

VERSO UN “ROMANZO DELLA RESPONSABILITÀ”

IPOTESI E PROSPETTIVE^[i]

RICCARDO CAMPI

Università di Bologna

Sfidando arditamente l'ampiezza di un orizzonte d'indagine che abbraccia “Oriente e Occidente”, Ascari ne *La sottile linea verde* propone otto letture di altrettanti romanzi che possono fornire altrettante vie d'accesso per giungere al cuore di una questione la cui rilevanza non è solo strettamente critica, ma anche, e soprattutto, teorica – o, quanto meno, gli otto studi raccolti nel volume, integrati da vasti apparati bibliografici e inseriti in un aggiornato quadro critico, contribuiscono a circoscrivere un problema che tende a identificarsi con il problema stesso di ogni teoria della letteratura, e che potrebbe essere sintetizzato in una formula: in che modo, e con quali effetti, la storia, nella concreta attualità del suo continuo svilupparsi fatto di turbolenze passeggiare e di tragedie irreparabili, investe la pratica – altrettanto concreta – del fare letterario, e più precisamente, nel caso in questione, la scrittura romanzesca e, con essa, il discorso critico chiamato a descriverne tecniche, tematiche e strategie ideologiche, a comprenderle e, all'occorrenza, a valutarne gli esiti estetici.

La risposta che Maurizio Ascari – prudentemente – si limita a suggerire sta, in primo luogo, nella forma stessa del suo approccio al problema: invece di tentare una sintesi sistematica delle tendenze letterarie dominanti negli ultimi decenni, Ascari procede, analiticamente, affrontando la lettura di alcune singole opere ch'egli assume come paradigmatiche – dal *Pappagallo di Flaubert* di Julian Barnes (1984) fino a *Leggere Lolita a Teheran* (2003), passando per *La porta* di Magda Szabó (1987), *Il signor Mani* di Abraham Yehoshua (1990), *Espiazione* di Ian McEwan (2001), *Austerlitz* di W. G. Sebald (2001), *Kafka sulla spiaggia* di Murakami Haruki (2002), *Ogni cosa è illuminata* di Jonathan Safran Foer (2002). Il quadro critico entro cui si trovano inserite, tratteggiato nelle pagine introduttive (pp. 13-49) e in quelle conclusive (pp. 195-206), conta, in definitiva, meno dell'effetto di varietà – e perfino di eterogeneità – che, a prima vista, l'accostamento di questi testi in apparenza disparati produce. Fin dal titolo, tuttavia, al lettore viene fornita un'indicazione di lettura precisa: l'immagine della “linea verde”, ovvero la linea – nello stesso tempo, ideale e assai concreta – del “cessate il fuoco che separa due territori in guerra” (p. 18). Assunta nel suo valore metaforico, essa diventa una “linea di faglia” (p. 19) che separa popoli e civiltà, ma di cui la storia, con i propri sommovimenti, continuamente modifica il tracciato e che quel processo che per comodità viene chiamato globalizzazione tende a rendere sempre più sottile, benché i fautori del conflitto di civiltà facciano di tutto per rendere più profonda e invalicabile. È nello spazio disegnato da questa “linea verde” che Ascari situa e legge gli otto romanzi che ha scelto come oggetto delle proprie riflessioni. Il nesso che fra essi viene in tal modo

istituito è certo assai fragile, quasi evanescente – ma se è così, è solo per rispetto alla natura della “cosa stessa”, dell’oggetto studiato: un’interpretazione sistematica che pretendesse di cogliere ed evidenziare nei singoli romanzi analizzati, nelle loro tecniche costruttive, nei loro temi ricorrenti, occasionali o sotterranei, una serie di costanti e di note caratteristiche finirebbe necessariamente per obliterarne le differenze, ovvero per cancellare la linea di faglia entro cui vengono inseriti e che, al contempo, essi stessi contribuiscono a tracciare, o quanto meno a rendere visibile. La prima risposta, implicita, che il libro di Ascari fornisce al problema da cui implicitamente prende le mosse sembra dunque indicare nella varietà e diversità dei modi di articolare il rapporto tra scrittura e storia (o “realtà”, se si vuole) uno degli aspetti salienti del romanzo contemporaneo.

In tal maniera, si evitano le polemiche che il dibattito sul post-modernismo come espressione (artistica, letteraria) della contemporaneità continua a suscitare. Etichettare questi romanzi come postmoderni sarebbe stata una soluzione tanto semplice (almeno in apparenza), quanto insidiosa: innanzitutto, perché avrebbe richiesto la formulazione, o riformulazione, dell’ennesima definizione di “postmoderno” di cui nessuno sente il bisogno e la cui utilità rimane alquanto dubbia, considerata l’inafferrabilità dell’oggetto stesso (Si direbbe che, nel corso degli anni, ogni teorico si sia costruito il *proprio* “postmoderno” su misura in opposizione a un’idea di “modernità” costruita anch’essa al solo scopo di fungere da idolo polemico da rovesciare, nel caso degli apologeti del postmoderno, o da difendere, per i nostalgici dello *High Modernism*). Inoltre, ammesso che una

definizione di postmoderno degna di questo nome, cioè definitiva, sia possibile e auspicabile, il risultato sarebbe stato quello di scrivere un nuovo capitolo di una “storia del romanzo postmoderno”, così come abbiamo avuto innumerevoli storie letterarie – del romanzo russo dell’Ottocento, della poesia cinese della dinastia Han, della tragedia classica francese... Senza contare che, per esempio, un’opera come quella di Sebald potrebbe essere ascritta al postmodernismo e alla sua poetica solo a prezzo di forzature interpretative tanto vistose quanto di scarsa utilità critica.

Ascari, naturalmente, è ben consapevole però che non è possibile riflettere sul romanzo degli ultimi decenni senza fare i conti con alcune questioni sollevate dal dibattito sul postmoderno. Ma la nozione di “postmoderno” non è assunta da Ascari né come un’etichetta che designi i tratti caratteristici (stilistici e tematici) condivisi dalle opere prese in esame né come una poetica tra le altre che l’attualità abbia reso sorpassata. Osservata con il giusto distacco “storico”, ossia “storicizzata”, essa semmai può essere interpretata come l’indice di una difficoltà – teorica quanto pratica – rimasta irrisolta: questa difficoltà riguarda niente meno che il rapporto tra passato (tradizione) e presente (attualità). Detto altrimenti, la difficoltà consiste nel superare l’opposizione tra il principio d’identità (culturale, “canonica”, nazionale, etnica) che la tradizione incarna e difende e le istanze attuali di un presente tendenzialmente globalizzato che la storia continuamente travaglia, altera, modifica, rendendo ardua, salvo che ai fondamentalisti d’ogni risma, l’identificazione con quel passato e, in generale, l’assunzione incondizionata di un’identità (culturale, “canonica”, nazionale, etnica). Se nessuna “grande

narrazione” è più praticabile, come gli apologeti del postmoderno hanno proclamato tanto rumorosamente, allora anche il postmodernismo come soluzione relativistica in risposta allo sfumare e al mescolarsi delle identità rischia di risultare nient’altro che l’ultima “grande narrazione” con cui la post-modernità racconta e si rappresenta se stessa per giustificare, ai propri occhi e ideologicamente, le proprie contraddizioni e gli antagonismi sociali da cui continua a essere lacerata. Per questo (o per ragioni analoghe a queste), Ascari preferisce pensare il postmoderno a partire dalle difficoltà che esso solleva, piuttosto che dalle soluzioni che esso pretende di offrire. Non si tratta pertanto di riprendere una volta di più la discussione polemica sulle forme della letteratura postmoderna, ma di passare oltre il postmodernismo riflettendo sulle forme che la letteratura è stata costretta ad assumere negli anni più recenti – e allora, “proprio nello sguardo rivolto al passato”, sarà possibile trovare – come si esprime Ascari – “lo snodo che ha permesso al post-modernismo di rinnovarsi dall’interno, anche attraverso l’apporto di culture *altre*”, e proprio gli otto romanzi ch’egli ha scelto come esemplari potranno essere utili per delineare un diverso modo “di rapportarsi al passato, in quanto mettono al centro non solo il rapporto tra storia, memoria e trauma, ma la responsabilità individuale, drammatizzando situazioni in cui essa è tradita, ed esplorando il potenziale riparatore della scrittura” (p. 37). E questa è la seconda risposta di Ascari al problema di partenza, o, detto con maggiore cautela, questa è l’ipotesi di lavoro a partire dalla quale si sviluppa la sua interpretazione dei diversi romanzi.

In questa ipotesi ermeneutica, la nozione di responsabilità acquista, in effetti, un’importanza

fondamentale: Ascari propone addirittura, sotto il dichiarato influsso del discorso d'insediamento del presidente americano Obama, di parlare di "romanzo della responsabilità" – formula felice, a patto di non intenderla né come una definizione né come una descrizione del romanzo contemporaneo, bensì come l'espressione più esplicita di un'esigenza della, e per la, letteratura – e della critica, naturalmente.

È probabile che una data come quella dell'11 settembre non segni affatto, come si suole ripetere (e come anche Ascari sembra ritenere), una frattura epocale, e che le moderne guerre mediatizzate, malgrado l'enormità del dolore, dei traumi e delle devastazioni che provocano, non siano che increspature della superficie del mondo contemporaneo – o, per meglio dire, l'enfasi giornalistica e propagandistica che a esse viene data è probabilmente una forma tipica del modo contemporaneo di esperire e deformare gli eventi storici (nessuno oserà negare che l'attentato dell'11 settembre e le guerre dei Bush lo siano), trasformandoli in spettacolo: ma comunque, per quanto spettacolarizzato, il trauma che questi eventi ha prodotto nella coscienza collettiva tanto in Occidente che in Oriente ha certo contribuito a scavare quella linea di faglia di cui parla Ascari. Più che per la loro portata storica, che per il momento è difficile valutare appieno, è proprio a causa della loro visibilità o sovraesposizione mediatica, ossia della loro valenza simbolica, che è giusto e doveroso assumere tali eventi come tragico sfondo di una riflessione sulla "responsabilità del romanzo". Per questo motivo, accogliendo una suggestione di Franco Moretti, Ascari adotta nella propria interpretazione dei testi una sorta di *distant reading*, alternativo alla pratica del *close reading*,

“inevitabilmente legata a un ristretto canone di testi” (p. 23): “una lettura a distanza” consente invece di ampliare l’orizzonte dell’interpretazione, anche se, a prima vista, sembrerebbe un ritorno alla vecchia critica tematica. È incontestabile infatti che la “lettura a distanza” cui Ascari sottopone i testi contribuisce a porre in evidenza gli aspetti più vistosamente contenutistici: trame, traumi, personaggi, memorie individuali e collettive ritornano a essere il principale oggetto d’analisi – ma questo non è certo lo scopo ultimo dell’operazione critica intrapresa da Ascari (che peraltro è forse più sensibile di quanto egli non dichiarare a un certo ritorno alla critica tematica o alla tematologia riscontrabile oggi negli studi letterari più *up to date*); si tratta solo del prezzo da pagare per superare il formalismo che la critica postmodernista – se non altro nelle sue forme giornalistiche e banalmente polemiche – ha troppo spesso sfruttato come via di fuga per poter trattare la letteratura come gioco meta-letterario finendo così per intrappolarla nelle panie dell’auto-referenzialità ludica ed epigonale.

Rifiutare il *close reading* può essere un modo per sfuggire alla trappola, e per passare finalmente oltre le convenzioni e categorie interpretative che per decenni hanno guidato la critica post-modernista o decostruzionista. Misurare questi romanzi a partire dalle tematiche che affrontano significa rifiutarsi di farsi prendere dal gioco meta-narrativo, che pure la scrittura pratica sin dai tempi più remoti. Con il richiamo alla nozione di “responsabilità”, il romanzo viene chiamato a rendere conto della propria posizione rispetto alla storia o, come un tempo si diceva, alla “realtà” – qualunque cosa si possa o si voglia intendere con tale termine sommamente generico e pregiudicato da più di due millenni di

ontologie platoniche, aristoteliche...: certamente, esso designa, in questo contesto, ciò che non si lascia ridurre a invenzione verbale. O meglio l'invenzione verbale che sorregge e giustifica ogni tipo di scrittura romanzesca voglia essere tale è chiamata però a confrontarsi con ciò che le resiste – ovvero con i conflitti, con gli antagonismi sociali o razziali, con i traumi collettivi, con quella che un tempo di chiamava “condizione umana”, con il passato familiare o con la memoria nazionale, con le colpe dei padri e il senso di colpa dei figli, con le identità e le differenze etniche e culturali, che sono appunto i “temi” di viva attualità che dominano nei romanzi letti da Ascari, o quanto meno che dominano nell'interpretazione ch'egli dà di essi.

Il problema che costituisce il nucleo teorico del libro di Ascari e che, in filigrana, attraversa tutto il suo lavoro d'interpretazione testuale è dunque quello (capitale) dell'irriducibilità della storia, della “realtà”, dell'empiria (come la chiamava Adorno) alla scrittura, alla forma letteraria – e per quanto non venga tematizzato e articolato in maniera esplicita in tutti i suoi molteplici aspetti, esso riaffiora quasi a ogni pagina, e in particolare nelle pagine conclusive (pp. 197-202) dove viene evocata e anzi rivendicata la funzione testimoniale della scrittura (romanzesca). In tutti i romanzi viene sottolineato il difficile rapporto che il presente instaura con il passato, con un qualche passato, che può essere quello della Storia (che s'intreccia con la storia familiare), come nel caso di Yehoshua, di Sebald o di Foer, o di una storia più recente e non meno tragica, come la rivoluzione iraniana del 1979 che fa da sfondo a *Leggere Lolita a Teheran*, oppure più strettamente personale (“intimistico?”), nel caso McEwan o di Szabó, o biografico-letterario nell'ormai classico romanzo

“flaubertiano” di Barnes. Ma questo rapporto problematico può anche essere orizzontale, sincronico, come nel confronto tra civiltà diverse e coesistenti nel grande *melting-pot* del mondo globalizzato, come illustrano i romanzi di Haruki o di Nafisi.

Ciò che conta, però, agli occhi di Ascari è l’esigenza per ogni scrittore di dare forma letteraria a tale rapporto con la storia e la “realtà”, ossia con l’alterità, di cui ogni romanzo, a suo modo, si fa (e si deve fare) carico. Ciò non significa che il momento ludico, il “carattere di apparenza” (che Hegel chiamava “bella apparenza”) dell’invenzione letteraria debba essere negato, a vantaggio del valore testimoniale della scrittura. Significherebbe dimenticare la lezione della letteratura postmoderna, e – ancora peggio – confondere il valore estetico della letteratura, che si fonda sul momento formale del lavoro di scrittura (e che è il solo in base al quale si possa giudicare un’opera letteraria: si perdoni il truismo), e il suo valore morale di “testimonianza”, in senso lato, cui neppure la scrittura romanzesca può derogare, se non vuole ridursi a mero intrattenimento, a strumento ideologico di “divertimento”, funzionale a “distrarre” il lettore dalla realtà in cui si trova immerso. Invocare la responsabilità del romanzo non significa dunque negare, con platonica severità, il carattere illusorio e ludico (“edonistico”) di ogni forma di espressione artistica, romanzo compreso. Si tratta nondimeno di restituire alla letteratura il (o almeno un certo) senso della “realtà” e della storia: d’altronde, è soltanto nel confronto e nello scontro con questo che il carattere di apparenza dell’arte, cui questa non può rinunciare senza negare se stessa, trova la propria giustificazione estetica e il proprio “tenore di verità”, tanto per riprendere la formula di

Benjamin – altrimenti esso sarebbe mero inganno, insulsa e ideologica menzogna hollywoodiana. Ciò che l'esperienza postmoderna ha insegnato alla letteratura, e alla critica, è che storia e "realtà" non comportano un'essenza profonda, una verità ultima, che possa essere colta, descritta e trasmessa come significato di un messaggio univoco – e forse in ciò consiste la più feconda eredità del post-modernismo, anche se è forte il sospetto che questo lo si sapesse almeno fin dai tempi in cui Nietzsche scriveva il suo saggio su *Verità e menzogna in senso extramorale* (1873), o da quando Flaubert chiedeva a Maupassant: "Avete mai creduto all'esistenza delle cose voi? [...] Veri sono solo i 'rapporti', ossia il modo in cui percepiamo gli oggetti" (lettera del 15 agosto 1878). La responsabilità consiste, appunto, nel farsi carico di questi "rapporti" che attendono di essere istituiti fra le "cose", affinché il mondo, la storia, la "realtà" che essi contribuiscono a strutturare divengano finalmente leggibili – in tutti i sensi del termine. Dallo scrittore non si esige altra responsabilità che questa – ma neanche niente di meno: dare forma, in piena libertà, con tutti gli strumenti che la tradizione letteraria gli mette a disposizione, a una trama di "rapporti" che solo la sua esperienza può percepire o divinare, e che nessun codice canonico può più prescrivere. E come ognuno dei romanzi presi in esame mostra a suo modo, questa forma, dopo la frattura rappresentata dalla scrittura flaubertiana e un secolo di sperimentalismi modernisti novecenteschi (compresa l'avventura post-modernista che può essere interpretata come una fase estrema ed estenuata di questi), non sarà certo quella di un realismo o neorealismo tradizionale, in cui la "realtà" possa trovare espressione nelle forme codificate e nei cliché della narrazione, risorse ormai della più

corriva scrittura giornalistica e dei prodotti seriali dell'industria culturale. Il confronto con temi e problemi che il presente solleva con drammatica urgenza comporta altresì, da parte dello scrittore, la consapevolezza che il valore e il significato delle forme espressive adottate di volta in volta si commisurano solo alle esigenze e condizioni storicamente determinate della pratica letteraria: per lo scrittore, la responsabilità nei confronti della storia e della “realtà” è, in primo luogo, consapevolezza delle specifiche difficoltà tecniche e formali che la scrittura è costretta ad affrontare sempre di nuovo quando ambisce trasformare frammenti di esperienze individuali e collettive in una rete coerente di “rapporti”, ovvero in quella peculiare forma espressiva che chiamiamo “romanzo”.

Questa responsabilità, che costituisce la cosiddetta “morale della scrittura”, non può però essere lasciata interamente a carico dello scrittore, poiché è solo grazie all'attività interpretativa, nel concreto atto della lettura, di cui gli studi di Ascari forniscono otto esempi ammirevoli per il rigore, l'acume e l'appassionata partecipazione con cui sono condotti, che quei “rapporti” acquistano un senso, e diventano nuovamente oggetto di esperienza – per il lettore. I romanzi della responsabilità reclamano così anche la responsabilità del lettore, giacché per riuscire a varcare la sottile linea verde bisogna essere sempre almeno in due.

[i] A proposito di Maurizio Ascari, *La sottile linea verde. Romanzi contemporanei tra Oriente e Occidente*, Bologna, Bonomia University Press, 2009, pp. 237.

