclusioni non possono che essere, a loro volta, aperte e non totalizzanti. Esse aspirano, certo, a costituire la base di ulteriori approfondimenti, necessari specialmente nella parte che attiene alla filosofia, oltre che ad essere coerenti rispetto al percorso tracciato.

Dalla prima ricognizione del *corpus* e dell'apparato critico esistente emergeva con evidenza una fitta rete di relazioni e di intersezioni a due, a tre, a più elementi, spesso coinvolti in un rapporto di reciprocità, che possiamo presentare nel modo seguente:

- la condivisione di uno stesso "tempo di scrittura" da parte di Simon e di Saer, coincidente grosso modo, al di là degli anni di pubblicazione delle opere, con la fine degli anni '50 e i primi anni del XXI secolo;

- l'appartenenza a un medesimo campo empirico, in quanto i due scrittori hanno condiviso un lungo periodo di vita in Francia, a partire dal trasferimento di Saer in quel paese nel 1968;

- l'esistenza di un nodo di relazioni particolarmente significativo, rappresentato dall'opera di Marcel Proust, su cui converge il documentato e duraturo interesse di Merleau-Ponty, di Simon e di Saer, sia pure con rilevanti differenze;

- l'interesse diretto di Merleau-Ponty per i romanzi di Simon e lo stimolante dialogo intellettuale che si instaurò fra i due, purtroppo precocemente interrotto per la morte del filosofo nel 1961;

- l'interesse di Saer per il *nouveau roman*, testimoniato da traduzioni, contatti, saggi critici e da un dialogo do-

cumentato soprattutto con Robbe-Grillet[1] e, in termini più ristretti, con lo stesso Claude Simon;

- l'assenza di interesse di Merleau-Ponty per Robbe-Grillet, ciò che ci ha fatto propendere per orientare la nostra ipotesi di ricerca comparata su Claude Simon.

Tale rete di relazioni e di intersezioni esistenti prima di iniziare il percorso interpretativo si è arricchita nel corso della ricerca, con l'aggiunta di due ulteriori punti:

- la scoperta di un fortissimo interesse di Saer per la fenomenologia di Merleau-Ponty, i suoi studi sulla percezione e in particolare su Cézanne;

- la scoperta di una serie di somiglianze e differenze nella produzione narrativa dei due autori rispetto al problema del realismo, della rappresentazione, della percezione e della memoria.

L'esame comparato delle due opere narrative ha offerto un "valore aggiunto", in quanto la messa in evidenza delle somiglianze/differenze nell'affrontare gli stessi problemi estetici risultava utile per interpretare con maggiore efficacia le singole opere. Così come avviene con l'immersione in due campi empirici, in due lingue,[2] in due culture, che consente di "vedere meglio" ciascuna di esse alla luce del confronto, allo stesso modo l'immersione in due vaste opere narrative e attraverso di esse in due lingue e due culture consente di percepire tratti che sfuggirebbero se prese isolatamente.

In virtù di tutti questi elementi si è cercato di colmare i vuoti nelle relazioni mancanti, lacunose o a una sola direzione, ovvero:

- di esaminare l'opera narrativa di Saer alla luce delle idee di Merleau-Ponty sulla letteratura e alla luce delle

[1] Cfr. a questo riguardo l'esame dei saggi critici di Saer sul *nouveau roman* e in particolare su Robbe-Grillet, *supra* Cap. IV e Robbe-Grillet, A., "Testimonio y lectura de escritor", in Saer, J. J., *Glosa. El entenado,* Edición crítica. Coordinador: Julio Premat. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos, 2010, pp. 822-824.

[2] Dalla necessità di non perdere questo "valore aggiunto" è derivata la scelta di esaminare e di offrire sempre i testi di Saer e Simon nella versione originale, non in traduzione.

opere di Simon già oggetto di attenzione da parte di Merleau-Ponty;

- reciprocamente, di leggere l'opera di Simon alla luce delle soluzioni offerte da Saer ai medesimi problemi estetici;

- di proseguire l'indagine di Merleau-Ponty sui romanzi di Simon, interrotta nel 1961, prolungandola fino alle ultime prove narrative;

- di confrontare le riflessioni critiche sul romanzo, sulla scrittura, sull'estetica di Claude Simon e di Juan José Saer, presenti in numerosi saggi, articoli, interviste;

- di inserire tutta la ricerca nel contesto della discussione sul realismo e sulla rappresentazione svoltasi in Francia e in Argentina nel medesimo arco temporale, attraverso la scelta di un campione significativo del dibattito critico, per mezzo dello spoglio della rivista *Punto de vista*, cui partecipò direttamente lo stesso Saer, da un lato, attraverso l'esame di alcuni fondamentali contributi teorici come quelli di Ricœur, di Compagnon e di Todorov, dall'altro.

Alla fine di questo ampio e articolato percorso possiamo dire che:

- la fecondità delle intuizioni merleau-pontyane su Proust e Simon assume lo stesso positivo effetto nei confronti dell'opera narrativa di Saer e di parte dell'opera di Simon successiva al 1961;

- reciprocamente l'opera di Saer e un'ampia parte di quella di Simon offrono il campo per la manifestazione di quella "ontologia moderna" verso la quale Merleau-Ponty diresse i suoi sforzi speculativi nell'ultima fase del suo pensiero, superando il fronteggiamento fra soggetto e oggetto, riconoscendo il ruolo della "carne" e di una inedita espressione del tempo e dello spazio;

- l'opera narrativa di Saer, estremamente coerente dalle sue origini fino all'ultima prova de *La grande*,[3] ri-

[3] Sulla coerenza del *corpus* saeriano e sulle originali modalità della sua genesi e articolazione cfr. Premat, J., "Introducción del coordinador", in Saer, J.J., *Glosa. El entenado,* Edición crítica. Coordinador: Julio Premat.

presa finale di tutti i temi e di tutte le variazioni connesse alla sua "zona" di esplorazione del reale, l'opera narrativa di Simon, da *Le vent* a *Le palace* e da *L'acacia* a *Les Géorgiques*, fino all'ultimo romanzo pubblicato, *Le tramway*, con la parentesi della fase "scritturale" dei romanzi dei secondi anni '60 e degli anni '70, sono la concreta espressione di un realismo della "carne" e del contatto uomo-mondo. Lungi dal riproporre il realismo tradizionale, basato sulla mimesi aristotelica e su una ontologia incentrata sul fronteggiamento tra soggetto e oggetto, fra coscienza e mondo, i romanzi e i racconti di Saer e di Simon offrono l'esempio di un nuovo realismo, corrispondente a un'ontologia merleau-pontyana, un realismo che nasce nel cuore della percezione, nel punto di contatto fra uomo e mondo, un realismo che mette in luce una relazione tra visibile e invisibile, tra fisica e metafisica, assolutamente inedita e che forse solo la letteratura, nel suo percorso convergente verso la filosofia, può svelare. La loro tensione metafisica può essere ben riassunta da queste parole di Merleau-Ponty:

la conscience métaphysique n'a pas d'autres objets que l'expérience quotidienne. Ce monde, les autres, l'histoire humaine, la vérité, la culture. Mais au lieu de les prendre tous faits, comme des conséquences sans prémisses et comme s'ils allaient de soi, elle redécouvre leur étrangeté fondementale pour nous et le miracle de leur apparition. [4]

Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos, 2010, pp. XXXI-XLIII.

[4] Merleau-Ponty, M., "Le métaphysique dans l'homme", in *Sens et non-sens*, cit., pp. 188-189.

Bibliografia

Corpus
Opere narrative di Juan José Saer

En la zona, (cuentos), Santa Fe, Castellví,1960.

Responso, (novela), Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964.

Palo y hueso, (cuentos), Buenos Aires, Camarda Junior, 1965.

La vuelta completa, (novela), Santa Fe, Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1966.

Unidad de lugar, (cuentos), Buenos Aires, Galerna, 1967.

Cicatrices, (novela), Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

El limonero real, (novela), Buenos Aires, Planeta, 1974.

La mayor, (cuentos), Barcelona, Planeta, 1976.

Nadie nada nunca, (novela), México, Siglo XXI, 1980.

El entenado, (novela), Buenos Aires, Folios, 1983.

Narraciones, (relatos), Buenos Aires, Ceal, 1983.

Glosa, (novela), Buenos Aires, Alianza,1986.

La ocasión, (novela), Buenos Aires, Alianza, 1988.

Lo imborrable, (novela), Buenos Aires, Alianza,1993.

La pesquisa, (novela), Buenos Aires, Seix Barral, 1994.

Las nubes, (novela), Buenos Aires, Seix Barral, 1997.

Lugar, (cuentos), Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

Cuentos completos (1957-2000), Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

La grande, (novela), Buenos Aires, Seix Barral, 2005.

Glosa. El entenado, Edición crítica. Coordinador: Julio Premat. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos, 2010.

Opere narrative di Claude Simon

La corde raide, Paris, Sagittaire, 1947.
Le vent, Paris, Minuit, 1957.
L'herbe, Paris, Minuit,1958.
La route des Flandres, Paris, Minuit, 1960.
Le palace, Paris, Minuit, 1962.
Histoire, Paris, Minuit, 1967.
La bataille de Pharsale, Paris, Minuit, 1969.
Orion aveugle, Genève, Skira,1970.
Les corps conducteurs, Paris, Minuit,1971.
Triptyque, Paris, Minuit, 1973.
Leçon de choses, Paris, Minuit,1975.
Les Géorgiques, Paris, Minuit,1981.
L'invitation, Paris, Minuit,1987.
L'acacia, Paris, Minuit,1989.
Le jardin des plantes, Paris, Minuit,1997.
Le Tramway, Paris, Minuit, 2001.

Altre opere di Juan José Saer (saggi, critica letteraria)

El río sin orillas, (ensayo), Buenos Aires, Alianza, 1991.
El concepto de ficción, (ensayos), Buenos Aires, Ariel,1997.
La narración-objeto, (ensayos), Buenos Aires, Seix Barral, 1999.
Trabajos, (ensayos), Buenos Aires, Seix Barral, 2005.

Poesia

El arte de narrar, Caracas, Fundarte, 1977.

Altre opere di Claude Simon (Testi, interviste, frammenti)

"*Avec La Route des Flandres,* Claude Simon affirme sa manière", Entretien avec Claude Sarraute, *Le Monde*, 8 octobre 1960.

"Entretien avec Claude Simon", par Madeleine Chapsal, *L'express*, 10 novembre 1960; repris dans M. Chapsal, *Les Ecrivains en personne*, Paris, 1973, pp. 283-291.

"Techniciens du roman.Claude Simon", entretien avec André Bourin, *Les Nouvelles Littéraires*, n. 1739, 29 décembre 1960.

"Images de Paris: Claude Simon", entretien avec Denise Bourdet, *La revue de Paris,* n. 68, janvier 1961; repris dans D. Bourdet, *Brèves rencontres*, Paris, 1963.

"Entretien. Claude Simon parle", par Madeleine Chapsal, *L'Express*, 5 avril 1962.

"Pour qui donc écrit Sartre?", *L'Express,* 28 mai 1964.

"Contre un roman utilitaire", *Le Monde des livres*, 8 mars 1967.

"Claude Simon. Rendre la perception confuse, multiple et simultanée du monde". Interview par Jaqueline Platier, *Le Monde de livres*, 26 avril 1967.

"Claude Simon: 'Le roman se fait, je le fais, et il me fait'", entretien avec Josane Duranteau, *Les Lettres françaises*, n. 1178, 13-19 avril 1967.

"Claude Simon: 'Il n y a pas d'art réaliste'", par Madeleine Chapsal, *La Quinzaine littéraire*, n.41, 15-31 décembre 1967.

"Interview avec Claude Simon", par Bettina L. Knapp, *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 17, 1970.

Préface *à Orion aveugle*, Genève, 1970.

"La fiction mot à mot" dans *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, t. II, Paris, 1972, pp. 73-116.

"Roman, description et action", dans *The Feeling for Nature and the Landscape of Man,* Paul Hallberg (dir.), Goteborg, 1980.

Discours de Stockholm, Paris, 1986.

"Attaques et stimuli" (entretien inédit), dans L.Dallenbach, *Claude Simon,* Paris, 1988.

"Et à quoi bon inventer", entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 31 août 1989.

"Claude Simon: The Art of Fiction", entretien avec Alexandra Eyle, *Paris Review*, 1992, n.122.

"Le Présent de l'écriture", entretien avec Jacques Neefs et Almuth Grésillon, *Genesis: manuscrits, recherche, invention,* n. 13, 1999.

Bibliografia critica su Juan José Saer

Abbate, Florencia, "La historia en las ficciones de Juan José Saer", in Saer, Juan José, *Glosa. El entenado,* Edición crítica. Coordinador: Julio Premat. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos, 2010, pp. 667-682.

Almazar, María, I., "De la escritura, la memoria y la percepción del mundo en *El entenado* de Juan José Saer", *Literatura y fines de siglo*, Córdoba, Comunic-Arte, 2000.

Barriuso, Carlos, "Escritura y percepción en la narrativa de Juan José Saer: *El entenado* como sistema de representación especular", in *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, n. 15, Monterrey, 2003, pp. 13-29.

Bastos María Luísa, "Eficacia del verosímil no realista: dos novelas recientes de Juan José Saer", in *La Torre*, año IV, n. 13, Puerto Rico, enero-marzo de 1990, pp. 1-20.

Beceyro, Raúl, "Sobre Saer y el cine", *Punto de vista*, XV, n. 43, 1992, pp. 26-30.

Benítez Pezzolano, Hebert, "Encrucijadas de la objetividad", in Jitrik, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 11, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 143-159.

Bermúdez Martínez, María, *La narrativa de Juan José Saer*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2000.

Bermúdez Martínez, María, *La incertidumbre de lo real: base de la escritura de Juan José Saer*, Oviedo, 2001.

Bermúdez Martínez, María, "Vislumbres críticos: un horizonte de 'deseo' y 'alucinación'", in Saer, Juan José, *Glosa. El entenado,* Edición crítica. Coordinador: Julio Premat. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos, 2010, pp. 580-606.

Bracamonte, Julio, "Macedonio Fernández y Juan José Saer: la ficción crítica, proceso y gesto", *Tramas para leer la literatura argentina,* vol. I, Córdoba, 1995, pp. 55-64.

Bracamonte, Julio, "Lo autobiográfico en la reinvención territorial", en Légaz, María Elena, *Desde la niebla. Sobre lo autobiográfico en la literatura argentina*, Córdoba, 2000, pp. 85-107.

Corbatta, Jorgelina, "*En la zona*: germen de la praxis poética de Juan José Saer", *Romance Languages Annual,* 1991, pp. 153-173.

Dalmaroni, Miguel, Merbilhaa, Margarita, "Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción" in Jitrik, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 11, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 321-343.

Dalmaroni, Miguel, "El largo camino del «silencio» al «consenso». La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)", in Saer, Juan José, *Glosa. El entenado,* Edición crítica. Coordinador: Julio Premat. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos, 2010, pp. 607-663.

Darre, M. C., "Proust a través de un cuento de Juan José Saer", *Revista de literaturas modernas*, n. 24, 1991.

Castro Pérez, Pilar De , "Juan José Saer en incertidumbre de lo real", in *Encuentros hispanoamericanos. Realidad y ficción,* Oviedo, 1990-1991, pp. 287-291.

Delgado, Sergio, "Las espaldas del viajero. La narrativa poética de Juan José Saer", in Saer, Juan José, *Glosa. El entenado,* Edición crítica. Coordinador: Julio Premat. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos, 2010, pp. 697-709.

Garramuño, Florencia, "Las ruinas y el fragmento. Experiencia y narración en *El entenado* y *Glosa*", in Saer, Juan José, *Glosa. El entenado,* Edición crítica. Coordinador: Julio Premat. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos, 2010, pp. 710-728.

Giordano, Alberto, "Entre el ser y la nada", in *Paradoxa*, n. 2, Rosario, 1987, pp. 106-111.

Giordano, Alberto, "El efecto de irreal" en *Discusión,* año I, n. 1, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 1989, pp. 27-36.

Gramuglio, María Teresa, "Juan José Saer: el arte de narrar", *Punto de vista,* n. 6, julio 1979, pp. 3-8.

Gramuglio, María Teresa, "La filosofía en el relato", *Punto de vista*, n. 20, 1984, pp. 35-36.

Gramuglio, María Teresa, "El lugar de Saer", in *Juan José Saer por Juan José Saer,* Buenos Aires, Celtia, 1986, pp. 261-307.

Gramuglio, María Teresa, "Una imagen obstinada del mundo", in Saer, Juan José, *Glosa. El entenado,* Edición crítica. Coordinador: Julio Premat. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos, 2010, pp. 729-741.

Iglesia, Cristina, "Cautivos y entenados (sobre *El entenado* de Juan José Saer)", in *Actas – XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana,* vol. III, Barcelona, 1994, pp. 339-344.

Iglesia, Cristina, "La violencia del azar. Rituales y asesinatos en *Cicatrices* de Juan José Saer", *Quaderni del Dipartimento di linguistica,* n. 18, Università di Calabria, 1999, pp. 135-142.

Larrañaga-machalski, Silvia, *Littérature, réel et imaginaire dans l'oeuvre de Juan José Saer*, thèse de Doctorat, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1994.

Larrañaga-machalski, Silvia, "Antonio Di Benedetto et Juan José Saer: périphérie et universalité", in Redondo Agustín, (éd.), *Relations entre identités culturelles: centre et périphérie*, Paris, 1995, 231-223.

Lucero, Nicolás, Balderston, Daniel, "Diálogos, risas y tropiezos en *Glosa*", in Saer, Juan José, *Glosa. El entenado,* Edi-

ción crítica. Coordinador: Julio Premat. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos, 2010, pp. 683-696.

Manzi, Joaquim, *Vers une poétique du réel. L'oeuvre de Juan José Saer,* thèse de doctorat, Université de Poitiers, 1995.

Manzi, Joaquim, "Formas de lo visible y lo invisible en Borges, Calvino y Saer"*,* in *Borges, Calvino, la Literatura*, tomo II, Madrid, 1996.

Montaldo, Graciela, "El limonero real" en Saer, Juan José, *El limonero real,* Buenos Aires, Hachette, 1986, pp. 40-61.

Montaldo, Graciela, "La pampa es lo más real", in *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993, pp. 130-132.

Montaldo, Graciela, "Una exploración de los límites", in Saer, Juan José, *Glosa. El entenado,* Edición crítica. Coordinador: Julio Premat. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos, 2010, pp. 742-761.

Monteleone, Jorge, "Juan José Saer, *El entenado*", in *Sitio*, n. 4-5, Buenos Aires, mayo de 1985, pp. 42-43.

Pauls, Alan, "La primera novela realista sobre el azar", in *Babel,* I, n. 4, Buenos Aires, septiembre de 1988, pp. 4-5.

Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción,* Buenos Aires, Universidad del Litoral, 1993.

Premat, Julio, "La Zona anegada. Notas sobre 'A medio borrar' de Juan José Saer, *América,* n. 18-19, Paris, 1997, pp. 269-279.

Premat, Julio, *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Premat, Julio, "Introducción del coordinador", in Saer, Juan José, *Glosa. El entenado,* Edición crítica. Coordinador: Julio Premat. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos, 2010, pp. XXI-XLIII.

Premat, Julio, Vecchio, Diego, Villanueva, Graciela, "Un arte de escribir. Los manuscritos de *Glosa* y *El entenado*", in Saer, Juan José, *Glosa. El entenado,* Edición crítica. Coordinador: Julio Premat. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos, 2010, pp. 475-579.

Premat, Julio, Vecchio, Diego, Villanueva, Graciela, "Entrevista a Juan José Saer del 4 de marzo de 2005", in Saer, Juan José, *Glosa. El entenado,* Edición crítica. Coordinador: Julio Premat. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos, 2010, pp. 923-932.

Prieto, Martín, *Breve Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006.

Quiñones, Arcadio Díaz, "Las palabras de la tribu: *El entenado* de Juan José Saer", in *Hispamérica,* año XXI, n. 63, Maryland, diciembre de 1992, pp. 3-14.

Robbe-Grillet, Alain, "Testimonio y lectura de escritor", in Saer, Juan José, *Glosa. El entenado,* Edición crítica. Coordinador: Julio Premat. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos, 2010, pp. 822-824.

Sarlo, Beatriz, "Narrar la percepción", *Punto de vista,* n. 10, nov. 1980, pp. 34-37.

Sarlo, Beatriz, "La condición mortal", *Punto de vista*, n. 46, ago. 1993, pp. 28-31.

Sarlo, Beatriz, *Escritos sobre literatura argentina,* Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007.

Sarlo, Beatriz, "La política, la devastación", in Saer, Juan José, *Glosa. El entenado,* Edición crítica. Coordinador: Julio Premat. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos, 2010, pp. 762-778.

Scavino, Dardo, *Saer y los nombres,* Buenos Aires, 2004.

Scavino, Dardo, "El Ser de Saer", in Saer, Juan José, *Glosa. El entenado,* Edición crítica. Coordinador: Julio Premat. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines – Archivos, 2010, pp. 779-793.

Soloterevsky, Myrna, "'La mayor' de Juan José Saer y el efecto modelizador del nouveau roman", *Neophilologus*, vol. 75, n. 3, pp. 399-407.

Soloterevsky, Myrna, *La relación mundo-escritura*, Gaitheburg, 1993.

Stern, Mirta, "El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teoriza-

ción de la escritura", *Revista Iberoamericana*, n. 125, nov. 1983, pp. 965-981.

Stern, Mirta, "Juan José Saer: construcción y teoría de la ficción narrativa", in *Hispamérica,* año XII, n. 37, abril de 1984, pp. 15-30.

Torre, María Elena, "Juan José Saer en la zona crítica", in Giordano, Alberto, Vázquéz, María Celia, (comp.), *Las operaciones de la crítica*, Rosario, 1998, pp. 123-132.

Bibliografia critica su Claude Simon

Alexandre, Didier, *Claude Simon*, Paris, Marval, 1991.

Alexandre, Didier, *Le Magma et l'horizon*. *Essai sur* La Route des Flandres *de Claude Simon*, Paris, Klincksieck, 1997.

Allemand, Roger-Michel, *Le Nouveau roman en questions 1: Nouveau roman et archétypes,* Paris, Lettres Modernes, 1992.

Allemand, Roger-Michel, *Le Nouveau roman en questions 2 : Nouveau roman et archétypes 2,* Paris, Lettres Modernes, 1993.

Allemand, Roger-Michel, *Le Nouveau roman en questions 3: le créateur et la cité*, Lettres Modernes Minard, 1999.

Allemand, Roger-Michel, *Le Nouveau roman en questions 4: situation diachronique*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2002

Allemand, Roger-Michel, *Le Nouveau roman en questions 5: une nouvelle autobiographie?,* Paris, Lettres Modernes Minard, 2004.

Birn, Randi, "Proust, Claude Simon and the Art of the Novel", *Papers on Language and Literature*, vol. 13, n. 3, 1977, pp. 168-186.

Buuren, Maarten Van, "L'Essence des choses: étude de la description dans l'œuvre de Claude Simon", *Poétique*, n. 43, 1980, pp. 324-333.

Calle-Gruber, Mireille, (dir.), *Claude Simon, chemins de la mémoire*, Sainte-Foy et Grenoble, Le Griffon d'argile et P.U.G., 1993.

Calle-Gruber, Mireille, (dir.), *Sites de l'écriture (Les). Colloque Claude Simon,* Paris, Nizet, 1995.

Dallenbach, Lucien, "Le tissu de la mémoire", postface à *La Route des Flandres,* Paris, 1982, pp. 299-316.

Dallenbach, Lucien, "La Question primordiale", in *Sur Claude Simon*, Paris, Minuit, 1987, pp. 65-93.

Dallenbach, Lucien, *Claude Simon,* Paris, Seuil, 1988.

Deguy, Michel, "Claude Simon et la représentation", *Critique,* n.187, 1962, pp. 1009-1032.

Duffy, Jean, H., "Claude Simon, Merleau-Ponty and perception", *French Studies*, vol. 46, n. 1. 1992, pp. 33-52.

Duffy, Jean, H., "Claude Simon, Merleau-Ponty and Spatial Articulation", in *Romance Studies*, n. 20, 1992, pp. 59-73.

Duffy, Jean, H, Duncan Alastair, B., (dir.), *Claude Simon: A Retrospective*, Liverpool, Liverpool University Press, 2002.

Duncan Alastair, B., "La Description dans *Leçon de choses* de Claude Simon", in *Littérature*, n. 38, 1980, pp. 95-105.

Duncan Alastair, B., "Claude Simon: la crise de la représentation", *Critique,* n. 414, nov. 1981, pp. 1181-1200.

Duncan Alastair, B., "Introduction" à Simon, Claude, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2006, pp. IX-LV.

Ferrato-Combe, Brigitte, *Écrire en peintre: Claude Simon et la peinture*, Grenoble, E.L.L.U.G., 1998.

Guermès, Sophie, *L'Écho du dedans. Essai sur «La Route des Flandres» de Claude Simon,* Paris, Klincksieck, 1997.

Hollembeck, Josette, *Éléments baroques dans les romans de Claude Simon*, Paris, La Pensée universelle, 1982.

Jenny, Laurent, "La Stratégie de la forme", in *Poétique*, n. 29, 1977, pp. 77-89.

Julien, Anne-Yvonne, "Claude Simon, écrivain de la mémoire et romancier déclaré. Sur les rails du *Tramway*", in *Littérales*, n. 33, 2004, pp. 149-166.

Kaempfer, Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris, Corti, 1998.

Laurichesse, Jean-Yves, *La Bataille des odeurs: l'espace olfactif des romans de Claude Simon*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Laurichesse, Jean-Yves, "'La Forme d'une ville': Perpignan comme archive dans l'œuvre de Claude Simon" in *La revue des Lettres Modernes*, série Claude Simon, n. 4; *Le (Dé)goût de l'archive,* Ralph Sarkpnak (dir.), 2005, pp. 123-172.

Longuet, Patrick, "Postface" in Simon, Claude, *L'acacia*, Paris, Minuit, 1989, pp. 383-392.

Longuet Patrick, *Lire Claude Simon. La polyphonie du monde*, Paris, Minuit, 1995.

Longuet, Patrick, "La Chair des femmes dans *La Route des Flandres*", in *Littératures*, n. 37, 1997, pp. 169-180.

Longuet, Patrick, "Postface" in Simon, Claude, *Le tramway*, Paris, Minuit, 2001, pp. 135-142.

Merleau-Ponty, Maurice, "Cinq notes Sur Claude Simon", *Médiations,* n. 4, hiver 1961-1962, poi in *Esprit*, n. 66, juin 1982.

Merleau-Ponty, Maurice, "Merleau-Ponty répond à Claude Simon écrivain et penseur", *Critique*, novembre 1981, n. 414.

Merleau-Ponty, Maurice, "Notes de cours 'Sur Claude Simon'", présentation par Stéphanie Ménasé et Jacques Neefs, in *Genesis*, n. 6, 1994, pp. 133-165.

Mougin, Pascal, *L'Effet d'image: essai Sur Claude Simon*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Pierrot, Jean, "Le Cheval dans tous ses états", in *Littératures contemporaines*, n. 3, 1997, pp. 71-86.

Rannoux, Catherine, *L'Écriture du labyrinthe. «La route des Flandres» de Claude Simon*, Orléans, Paradigme, 1997.

Ricardou, Jean, "Un ordre dans la débâcle", in *Critique*, n. 163, décembre 1960, pp. 1011-1024.

Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil,1967.

Ricardou, Jean, "La Bataille de la phrase", in *Critique*, n. 274, mars 1970, pp. 226-256.

Ricardou, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.

Ricardou, Jean, Rossum-Guyon, Françoise, (dir.), *Nouveau roman hier, aujourd'hui* (Colloque de Cerisy), Paris, U.G.E., 1972.

Ricardou, Jean, (dir.), *Claude Simon: analyse, théorie* (Colloque de Cerisy), Paris, U.G.E., 1975.

Rossum-Guyon, Françoise, "De Claude Simon à Proust: un exemple d'intertextualité", *Marche romaine*, vol. 21, n. 1-2, 1971.

Rousset, Jean, "La guerre en peinture", *Critique*, n. 414, nov, 1981, pp. 1201-1210.

Rousset, Jean, "Usure et rajeunissement dans *Les Géorgiques*", *Revue des sciences humaines*, n. 220, oct-déc. 1990, pp. 87-98.

SUR Claude Simon, Jean Starobinsky, Georges Raillard, Lucien Dällenbach, Roger Dragonetti (communications présentées au colloque Claude Simon de l'Université de Genève, 14-15 novembre 1986), Paris, Minuit, 1987.

Suter, Patrick, "Rythme et corporéité chez Claude Simon (*L'Acacia*)", in *Poétique*, n. 97, février 1994, pp. 19-39.

Sykes, Stuart, *Les romans de Claude Simon*, Paris, Minuit 1979.

Thierry, François, *Une expérience du temps*, Paris, Sedes, 1997.

Ventresque, Renée, (dir.), *Claude Simon. A partir de* La Route des Flandres. *Tours et détours d'une écriture*, Montpellier, Université Paul Valéry-Montpellier III, 1997.

Viart, Dominique, "La Destitution du sens", in *Littératures contemporaines*, n. 3, 1997, pp. 151-168.

Yocaris, Ilias, *L'Impossible totalité. Une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon*, Toronto, Paratexte, 2002.

BIBLIOGRAFIA generale

Auerbach, Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000 (= Bern, Franke, 1946).

Bachtin, Michail, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, 1997 e 2001.

Barilli, Renato, "Nouveau roman: aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure romanesque?" in Ri-

CARDOU, Jean, ROSSUM-GUYON, Françoise, (dir.), *Nouveau roman hier, aujourd'hui* (Colloque de Cerisy), Paris, 1972, pp. 107-117.

BARBARAS, Renaud, *De l'être du phénomène. L'ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble, Millon, 1991.

BARTHES, Roland, "Introduction à l'analyse structurale des récits" (1966), in ID., *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.

BARTHES, Roland, "L'effet de réel" (1968), in A.A.V.V., *Littérature et réalité,* Paris, Seuil, 1982.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, 1970.

BASTIDE, Roger, *Usi e significati del termine struttura nelle scienze umane e sociali*, Milano, Bompiani, 1966.

BORGES, Jorge Luís, "El arte narrativo y la magia" in *Sur*, II, verano 1932, pp. 172-179.

BORGES, Jorge Luís, "De las alegorías a las novelas" in *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1952.

BUTOR, Michel, *Répertoire*, Paris, Minuit, 1960..

BUTOR, Michel, *Essais sur le roman,* Paris, Gallimard, 1960.

BUTOR, Michel, "Individuo y grupo en la novela", *Sur,* jul-ago, 1963, pp. 22-34.

CANDIDO, Antonio, *Literatura e sociadade*, São Paolo, Companhia Editora Nacional,1965.

CARBONE, Mauro, *Ai confini dell'esprimibile. Merleau-Ponty a partire da Cézanne e Proust*, Milano, Guerini e associati, 1990.

CARBONE, Mauro, *Di alcuni motivi in Marcel Proust*, Milano, Cortina, 1998.

CARBONE, Mauro, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Macerata, Quodlibet, 2004.

CARBONE, Mauro, SPARVOLI, Eleonora, (dir.), *Proust et la philosophie aujourd'hui*, Pisa, ETS, 2008.

CHACEL, R. "Michel Butor. La modification", *Sur,* sep-oct., 1960, pp. 60-68.

Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun,* Paris, Seuil, 1998.

Cornejo Polar, Antonio, *Sobre literatura y crítica latinoamericana,* Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982.

Di Benedetto, Antonio, *Zama*, Buenos Aires, Ediciones Doble P, 1956.

Di Girolamo, Costanzo, "Il verso di Pavese", in Id., *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 183-196.

Genette, Gérard, *Figures III. Discours du récit,* Paris, Seuil, 1972.

Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit,* Paris, Seuil, 1983.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982.

Gnisci, Armando, *Noialtri europei*, Roma, Bulzoni, 1991.

Gnisci, Armando, Sinopoli, Franca (a cura di), *Manuale storico di letteratura comparata*, Roma, Meltemi, 1997.

Guillén, Claudio, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata,* Bologna, Il Mulino, 1992.

Imbert, Claude, *Maurice Merleau-Ponty*, Paris, ADPF, 2005.

Jauss, Hans Robert, *Tempo e ricordo nella* Recherche *di Marcel Proust*, Firenze, Le Lettere, 2003 (= Heidelberg, 1955).

Kristeva, Julia, Σημειοτική. *Recherches pour une sémanalyse,* Paris, Seuil, 1969.

Lotman, Jurij, M., Uspenskij, Boris, A., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975

Lotman, Jurij, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Bari, Laterza, 1980

Lotman, Jurij, *La semiosfera*, Venezia, Marsilio, 1985.

Maingueneau, Dominique, *Contre Saint Proust. Ou la fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006.

Magrini C., "Michel Butor. Pasaje Milán n. 15", *Sur,* sept-oct., 1961, pp. 102-103.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phéoménologie de la perception,* Paris, Gallimard, 1945.

Merleau-Ponty, Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948.

Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.

Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, éd. posthume établie et postfacée par C.Lefort, 1964.

Merleau-Ponty, Maurice, *Résumés de cours. Collège de France, 1952-1960,* Paris, Gallimard, 1982.

Merleau-Ponty, Maurice, *Notes de cours 1959-1961*, Paris, Gallimard, 1996.

Merleau-Ponty, Maurice, *Parcours deux, 1951-1961*, Paris, Verdier, 2001.

Merleau-Ponty, Maurice, *Œuvres*. Édition établie et préfacée par Claude Lefort, Paris, Gallimard, "Quarto", 2010.

Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve,* Paris, Gallimard, 1954.

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, éd. par Jean-Yves Tadié, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1987-1989, 4 vols.

PUNTO de vista. Revista de cultura, Buenos Aires, números 1-90 (1978-2008).

Rama, Ángel, *La novela en America Latina : panoramas 1920-1980,* Bogotá, Procultura, 1982

Rama Ángel, *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.

Rama, Ángel, *Transulturación narrativa en América Latina,* México, Siglo XXI, 1987.

Ricœur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, 1975.

Ricœur, Paul, *Temps et récit.* Tome I, Paris, Seuil, 1983.

Ricœur, Paul, *Temps et récit. La configuration du temps dans le récit de fiction,* Tome II, Paris, Seuil,1984.

Ricœur, Paul, *Temps et récit. Le temps raconté,* Tome III, Paris, Seuil, 1985.

Riffaterre, Michel, *L'illusion référentielle,* in A.A.V.V., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

Robbe-Grillet, Alain, "Un camino para la novela futura", *Sur,* sept-oct. 1960, pp. 30-35.

Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman,* Paris, Seuil,1963.

Sábato, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, 1963.

Sábato, Ernesto, *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo. Robbe-Grillet, Borges, Sartre,* Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1968.

Sarraute, Nathalie, *L'ère du soupçon,* Paris, Gallimard,1956.

Segre, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario,* Torino, Einaudi, 1985 e 1999.

Squarzina, Anna Isabella, "Alcune considerazioni sulle traduzioni del titolo *Du côté de Chez Swann*", in *Quaderni di filologia e lingue romanze. Ricerche svolte nell'Università di Macerata*. Terza serie, n. 22, 2007.

Todorov, Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007.

Todorov, Tzvetan, *La signature humaine. Essais 1983-2008*, Paris, Seuil, 2009.

colección poliedros

E' possibile narrare il contatto uomo-mondo? E' possibile raccontare la loro "carne" comune, l'elemento in cui avviene la percezione, secondo l'inedita nozione elaborata da Merleau-Ponty alla ricerca di una nuova ontologia? Il poeta e il narratore sono i cantori del mondo, i soli capaci di farci intuire, come Proust, i rapporti tra visibile e invisibile?
Sono queste le domande a cui si è cercato di dare una risposta, attraversando l'opera di due grandi scrittori del '900 che hanno fatto della percezione e della memoria le dimensioni privilegiate della loro inesauribile esplorazione del reale: Claude Simon, Premio Nobel nel 1985, vicino alle concezioni estetiche del *nouveau roman*, anche se non del tutto assimilabile ad esso; Juan José Saer, uno degli autori più interessanti della letteratura argentina del dopoguerra, vissuto molti anni in Francia a partire dal 1968, ma ancora poco conosciuto in Italia. Questo libro offre una nuova proposta interpretativa dell'opera saeriana, a partire dalla pista indicata dallo stesso scrittore argentino, che non mancò di esprimere il suo forte interesse per la fenomenologia di Merleau-Ponty.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARIA

ISBN 978-987-1868-57-5