Malattie del tempo, risorse del racconto*

Cristina Savettieri

1. Il pianto di Achille

Nel primo libro dell'*Iliade* si assiste a un piccolo episodio da romanzo.[1] A metà circa del libro, quando gli snodi narrativi essenziali sono stati già tutti dispiegati – l'ira di Achille, il suo abbandono dell'esercito, il sopruso di Agamennone, le preghiere di Crise ad Apollo, la diffusione della peste – Achille si apparta in riva al mare e inizia a piangere sconsolato. Il ritiro dalle operazioni di guerra, infatti, colpisce il suo onore e gli nega la possibilità di perseguire la gloria, unico rimedio al destino terribile di dover vivere una vita breve. L'eroe evoca, dunque, sua madre Teti affinché giunga a dargli conforto:

> Diceva così versando lacrime: l'udì la dea madre,
> seduta negli abissi del mare, vicino al padre vegliardo:
> subito emerse dal mare canuto, come nebbia,
> e si mise a sedere vicino a lui che piangeva,
> lo carezzò con la mano e disse parole, diceva:
> «Creatura mia, perché piangi? che pena ha colpito il tuo cuore?
> parla, non la nascondere, perché tutti e due la sappiamo!»

* Il nucleo originario di questo saggio – contenuto nei paragrafi 3 e 4, ma rielaborato e ampliato – è stato presentato come relazione orale al convegno annuale dell'Associazione per lo Studio della Teoria e della Storia Comparata della Letteratura, tenutosi a Lecce, Università del Salento, nell'ottobre del 2007. Il testo di quell'intervento è stato pubblicato sulla rivista «Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature», I-II, 2005, pp. 49-57. Mi preme ricordare in questa sede la relazione che tenne in quell'occasione Paolo Zublena, toccando argomenti molto vicini a quelli da me affrontati: dal suo intervento, pur nelle divergenze, ho ricevuto numerosi stimoli e alcune utilissime indicazioni bibliografiche.

1 Uso di proposito una qualificazione anacronistica, il cui significato verrà chiarito più avanti. L'esempio discusso in questo primo paragrafo svolge la funzione di mostrare sulla lunghissima durata il nesso tra la funzione simbolica delle narrazioni e l'indagine della vita interiore degli uomini. Se sul piano storico questo riferimento rischia di polverizzare la specificità moderna della rappresentazione della psiche, sul piano teorico consente di impostare una riflessione di natura antropologica sul valore dei racconti.

E a lei, con grave gemito, Achille piede rapido disse:
«Lo sai! perché devo dirlo a te che sai già tutto quanto?[2]

Visto che Teti già conosce i fatti e le ragioni del dolore del figlio, non ci si aspetterebbe affatto quanto segue nei versi successivi, e cioè un racconto ulteriore di quanto i lettori (e così quanti ascoltavano i cantori recitare) hanno già appreso, un riepilogo di quanto si narra nei primi 346 versi del libro. Che significato ha questa ripetizione, che già Aristarco nel suo commento considerava incongrua e addirittura spuria? A che serve raccontare nuovamente una sequenza di fatti appena esposta? Certo non risponde alle esigenze della memoria interna del poema, né a quelle dell'esecuzione orale, dato che il *résumé* è addossato all'esposizione principale dei fatti. Si può supporre che la ripetizione serva ad aggiungere delle informazioni, ma l'unica notizia nuova che si apprende è che Criseide è stata strappata dagli Achei al sacerdote Crise nel corso dell'assedio di Tebe.

Discutendo la scelta editoriale di Aristarco, che espunse i versi dal libro, i commentatori moderni hanno proposto diverse ipotesi.[3] A me pare decisivo il secondo dei versi pronunciati da Teti, «parla, non la nascondere, perché lo sappiamo entrambi», in particolare la proposizione finale, l'ultimo dei tre membri di cui, in un crescendo emotivo, si compone il verso. Alcuni traduttori hanno reso *ína éidomen ámpho* con un generico "voglio saperlo anche io", che mutila la prima persona plurale del verbo e lo stesso pronome *ámpho*, che avvolge in un'entità unica, ma duplice, la madre e il figlio. Naturalmente, il verso assume un significato chiaro se supponiamo che Teti non conosca le vicende e richieda, dunque, al figlio una chiara spiegazione dei fatti. Ma la risposta di Achille è spiazzante: Teti sa già. Perché allora dovrebbero "sapere entrambi"? A chi sono rivolte queste parole?

Non comprenderemmo la vera natura di questo discorso se non considerassimo l'attenzione riservata alla situazione emotiva di Achille. Il poema si apre sulla sua ira, ma non meno rilievo acquista già in questa prima metà del libro uno dei tratti psicologici che meglio definisce il personaggio: la fragilità delle sue emozioni, la sua esperienza del dolore e della sofferenza, la sua capacità di esprimersi attraverso le lacrime. Il pianto, più ancora dell'ira, ne plasma in maniera distintiva il carattere.[4]

2 Omero, *Iliade*, I, 357-365, trad. it. di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1950.

3 Tra quelli da me consultati, questi i commenti che affrontano la questione: G.S. Sirk, *The Iliad: a Commentary*, Volume I: books 1-4, Cambridge University Press, Cambridge 1985, pp. 91-92; Omero, *Iliade*, traduzione e saggio introduttivo di G. Paduano, commento di M.S. Mirto, Einaudi-Gallimard, Torino 1997, pp. 820-821; Homer, *Iliad I*, a cura di S. Pulleyn, Oxford University Press, New York 2000, pp. 216-217.

4 Cfr. H. Monsacré, *Les Larmes d'Achille: le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Albin Michel, Paris 1984; G. Paduano, *Le scelte di Achille*, in Omero, *Iliade* cit.

Alcuni commentatori hanno indicato la somiglianza tra questo episodio e quello dell'*Odissea* in cui Ulisse, prigioniero sull'isola di Calipso, si siede in riva al mare e inizia a piangere. Ma, probabilmente, il nesso che più avvicina Ulisse e Achille, eroi per altri versi antitetici, è quello che lega il pianto al racconto. Di norma l'ottavo libro dell'*Odissea* – quello in cui Ulisse, alla corte dei Feaci, si trasforma in cantore e si appresta a raccontare i suoi viaggi, dopo aver pianto di nascosto ascoltando Demodoco – viene considerato esemplare dal punto di vista della rappresentazione dell'atto poetico. Eppure anche qui Achille diventa un raccontatore di storie:[5] un punto di vista particolare, individualmente determinato, che filtra, rielabora e rimette in sequenza esperienze vissute.[6] Il racconto reca la marca di chi lo pronuncia, esprime il suo sguardo e le sue ragioni, rimodella la versione già esposta dal narratore onnisciente e diviene un resoconto personale, nel quale emozioni (l'ira e lo sconforto) e giudizi individuali (la riprovazione verso Agamennone) sono implicati.

Se su un piano funzionale il discorso di Achille serve a costituire il punto di vista dell'eroe, a dargli voce e dignità narrativa, è sul piano simbolico che esso si rivela di estremo interesse. L'intreccio di pianto e racconto, su cui si reggono i libri dell'*Odissea* occupati dai racconti di Ulisse alla corte di Alcinoo, trova qui una declinazione differente, perché non siamo semplicemente in presenza di una rappresentazione dell'atto poetico. Il destinatario occulto di questo racconto secondo è Achille stesso, che nel narrare trova l'ordine degli eventi e l'architettura della propria sofferenza emotiva. L'esortazione di Teti – *ína éidomen ámpho* – assume allora un nuovo significato: colui che deve veramente 'sapere', cioè riappropriarsi del senso complessivo di quanto accaduto, rielaborando le lacrime e trasformandole in narrazione, è Achille stesso. La tensione emotiva trova soluzione solo nel racconto, perché il suo carattere discordante viene riconfigurato in uno spazio doppiamente dialogico, entro cui chi racconta non si rivolge soltanto ad un altro da sé, ma dialoga in primo luogo con se stesso.

La conoscenza di sé che scaturisce dal racconto non ha uno statuto epistemologico; è piuttosto un sapere radicato nelle passioni eppure da esse depurato. Scrive Ricœur: «Il sé della conoscenza di sé è il frutto di una vita sottoposta ad esame, secondo l'espressione di Socrate nell'*Apologia*. Ora una vita sottoposta ad esame è, in larga parte, una vita depurata».[7] Quella che Achille modella, passando dalle lacrime alle parole, è

5 Nell'XI libro dell'*Iliade* (vv. 185-194) Achille viene rappresentato come un cantore, intento a cantare le gesta degli eroi accompagnato dal suono di una cetra.

6 Cfr. V. Di Benedetto, *Nel laboratorio di Omero*, Einaudi, Torino 1994, pp. 55-57.

7 P. Ricœur, *Tempo e racconto*, III, *Il tempo raccontato* [1985], Jaca Book, Milano 1988², p. 376.

la propria identità narrativa,[8] un intreccio temporale di eventi e azioni tenuto insieme da un sé fragile e mobile, che dà una forma plastica alle pieghe dell'interiorità, ai frammenti di esperienza, al dolorare delle emozioni.

Ho potuto definire "da romanzo" questo episodio dell'*Iliade* solo perché il senso comune tende a identificare l'epica con il dominio del collettivo, dell'esteriore, dell'oggettivo, mentre riconosce come inequivocabilmente moderna e romanzesca l'indagine dei sentimenti, dell'individualità, del mondo interno della coscienza.[9] Divenuto una delle marche distintive del romanzo, e considerato addirittura come l'unico vero discrimine tra la finzione e il resoconto storico,[10] il racconto della vita intima ci appare come l'innovazione più inaudita che i generi narrativi abbiano compiuto in età moderna.[11] Ma, di fatto, il privilegio che al romanzo è stato attribuito ha radici lontane, è uno dei tratti originari delle narrazioni che per prime ci sono state tramandate e che costituiscono gli strati più profondi della nostra archeologia narrativa.[12] La tradizione narrativa occidentale non ha ereditato dal passato che più ha mitizzato semplicemente una tecnologia della narrazione, divenuta nei secoli sempre più raffinata e complessa; ha assorbito, rielaborato e inscritto nell'estrema varietà del suo corpus anche le acquisizioni psicoantropologiche che quelle "forme semplici" originarie tematizzavano e formalizzavano, facendole reagire e contaminandole di volta in volta con dati culturali, psicologici e sociali storicamente determinati.

Se, da un lato, uno sguardo genealogico così schiacciato sulle origini consente di ipotizzare la natura trascendentale dell'attitudine narrativa a indagare l'interiorità, dall'altro è necessario scomporre la lunghissima durata in tratti più brevi, dilatare le differenze e affidarsi a una descrizione volumetrica, cioè storica, degli esiti di tale attitudine nei generi narrativi moderni. Solo una mediazione tra la generalità antropologica della lunga durata e la messa a fuoco dei dettagli storici che ne segnano le faglie potrebbe guidare una storia del racconto del cuore umano.[13] Non

8 Riprendo un concetto fondante di Paul Ricœur, elaborato in primo luogo in *Tempo e racconto* e divenuto centrale in *Sé come un altro*. Sul nesso tra azione, discorso e narrazione cfr. H. Arendt, *Vita activa* [1958], Bompiani, Milano 2008, nei paragrafi 24-27, pp. 127-146.

9 Sull'opposizione teorica tra epos e romanzo cfr. M. Fusillo, *Tra epos e romanzo*, in *Il romanzo*, II, *Le forme*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2002, pp. 5-35.

10 Cfr. K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Klett, Stuttgart 1957.

11 Cfr. D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978; G. Mazzoni, *Mimesis, narrativa, romanzo*, in «Moderna», 2, 2005, pp. 21-55, in particolare 41-43.

12 Fondamentale è anche l'apporto della cultura giudaico-cristiana, secondo la quale l'esplorazione dello spazio intimo del cuore umano è una intrusione che solo a Dio è concessa: 'conoscitore del cuore' (*kardiognôstès*) è, infatti, un attributo di Dio, usato negli *Atti degli Apostoli*. Cfr. J.-L. Chrétien, *Conscience et roman*. I. *La conscience au grand jour*, Minuit, Paris 2009, in particolare l'introduzione.

13 Il modello a cui penso è quello di *Mimesis*, che si compone di una cornice modulare in cui gli elementi di raccordo non sovrastano i singoli tasselli, pur disegnando una narrazione storica signifi-

è nelle mie intenzioni affrontare questo compito immane. Intendo, in primo luogo, fare alcune considerazioni attorno alla maniera in cui, sul piano dei concetti, il racconto della vita intima si modifica in età moderna fino alle soglie del ventesimo secolo. Mi concentrerò, poi, su una zona specifica della storia del romanzo – quella che viene descritta come modernista – perché, se è vero che è nell'Ottocento che il realismo psicologico raggiunge un livello di complessità mai sperimentato prima, è all'inizio del Novecento che il legame tra il pianto e il racconto, tra le sofferenze che animano la vita interiore degli uomini e il valore simbolico – riconfigurante – dei racconti di esse, diviene centrale e problematico. Cercherò di indagare la specificità di questa zona servendomi di strumenti che mi consentano di verificare i nessi con le questioni essenziali poste dallo sguardo di lunga durata.

2. La narrazione della vita

A proposito del protagonista dell'*Odissea* Horkheimer e Adorno scrivono:

> La forma interna, costitutiva dell'individualità, il tempo, è ancora così debole, che l'unità delle avventure rimane esterna, e la loro successione un cambio spaziale di scene, sedi di divinità locali a cui l'eroe è gettato dalla tempesta. Tutte le volte che il Sé è tornato a subire, nella storia ulteriore, un indebolimento del genere, o la rappresentazione suppone questa debolezza nel lettore, la narrazione della vita è tornata a risolversi in una serie di avventure.[14]

Nonostante queste osservazioni propongano un'immagine sbiadita dell'eroe omerico come figura bidimensionale, agita e priva di individualità, esse contengono anche un elemento di verità: nel corso della storia, i generi narrativi hanno trovato molteplici soluzioni strutturali per declinare quella formazione di compromesso tra tempo e spazio di cui consiste ogni racconto. Tali soluzioni strutturali riflettono visioni del mondo e proiettano significati simbolici. Così, ad esempio, nel romanzo picaresco il sistema di movimenti, azioni e spostamenti nello spazio, scarsamente finalizzato e piuttosto episodico, corrisponde all'immobilità sociale e alla violenza del sopravvivere cui il picaro è costretto:[15] la mancanza di progressione, la ripetitività di situazioni e schemi narrativi, la costruzione per accumulo e giustapposizione definiscono un genere ancorato ai luoghi piuttosto che agli individui.

cativa. Su questo si veda G. Mazzoni, *Auerbach: una filosofia della storia*, in «Allegoria», XIX, 56, 2007, pp. 80-101.

14 M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* [1947], Einaudi, Torino 1974, p. 51.

15 Cfr. F. Rico, *Il romanzo picaresco e il punto di vista* [1970], Bruno Mondadori, Milano 2001.

Serie, avventura, successione, debolezza dell'individuo: a questi termini, da Horkheimer e Adorno accostati a descrivere una parte del versante mitico della dialettica dell'illuminismo, non si contrappone semplicemente l'idea della progressione o della finalità. Il contrario dell'avventura è la «narrazione della vita». Ma perché questa possa essere narrata, è necessario che, nella formazione di compromesso tra il principio temporale del racconto e quello spaziale, l'organizzazione della materia narrativa e il suo equilibrio complessivo siano affidati al tempo interno dei personaggi. La differenza fondamentale tra *Abenteuer* e *Erzählung des Lebens* passa, dunque, dalla costruzione dei caratteri: da una parte, contano la ricchezza delle peripezie e la logica dell'intreccio; dall'altra la complessità dei personaggi e la loro erranza interiore, cioè la loro capacità di mutare, di essere plasmati dal tempo che passa, di essere, essi stessi, tempo che passa.

Malattie del tempo, risorse del racconto

Una dialettica analoga tra fissità dei caratteri – cui corrisponde la mutabilità degli spazi – e loro disposizione al mutamento è stata descritta da Paul Ricœur in *Sé come un altro*.[16] Si tratta di una dialettica aperta alle più svariate combinazioni e che disegna uno spettro di possibilità ampio quasi quanto l'intero patrimonio narrativo occidentale. Se l'Ulisse francofortese ci parla così poco dell'Ulisse di Omero è perché nell'*Odissea* la dialettica tra il corpo – fisico ed interiore – dell'individuo e il moltiplicarsi dei fondali scenici alle sue avventure è molto più duttile di quanto non emerga dalle pagine di Horkheimer e Adorno, che leggono nella serialità spaziale delle avventure omeriche lo sfondo dell'affermazione dell'individuo borghese.

È difficile trovare testi che incarnino integralmente un paradigma spaziale che comporti la totale fissità dei caratteri. Ricœur indica come polo estremo i generi folklorici, in cui, effettivamente, l'avventura si dispiega in tutta la sua mutevolezza grazie al fermo ancoraggio esercitato dalla corrispondenza perfetta tra personaggi e funzioni narrative. Al di là di questo paradigma, ci si presentano innumerevoli combinazioni. Così, Ricœur delinea almeno una delle faglie fondamentali della storia della narrativa occidentale, indicando nel cosiddetto romanzo classico, tra il XVIII e il XIX secolo, e in particolare nel romanzo di formazione, una zona decisiva di trasformazione della dialettica tra fissità e mutevolezza, in cui «attraverso le trasformazioni del personaggio, l'identificazione del medesimo decresce senza scomparire».[17] Questo significa che l'equilibrio tra intreccio, avventura – da intendersi, in senso lato, come movimento e pe-

16 Cfr. P. Ricœur, *Sé come un altro* [1990], Jaca Book, Milano 2005, pp. 240-241. Ricœur elabora i concetti di "medesimezza" e "ipseità" per indicare due differenti modi dell'identità, l'uno caratterizzato dalla permanenza e dalla stabilità dei tratti caratteriali, l'altro dalla loro mutabilità.

17 *Ivi*, p. 240.

ripezia – e personaggio inizia a mutare. I principi di permanenza non guidano più, se non in parte, la costruzione dei caratteri, che diventano entità molto più plastiche, pur mantenendo un alto grado di riconoscibilità.

Nel Settecento l'adozione della forma epistolare nel romanzo garantisce un'adesione minuta al flusso della vita interiore:[18] «Le lettere – scrive Richardson nella prefazione a *Clarissa* – sono scritte mentre i cuori di coloro che scrivono sembrano interamente assorbiti dai loro interessi […]: così che esse abbondano non solo di situazioni critiche, ma anche di quelle che si possono definire descrizioni e riflessioni istantanee (pronte ad essere accolte nel cuore del giovane lettore)».[19] L'istantaneità della presa diretta della lettera, in cui la prima persona si descrive senza mediazioni e si dota di un'identità narrativa dando al lettore l'illusione di una visione ininterrotta ma ordinata dei contenuti essenziali della mente e dell'emotività, è all'origine dell'istantaneità del flusso di coscienza,[20] con la differenza sostanziale che la prima persona epistolare si esprime direttamente entro uno spazio – quello della lettera – istituzionalizzato e adibito all'espressione privata, mentre nelle sperimentazioni novecentesche la configurazione narrativa alla terza persona e gli squarci di soggettività in prima conflagrano, incrinando la tenuta epistemologica della narrazione. Inoltre, l'intenzione edificante che, ancora nel Settecento, attraversa la legittimazione della forma romanzo inserisce l'esplorazione della vita interiore nel quadro di un'indagine morale, come la rubrica del titolo di *Clarissa* suggerisce: «Storia di una giovane donna: comprendente i fatti più importanti della sua vita privata. Dove soprattutto si mostrano le traversie che una cattiva condotta dei genitori e dei figli può provocare, in relazione al matrimonio».

La dissoluzione di queste impalcature moralistiche produce conseguenze notevoli. Nel corso dell'Ottocento, secolo centrale per la storia del racconto del cuore umano, l'indagine della vita interiore, da Stendhal a Manzoni a Dostoevskij, lavora a problematizzare la soglia della riconoscibilità, a spostarla più in basso, ad aumentare la sfasatura tra azioni e pensieri dei personaggi, accostandosi al dominio invisibile del cuore da una prospettiva sempre più ravvicinata. In questo senso, *Memorie del sottosuolo* assume un valore esemplare: la struttura del romanzo, scisso in una sezione "speculativa" e una "narrativa", ribadisce la distanza tra il dominio dell'agire e quello del pensare e del sentire, tra l'insieme degli atti di un individuo, che ne disegnano il carattere, e la massa iride-

18 Cfr. I. Watt, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding* [1957], Bompiani, Milano 1997, pp. 167-199; Th. Pavel, *La Pensée du roman*, Gallimard, Paris 2003, pp. 139-157.

19 S. Richardson, *Clarissa or, the History of a Young Lady* [1748], Dutton, New York 1962, vol. I, p. XIV, traduzione mia.

20 Cfr. Watt, *L'origine del romanzo borghese*, cit., pp. 198-199.

scente dei contenuti mentali ed emotivi racchiusa nel cerchio dell'interiorità. Il rapporto tra la condotta individuale e il mondo interiore si sfasa, per cui degno di essere narrato non è più il personaggio d'azione, ma quello privo di un carattere definito e stabile: «l'uomo del diciannovesimo secolo deve ed è moralmente obbligato ad essere una creatura soprattutto senza carattere; l'uomo di carattere invece, l'uomo d'azione, ad essere soprattutto una creatura limitata».[21] Naturalmente è impossibile attribuire a un solo testo il peso di una svolta storica o, addirittura, di un mutamento di paradigma. Nel saggio *Le Roman*, che farà da introduzione a *Pierre et Jean*, Maupassant teorizza, rispetto al problema della formalizzazione dell'interiorità degli esseri umani, una posizione diametralmente opposta: in nome del principio della verosimiglianza realista, secondo il quale per un essere umano è impossibile conoscere e analizzare i pensieri inespressi di un suo simile, la psicologia dei personaggi non va analizzata nel senso della profondità, ma coperta e significata unicamente dalle azioni e dai gesti: «Invece di spiegare a lungo la condizione spirituale di un personaggio, gli scrittori oggettivi cercano l'azione o il gesto che questo stato d'animo deve far compiere inesorabilmente a quest'uomo in una situazione determinata. […] Essi dunque nascondono la psicologia invece di esibirla, ne fanno la carcassa dell'opera, come l'ossatura invisibile è la carcassa del corpo umano».[22] Benché chiusa in uno spazio impenetrabile e segreto, la psiche risulta trasponibile all'esterno senza scollature. Il narratore ripone la sua fiducia nel fatto che gli atti traducano pensieri, volontà, emozioni, che le identità narrative dei personaggi siano mobili ma perfettamente coerenti, che la psicologia più che uno spazio liquido sia un solido scheletro che non occorre ispezionare, perché funziona da indiscutibile premessa all'agire.

Ma narrare una vita, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, significa soprattutto fare i conti con il dominio invisibile della mutevolezza. Significa esplorare lo spazio contraddittorio che si apre tra il carattere come espressione etica – dunque pratica – di un individuo e la frontiera opaca del cuore e della mente, oltre la quale gli eventi non assumono più la forma solida dell'azione ma quella fantasmatica e inafferrabile dell'emozione, della proiezione, del ricordo, del pensiero puro. I personaggi diventano oggetto di biografie fallimentari, i romanzieri osservatori di esistenze introverse, i romanzi narrazioni di vite che sfuggono ai limiti logici dell'intreccio. Così, nell'ultimo capitolo di *Orlando* il narratore-biografo deplora l'inerzia della protagonista che, giunta nel ventesimo secolo, si adatta immediatamente allo «spirito del tempo» e,

21 F. Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo* [1864], Einaudi, Torino 1988, p. 7.
22 G. de Maupassant, *Le Roman* [1887], in Id., *Pierre et Jean*, a cura di P. Cogny, Garnier, Paris 1959, p. 14, traduzione mia.

divenuta scrittrice, si abbandona a una ipertrofica vita psichica. L'assenza di azioni arresta l'intreccio, riducendolo alla cronologia secca dei mesi che scorrono come i fogli di un calendario staccati senza soluzione di continuità. Come narrare una vita che non si traduce in atti?

> La vita – ne convengono tutti coloro la cui opinione è d'un certo valore in materia – è l'unico tema adatto per un romanziere o un biografo; la vita, hanno stabilito quelle medesime competenze, non ha nulla a che vedere col mettersi a sedere in poltrona e meditare. Il pensiero e la vita sono due poli opposti. […] Che cosa c'è di più seccante che vedere un personaggio, sul quale si è profuso tempo e fatica, sgusciarci via di tra le mani e abbandonarsi a – ma guardatela dunque: guardate i suoi sospiri, le sue esclamazioni soffocate; e quei rossori, quei pallori, quegli occhi che ora s'illuminano come lampadine, ora impallidiscono come un'alba – che cosa c'è di più umiliante, per noi, di tutta quella parata muta di emozioni e sensazioni, ostentata proprio sotto ai nostri occhi, quando sappiamo che le cause prime – pensiero, immaginazione – sono cose che, ai nostri occhi almeno, non hanno alcuna importanza?[23]

Solo un presunto biografo "tradizionale" potrebbe considerare insignificanti e muti i pensieri e l'immaginazione, e credere che la vita di un individuo si riduca alle sue azioni e ai suoi movimenti. Eppure quello che il narratore di *Orlando* ironicamente stigmatizza è proprio l'aporia che segna la forma narrativa nel momento in cui la dialettica tra carattere e mondo interiore si sbilancia fino a minacciare pericolosamente la riconoscibilità dei personaggi. Quando, cioè, si tocca una zona non solo segreta – il cuore, i pensieri – ma anche difficilmente narrabile. L'intreccio arretra di fronte al silenzio di un personaggio immobile, perché deve fare i conti con una temporalità interna sottratta all'estroflessione dell'agire, tradizionalmente oggetto primario di qualunque imitazione. Rispetto al paradigma aristotelico, dunque, siamo in presenza di due mutamenti essenziali: l'azione non è più vincolo strutturante del racconto; il carattere non racchiude armoniosamente in sé l'*éthos* e la *diánoia* dei personaggi, cioè il costume morale e la capacità di discernimento da cui hanno origine le azioni.

All'inizio del Novecento quella tra romanzo di trama e romanzo di personaggi sembra diventare un'alternativa inconciliabile: le complicazioni dell'intreccio, l'accumulo intensivo di eventi e peripezie, invecchiano di fronte all'interesse e alla centralità che l'interiorità psichica degli esseri umani pare rivestire. Come scrisse Ortega y Gasset nel 1925, «l'avventura, la trama […] è divenuta un semplice pretesto».[24] Il conflit-

23 V. Woolf, *Orlando: A Biography* [1928], in Ead., *Romanzi*, Mondadori, Milano 1998, pp. 815-816.
24 J. Ortega y Gasset, *Sul romanzo* [1925], SugarCo, Milano 1983, p. 38.

to tra intreccio e personaggi, che ricalca quello tra avventura e vita, o, ancora, quello tra serie spaziale e dispiegamento temporale, tra medesimezza e mutabilità, è una delle marche distintive del romanzo modernista. La defunzionalizzazione e la crisi della trama, preparate già dal romanzo naturalista e soprattutto da quello flaubertiano,[25] si accompagnano alla svalutazione del romanzesco, espressione primaria dell'avventura. Edward Morgan Forster descrive questo conflitto con immagini molto simili a quelle usate da Virginia Woolf:

> L'intreccio, invece di trovare gli esseri umani più o meno tagliati a seconda delle sue esigenze, come nel dramma, li trova enormi, indistinti, intrattabili, e per tre quarti nascosti, come iceberg. […] I personaggi vogliono starsene seduti da una parte, a rimuginare o a fare qualcosa di simile, e l'intreccio (che io vedo qui come una specie di alto funzionario governativo) si mostra preoccupato della loro mancanza di spirito civico: «Così non va» pare che dica. «L'individualismo è una qualità preziosissima, la mia stessa posizione, anzi, dipende proprio dagli individui: l'ho sempre ammesso liberamente. Tuttavia, vi sono dei limiti; e questi limiti ora vengono varcati. I personaggi non devono rimuginare troppo a lungo, non devono perdere tempo a correre su e giù per le scale a pioli del loro io interiore; devono collaborare, altrimenti ne vanno di mezzo interessi più alti».[26]

Cosa succede agli intrecci se l'azione si indebolisce, l'*ethos* si scinde dalla *diánoia*, i personaggi diventano masse oscure che debordano dai limiti saldi del carattere? È nella zona più opaca di queste masse, dove la narrabilità del mondo interiore degli esseri umani è più messa alla prova, che occorre verificare la forma che assume la narrazione della vita.

3. Psicopatologia, tempo, intreccio

Il paradigma psicopatologico costituisce una chiave d'accesso privilegiata per indagare i confini estremi della riconfigurazione della temporalità nel romanzo. Tralasciando la pur suggestiva affinità tra una presunta "mente modernista" e la schizofrenia,[27] esso consente di esplorare il nes-

25 Sul ruolo della narrativa naturalista e su Flaubert cfr. P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, La Nuova Italia, Firenze 1998; G. Genette, *Silences de Flaubert*, in Id., *Figures I*, Seuil, Paris 1966, pp. 223-243; P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* [1984], Einaudi, Torino 1995, pp. 183-225. Su intreccio e verosimiglianza cfr. S. Perosa, *Il realismo non si piega all'intreccio*, in *La trama nel romanzo del '900*, a cura di L. Pietromarchi, Bulzoni, Roma 2002, pp. 25-40. Sul rapporto tra intreccio e personaggi cfr. R. Scholes, R. Kellog, *La natura della narrativa* [1966], il Mulino, Bologna 1970, pp. 261-303. Sulla crisi dell'intreccio nel romanzo modernista cfr. H.R. Jauss, *Il superamento della distanza epica*, in Id., *Tempo e ricordo nella «Recherche» di Marcel Proust* [1986], Le Lettere, Firenze 2003, pp. 31-75.

26 E.M. Forster, *Aspetti del romanzo* [1927], Garzanti, Milano 2000², p. 91.

27 Cfr. L. A. Sass, *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature and Thought*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1994.

so tra sofferenza interiore e riconfigurazione narrativa in quel segmento cruciale della storia del romanzo che fa del racconto del cuore umano il suo terreno principale di sperimentazione. Nei primi decenni del Novecento i generi narrativi si collocano, infatti, in una costellazione culturale entro la quale solo la psicopatologia condivide con essi il privilegio di accedere direttamente alla vita interiore degli uomini. Un privilegio che l'arte narrativa non scopre di certo alle soglie del ventesimo secolo, e che costituisce, piuttosto, una delle marche distintive di tutta la letteratura moderna. Ma negli anni immediatamente successivi alla piena istituzionalizzazione della psichiatria,[28] il romanzo – o almeno una delle sue linee in quel momento dominanti – si addentra in un terreno che non è più quello su cui per secoli la filosofia morale, la metafisica, la teoria della conoscenza o la religione si erano esercitate. L'anima, il cuore, la mente sono divenuti oggetti da ispezionare e analizzare nell'ambito di un sapere scientifico che per la prima volta considera lo spazio invisibile dell'interiorità analogo a qualunque altra parte del corpo umano, cioè medicalizzato e conoscibile attraverso strumenti e metodi oggettivi.

Nel 1925, nell'individuare le ragioni della presunta decadenza del romanzo all'inizio del Novecento, Ortega y Gasset scrive:

> Negli ultimi cinquant'anni, forse niente è progredito in Europa quanto il sapere psicologico. Per la prima volta nella storia, esiste una scienza psicologica, sia pure ancora agli inizi; ma anche nelle modeste condizioni attuali di sviluppo era sconosciuta alle epoche precedenti. Assieme ad essa, si è assai raffinata la sensibilità degli uomini per studiare il prossimo e per fare la radiografia della loro stessa interiorità. La conoscenza psicologica, sia in forma scientifica sia in forma spontanea, accumulatasi nello spirito contemporaneo, è così grande che si deve attribuire a essa, in buona parte, l'attuale fallimento del romanzo.[29]

I metodi empirici della psicologia e della psichiatria, nei loro vari indirizzi, sono fondati su un materiale inedito, su cui nessuna scienza istituzionalmente intesa si era mai applicata in precedenza, cioè sulle vite singole degli individui, sui loro resoconti, sulle loro storie e sulle loro sofferenze spirituali. Un materiale accidentale, idiosincratico e personale che l'osservazione e l'induzione segmentano e raffrontano in griglie generali di sintomi e in ipotesi diagnostiche. È lo stesso materiale di cui i generi narrativi si sono sempre occupati, filtrandone i caratteri più contingenti attraverso paradigmi morali differenti a seconda delle epoche storiche. È lo stesso materiale nel quale, tra la fine dell'Otto-

28 Cfr. M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica* [1972], Rizzoli, Milano 1998, pp. 289-455; I. Hacking, *La riscoperta dell'anima. Personalità multipla e scienze della memoria* [1995], Feltrinelli, Milano 1996.
29 Ortega y Gasset, *Sul romanzo*, cit., p. 82.

cento e l'inizio del Novecento, il romanzo si installa facendone non un oggetto di analisi ma un punto di osservazione e un orizzonte prospettico. Le considerazioni di Ortega y Gasset riflettono dunque la sensazione, evidentemente diffusa alla metà degli anni Venti, che altri saperi minacciassero in quel momento i privilegi dell'arte narrativa, e ne preconizzano la fine. Più che "istituzioni" in conflitto e in competizione, la psicopatologia e il romanzo sono i dispositivi che più hanno sondato il bisogno di intreccio connaturato all'uomo, individuandone i legami con la definizione dell'identità, con il senso del tempo, con l'elaborazione del mondo interno e delle sue sofferenze. Ma mentre la psicopatologia mira a un ordinamento teorico e finisce per sussumere la dispersività delle storie patologiche in concetti scientifici, il romanzo mette in scena mondi locali nei quali le vicende intime dei singoli chiedono di non essere trascese.

Nella trentunesima delle lezioni di psicoanalisi (seconda serie, 1932), «La scomposizione della personalità», Freud ribadisce con nettezza un assunto già fissato chiaramente in *Al di là del principio di piacere*, risalente a dodici anni prima: «Nulla si trova nell'Es che corrisponda all'idea di tempo, nessun riconoscimento di uno scorrere temporale e – cosa notevolissima che attende un'esatta valutazione filosofica – nessun'alterazione del processo psichico ad opera dello scorrere del tempo».[30] Descritta figurativamente nel *Disagio della civiltà* come un paesaggio di rovine stratificate appartenenti a epoche diverse,[31] l'immobilità temporale dell'inconscio costituisce uno dei concetti essenziali della teoria freudiana. Eppure Freud sembra rammaricarsi di non aver esplorato fino in fondo i limiti e l'estensione critica di tale fondamento teorico: «Ho costantemente l'impressione che da questo fatto accertato al di là di ogni dubbio, dall'inalterabilità del rimosso ad opera del tempo, noi abbiamo tratto troppo poco profitto per la nostra teoria».[32] Di fatto, invano si cercherebbero nel corpus freudiano molte altre osservazioni sul rapporto tra inconscio, temporalità e disturbi mentali. Così, anche il parallelo tra vita onirica e psicosi, tracciato nell'*Interpretazione dei sogni* e ripreso in maniera più articolata nella ventinovesima lezione dell'*Introduzione alla psicoanalisi*, elude il problema della temporalità attribuendo sia al sogno sia al-

30 S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi* [1932], in *Opere*, a cura di C. Musatti, Boringhieri, Torino 1979, vol. XI, p. 185. Cfr. S. Freud, *Al di là del principio di piacere* [1920], *ivi*, 1977, vol. IX, p. 214: «Sulla base di alcune scoperte psicoanalitiche, oggi la tesi kantiana che il tempo e lo spazio sono forme necessarie del nostro pensiero può esser messa in discussione. Abbiamo imparato che i processi psichici inconsci sono di per sé "atemporali". Ciò significa in primo luogo che questi processi non presentano un ordine temporale, che il tempo non li modifica in alcun modo, che la rappresentazione del tempo non può essere loro applicata».

31 S. Freud, *Il disagio della civiltà* [1929], *ivi*, 1978, vol. X, pp. 562-563.

32 Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, cit., p. 186.

l'esperienza psicotica la generica assenza di una «qualsiasi misura del tempo».[33] Le osservazioni più significative riguardano invece la memoria e la maniera in cui, nei resoconti dei pazienti, essa risulta deformata per effetto della rimozione: il racconto della propria storia che il nevrotico fa all'analista si presenta non solo disordinato e frammentario, ma inciso di lacune e di punti oscuri.[34] Se alla funzione narrativa viene attribuita una importanza chiave nel lavoro indiziario compiuto dall'analista, Freud non dà nessun rilievo al senso del tempo vissuto che emerge da quella narrazione nevrotica, ma anche da quella reintegrata per effetto della guarigione.[35]

Al contrario, la coeva psichiatria fenomenologica, che intendeva inquadrare la psicopatologia nella cornice di uno studio dei fenomeni vitali, si fonda proprio sull'analisi del significato antico – direi addirittura primitivo, se non trascendentale – che la forma narrativa assume nei processi psichici, in quanto riconfigurazione dell'esperienza soggettiva del tempo. Il presupposto di una psicopatologia fenomenologica è quello di non contrapporre simmetricamente normale e patologico, come se quest'ultimo fosse l'insieme sistematico delle deviazioni delle funzioni psichiche, ma, piuttosto, di leggere i fatti psicopatologici alla luce della struttura generale della vita psichica. Partendo dunque da una considerazione complessiva del carattere temporale della coscienza e dell'esistenza umana, gli psichiatri che attinsero alle teorie di Bergson, di Husserl, di Freud stesso e poi di Heidegger arrivarono a riformulare in maniera illuminante il rapporto tra senso del tempo e malattia mentale, e, dunque, tra senso del tempo ed esistenza. Le psicosi maniacali, depressive e schizofreniche, infatti, non si limitano a manifestare l'assenza di una "misura del tempo", ma si caratterizzano strutturalmente come disturbi del funzionamento della temporalità: più che di un'uscita dal tempo, la malattia mentale è effetto di un suo allentamento o di una sua rottura. La "narrativa" delle psicosi è il campo delle forme discorsive cui la coscienza ricorre nel momento in cui la malattia mette in crisi e annienta la maniera antica, primitiva, trascendentale in cui mettiamo in forma il tempo. Come scrive Binswanger, nell'introduzione a *Melanconia e mania*, «in nessun modo si può più agevolmente comprendere la "trama" dei "fili" delle funzioni trascendentali se non considerandole nelle loro stesse defi-

33 S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* [1899], *ivi*, 1966, vol. III, p. 94.

34 Nel caso clinico di Dora è esplicitamente teorizzato, nella forma della rimozione, il rapporto tra la sintomatologia nevrotica e la "confusione" narrativa della paziente. Cfr. S. Freud, *Frammento di un'analisi d'isteria (Caso clinico di Dora)* [1901], *ivi*, 1970, vol. IV, pp. 312-314. Sulla dimensione narrativa nei casi freudiani cfr. P. Brooks, *Le storie dell'uomo dei lupi. Freud e la comprensione narrativa*, in Id., *Trame*, cit., pp. 275-298.

35 Cfr. R. Bodei, *Le logiche del delirio. Ragione, affetti, follia*, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 3-14.

cienze, quali si presentano in quegli "esperimenti della natura" denominati psicosi».[36]

Nel *Saggio sull'aspetto temporale della vita* che costituisce la prima sezione del *Tempo vissuto*, Eugène Minkowski ritorna sulla domanda che attraversa l'XI libro delle *Confessioni* di Agostino: che cos'è il tempo? La prima risposta, necessariamente aporetica, è analoga a quella agostiniana: «fa in modo di non essere espresso».[37] Tutte le volte che, con i mezzi del discorso, si tenta di definire astrattamente il tempo, si rimane presi tra una descrizione caleidoscopica di origine eraclitea e una geometrica, quantitativa e spazializzata. L'approccio fenomenologico parte da un'evidenza fondamentale: il tempo «è sinonimo di vita, nel senso più ampio del termine»,[38] e la trama è una sorta di figura temporale di essa, quella che, in forma ridotta, dispiega e integra insieme le dimensioni del tempo; una figura che Minkowski definisce «primitiva» e che non nasce dall'osservazione dei fatti, essendo piuttosto una qualità essenziale del carattere temporale dell'esistenza.

> Lo slancio verso…, fenomeno generale e indefinito, si riduce e si frazione nel tempo in slanci particolari, ciascuno dei quali sembra andare verso uno scopo preciso e che ora sembrano succedersi tutti scaglionandosi su di una linea retta. Ma – e ciò va tenuto presente, poiché è qui che ancora una volta emerge il carattere specifico di questo fenomeno – a guardare meglio, nessuno di questi tronconi può essere separato dagli altri, nessuno costituisce un'unità davvero indipendente e il tutto non può essere ricondotto a una somma di tali entità. Il fatto è che questi slanci particolari non fanno che succedersi comunque; essi si *susseguono*, si concatenano *in modo del tutto naturale*, formano una *trama*, una *storia*, ed è proprio questo carattere di successione o di trama che ci sembra molto più essenziale degli elementi di cui si compone.[39]

In termini analoghi Ludwig Binswanger ha messo a punto il concetto di «storia della vita interiore»,[40] che non è semplicemente l'insieme degli accadimenti di cui si compone una vita, ma la connessione interna dei contenuti spirituali e delle esperienze vissute nella quale la storia di una persona singola trova la sua unità. Rielaborando Husserl, Binswanger giunge a una descrizione puramente trascendentale della forma trama come

36 L. Binswanger, *Melanconia e mania* [1960], a cura di E. Borgna, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 21.
37 E. Minkowski, *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia* [1933], Einaudi, Torino 2004, p. 19.
38 *Ibidem*.
39 *Ivi*, p. 41.
40 L. Binswanger, *Funzione di vita e storia della vita interiore* [1928], in Id., *Per un'antropologia fenomenologica. Saggi e conferenze psichiatriche*, a cura di F. Giacanelli, Feltrinelli, Milano 2007, pp. 39-64, in particolare p. 51.

ciò che garantisce continuità e consequenzialità all'esperienza: il passato, il presente e il futuro, oggetti temporali intenzionali, nella forma della *retentio*, della *praesentatio* e della *protentio* si integrano in un *continuum* inscindibile, una sorta di a-priori dell'esistenza, che la malattia mentale mette in crisi, nei casi più gravi, fino al definitivo annientamento.[41]

Ma l'elaborazione teorica impallidisce di fronte alle storie patologiche da essa descritte: «Dall'inizio della crisi sono sempre persuaso di essere un malato del tempo»[42] è il resoconto fulminante di un malato affetto da uno stato depressivo molto grave, che Minkowski riporta, insieme a molti altri racconti, nella sezione del *Tempo vissuto* dedicata alla *Struttura spazio-temporale dei disturbi mentali*. Le differenti tipologie di disturbi temporali disegnano in maniera precisa la mappa delle psicosi: nella schizofrenia le relazioni di tempo collassano, congelando ogni dinamismo vitale, mentre i rapporti spaziali si stringono in una sorta di trappola o prigione opprimente;[43] le depressioni sono caratterizzate da una inibizione, fino al limite dello sbarramento, della dimensione dell'avvenire, che rende il passato oppressivo e totalizzante, o che, per usare i concetti husserliani di Binswanger, turba la *retentio* e svuota la *praesentatio*; la psicosi maniacale, invece, disfa i fili della trama polverizzando in grani di attimalità pura il dispiegarsi del tempo.[44]

Alle diverse zone di questa mappa corrispondono forme discorsive e concetti di trama differenti, ciascuno caratterizzato da una retorica e da una impostazione prospettica che riflettono la struttura della malattia attraverso il ricorso a una metaforicità che il malato intende alla lettera e pretende sia intesa tale. Così, i resoconti degli schizofrenici sono disseminati di immagini di sconnessione, di rottura, di blocco e sono attraversati da una continua interrogazione angosciosa rivolta agli oggetti e agli eventi, che riflette la «perdita dell'evidenza naturale»;[45] il tempo cronico, quello degli orologi, è scisso da quello vissuto e risulta minaccioso e immobile insieme.[46] Lo spazio non ancora la discorsività, ma piuttosto

41 L'elaborazione più limpida di questo concetto si trova in *Melanconia e mania* cit., *passim*.

42 Minkowski, *Il tempo vissuto*, cit., p. 309.

43 Cfr. *ivi*, pp. 256-271. Si veda inoltre E. Minkowski, *La schizofrenia. Psicopatologia degli schizoidi e degli schizofrenici* [1953], Einaudi, Torino 1998, pp. 63-80; L. Binswanger, *Il caso Ellen West* [1957], SE, Milano 2001, pp. 104-123; W. Blankenburg, *La perdita dell'evidenza naturale. Un contributo alla psicopatologia delle schizofrenie pauci-sintomatiche* [1971], Raffaello Cortina, Milano 1998, in particolare pp. 110-116.

44 Cfr. Minkowski, *Il tempo vissuto*, cit., pp. 272-330; Binswanger, *Melanconia e mania*, cit., *passim*.

45 Cfr. Blankenburg, *La perdita dell'evidenza naturale*, cit., *passim*.

46 Cfr. Minkowski, *Il tempo vissuto*, cit., p. 268: «Come avrei potuto mettermi in rapporto con il pendolo? Mi sentivo come riportato indietro, come se qualcosa di passato, per così dire, ritornasse verso di me, come se io stesso percorressi un tragitto. […] Nel mezzo di tutto questo si levava qualcosa che non sembrava farne parte. Tutto a un tratto, non solo erano di nuovo le undici, ma per di più c'era un tempo passato da lungo tempo, e là dentro – gliel'ho già raccontato, del grano in una scorza grande e dura? Era così di nuovo: nel bel mezzo del tempo, io vengo dal passato verso me stesso»; p. 269: «Tutto è come un orologio. Il tempo scorre come un orologio; lo spettacolo del-

la segmenta, rendendola paratattica e slegata. L'implosione delle relazioni temporali non impedisce al malato di andare alla radice stessa della sue sofferenze, e di "dire" il tempo e il suo collasso: la rottura della trama temporale costringe a sostituire alle modalità "narrative" attraverso cui normalmente si rielaborano e integrano i dati di realtà tentativi radicali e disperati di nominare e descrivere la catastrofe del tempo.

I resoconti delle psicosi depressive descrivono trame prive di finalizzazione, cioè di prospezione sul futuro, tirannicamente dominate dal passato.[47] Lo «stile della perdita»,[48] della chiusura del senso della possibilità, intacca la *praesentatio* isolandola, per cui né la *retentio* le garantisce il fondamento, né la *protentio* costituisce più il suo naturale prolungamento. I ricordi perdono la loro dinamicità e la loro funzione di integrazione: così il passato si presentifica in forme ossessive e allucinatorie, mentre l'avvenire si svuota. È tutto passato che si accumula sotto il segno della colpa, del rimorso, dell'esaurimento, "figure" che spesso presentano contenuti specifici occasionali, irrigiditi nella fissazione delirante.

I deliri maniacali sono costruiti su una successione di presenti avulsi da qualunque «continuità biografica»:[49] trame dissolte in un dominio di istantaneità ipertrofico, non per effetto di un collasso come nel caso della schizofrenia, ma di una disintegrazione che ha reciso il legame tra il presente attimale, la base del passato e la spinta all'avvenire. È l'immagine della fuga quella che figura meglio il movimento di tali deliri.[50]

Alle trame turbate delle psicosi corrispondono identità destrutturate che non riconoscono il senso della storia della propria vita interiore, se non in una logica parallela, che le isola dal mondo della vita e dall'evidenza naturale dell'esperienza. 'Alienazione' è il termine che in psichiatria per molto tempo ha indicato la condizione dei malati di mente. Un concetto su cui grava il peso di una costruzione culturale consolidatasi più

la vita è come un orologio. Come l'orologio e il tempo, nello stesso modo è adesso divisa la mia vita»; «Se so dove sono? Quanto a quello, sì. Ma lo «scomparibile», che il tempo non è qua e che da capo bisogna prendere il tempo e quando era ieri! Là, quello va internamente in me, sempre più lontano all'indietro, ma dove? Il tempo si rompe». Si tratta di resoconti di esperienze di schizofrenici studiate da Franz Fischer e riportate da Minkowski alle pp. 266-271.

47 Cfr. *ivi*, p. 281: «Per tutta la giornata ho un senso di angoscia che si riferisce al *tempo*. Devo dire a me stessa senza sosta che il *tempo* passa. Adesso, mentre le parlo, penso a ogni parola pronunciata: "passato" "passato" "passato". Questo stato è intollerabile e provoca la sensazione di essere stravolti in tutto. Comincia dal mattino e si associa ai rumori. Quando sento cinguettare un uccello non posso fare altro che pensare: è durato un secondo»; p. 311: «Sono nel presente unicamente con il pensiero, ma non con il sentimento, né con l'emotività. Ho l'ossessione del passato. È come una sfilata cinematografica di immagini del mio passato, ma non le ricollego al presente, vi assisto come spettatore»; p. 311: «quando parlo del futuro, lo faccio senza rendermene conto; il futuro non rappresenta niente per me. Lei mi invita a venire in salotto con lei. È spaventoso. Io mi vedo già prima in salotto, vedo già come andranno le cose. Questo mi fa fermare. È lo stesso per tutti gli atti che devo compiere. Non posso agire».

48 Binswanger, *Melanconia e mania*, cit., p. 48

49 *Ivi*, p. 76.

50 Cfr. L. Binswanger, *Sulla fuga delle idee*, Einaudi, Torino 2003.

di due secoli fa, che ha separato i malati dai sani non solo nello spazio disciplinare del manicomio, ma anche dietro la cortina dell'insensatezza. La separazione topologica riflette però anche la condizione oggettiva di distanza tra gli psicotici e i non psicotici, divaricati da modi profondamente differenti di esperienza del mondo, del tempo, dello spazio e degli altri. I "malati del tempo" ci appaiono confinati in un cerchio di sofferenze la cui espressione è privata di ogni riconoscimento intersoggettivo, e, proprio per questo, destinata all'estremo della particolarità, dell'opacità, della solitudine.

Oltre ad essere – o forse proprio perché è – una struttura antica, primitiva, trascendentale attraverso la quale la coscienza fa esperienza del tempo, la trama è anche la forma basilare attraverso cui gli uomini hanno da sempre raccontato. Se il racconto giunge a toccare, negli esperimenti formali e nell'elaborazione del materiale esistenziale, le grandi aporie della temporalità umana, è perché, attraverso la forma trama, condivide con la coscienza dell'uomo sia la capacità di dare ordine e senso allo scorrere inarrestabile della vita, sia la possibilità di accedere a una esperienza ben più traumatica e dolorosa del tempo. La vicinanza tra psicopatologia e racconto non poggia semplicemente su un presupposto tematologico, cioè sul fatto che la "follia" come tema letterario attraversa, fin dall'antichità, tutta la tradizione occidentale. Piuttosto, i generi narrativi sono gli unici domini discorsivi in grado di "ripetere" la rottura della trama trascendentale e, al tempo stesso, di riconfigurarne gli effetti di solitudine, di silenzio, di insensatezza, senza che la particolarità delle vite narrate venga dissolta nell'astrazione teorica. Se nella malattia mentale gli uomini sperimentano il dissesto temporale e la perdita di senso di ogni frammento di esperienza, il racconto è in grado di mimare il disorientamento psichico estremo e al tempo stesso di mantenerlo all'interno di un insieme semantizzato, anche quando le identità narrative dei personaggi sfiorano il limite della disgregazione.[51]

La crisi dell'intreccio che contraddistingue parte dei romanzi della prima metà del ventesimo secolo, accompagnata dal crescente interesse per una rappresentazione piena e complessa dell'interiorità dei personaggi, sonda tutte le possibilità del realismo psicologico, mettendone alla prova la capacità di raccontare il cuore umano. Così, i concetti di trama che le diverse aree delle psicosi riflettono, le loro retoriche e il loro prospettivismo ci appaiono in modo stupefacente simili a quelli di alcuni capolavori della narrativa modernista.

Non mi interessa ricostruire la rete delle eventuali influenze del sapere psicologico e psichiatrico sulle forme narrative all'inizio del ventesimo secolo, né ho intenzione di condurre uno studio di carattere tema-

51 Cfr. L. Lugnani, *Del tempo. Racconto discorso esperienza*, ETS, Pisa 2003.

tico sulle rappresentazioni della malattia mentale nei romanzi modernisti. Piuttosto cercherò di illustrare la maniera inedita e problematica in cui il nesso antico tra la sofferenza del cuore, le sue mutevolezze e la narrazione che le metabolizza e le riconfigura, si ripropone nella stagione modernista. Analizzerò alcuni testi esemplari, concentrati in un arco temporale breve e accomunati da un'aria di famiglia che non si localizza in parentele di primo grado, ma che riguarda la maniera in cui i racconti mettono in forma esperienze limite della temporalità umana.

4. Crisi dell'intreccio e narrazioni della vita

1925

"It is time," said Rezia.

The word 'time' split its husk; poured its riches over him; and from his lips fell like shells, like shavings from a plane, without his making them, hard, white, imperishable, words, and flew to attach themselves to their places in an ode to Time; an immortal ode to Time. He sang. Evans answered from behind the tree. The dead were in Thessaly, Evans sang, among the orchids. There they waited till the War was over, and now the dead, now Evans himself –

"For God's sake don't come!" Septimus cried out. For he could not look upon the dead.

But the branches parted. A man in grey was actually walking towards them. It was Evans! But no mud was on him; no wounds; he was not changed. I must tell the whole world, Septimus cried, raising his hand (as the dead man in the grey suit came nearer), raising his hand like some colossal figure who has lamented the fate of man for ages in the desert alone with his hands pressed to his forehead, furrows of despair on his cheeks, and now sees light on the desert's edge which broadens and strikes the iron-black figure (and Septimus half rose from his chair), and with legions of men prostrate behind him he, the giant mourner, receives for one moment on his face the whole –

"But I am so unhappy, Septimus," said Rezia, trying to make him sit down.

The millions lamented; for ages they had sorrowed. He would turn round, he would tell them in a few moments, only a few moments more, of this relief, of this joy, of this astonishing revelation –

"The time, Septimus," Rezia repeated. "What is the time?"

He was talking, he was starting, this man must notice him. He was looking at them.

"I will tell you the time," said Septimus, very slowly, very drowsily, smiling mysteriously at the dead man in the grey suit. As he sat smiling, the quarter struck – the quarter to twelve.[52]

52 V. Woolf, *Mrs Dalloway* [1925], Chancellor, London 1994, p. 201.

Septimus Warren Smith, reduce della prima guerra mondiale che si aggira per le strade di Londra in una bella mattina di giugno, è il riflettore più complesso e insidioso della tessitura discorsiva di *Mrs Dalloway*. La narrabilità della sua storia è affidata a un complesso sistema di punti di vista molteplici vicendevolmente implicati, che in parte supplisce, in forma cangiante e divisa, all'opacità del suo sguardo. Non solo sua moglie, Lucrezia, ma anche il suo capoufficio, Mr Brewer, il suo medico, dottor Holmes, un celebre psichiatra, sir William Bradshaw, e perfino Peter Walsh che lo incrocia al parco, tutti questi personaggi fanno da cassa di risonanza a una vicenda biografica segnata da un trauma non narrabile. Anche Clarissa, anche Peter sono restituiti al lettore per implicazione di punti di vista e di voci, ma gli indiretti liberi a loro riferiti e che sgorgano da una focalizzazione interna ultrasensibile dispiegano un rapporto col passato e con le sue cicatrici del tutto differente. Le oscillazioni e la fragilità delle loro storie, segnate da errori, minacciate dalla banalità, dall'insignificanza, dall'invecchiamento, sono viste in prospettiva proprio grazie alla sovrapposizione di sguardi, al sistema di vasi comunicanti adibito a coglierne il senso. Il «tunneling process»[53] su Septimus ha invece l'effetto di isolarne l'interiorità, la cui espressione è affidata a una discorsività schizoide, se non propriamente schizofrenica, che, frantumandosi, nega l'intreccio e spinge la narrazione in una zona oscura. Questa frammentazione non nasce solo dalla volontà di rendere più sfumati i contorni della sagoma di Septimus e di farne un personaggio polisemico. I significati allegorici che è possibile attribuire a questa figura – il disagio estremo della vita moderna, lo choc irreversibile della Grande Guerra – non esauriscono affatto il problema essenziale che essa pone nell'architettura complessiva del romanzo. Come si racconta una vicenda individuale patologica? Come narrare una vita senza ridurla a un caso clinico?

I rintocchi delle ore puntellano le linee di sutura tra i numerosi mondi interni cui il romanzo dà voce e delimitano i transiti dall'esterno alla mente, dal tempo degli orologi a quello dei pensieri, dai gesti, ridotti ai movimenti minimi del quotidiano, alla massa fluida della coscienza. Il brano qui riportato è incorniciato, secondo un procedimento consueto in *Mrs Dalloway* e in *To the Lighthouse*,[54] da due richiami perentori al tempo cronico, tra i quali si spalanca il collasso temporale nel quale Septimus vive. La sola parola «time», invece di richiamarlo alla dimensione sociale e pubblica nella quale tutti sono raggiunti dai rintocchi del Big Ben, innesca un cortocircuito, annienta lo spazio dialogico e avvia l'allucina-

53 V. Woolf, *A Writer's Diary*, a cura di L. Woolf, The Hogarth Press, London 1959, p. 60.
54 Cfr. E. Auerbach, *Il calzerotto marrone*, in Id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], Einaudi, Torino 1956, vol. II, pp. 305-338.

zione. I mezzi discorsivi convocati a significarla sono estremamente mobili: la lunga frase che allude al contenuto dell'ode che Septimus, senza accorgersene – «without his making them» – inizia a intonare è spiraliforme e riporta al cuore difettoso della sua esperienza, il Tempo. Segue subito un *simple past* secco – «He sang» – che tenta di ristabilire una dimensione narrativa pura, enfatizzata dal carattere fermo e realistico dell'azione che gli corrisponde – «Evans answered». La ripresa del racconto è solo un'illusione, perché Evans è il compagno alla cui morte Septimus ha assistito in battaglia, è un cadavere o un fantasma che ritorna da un passato che sembra non passare. I tempi narrativi simulano un evento che è in realtà una allucinazione mentale. È qui il passaggio più azzardato del brano, che mima il sovrannaturale per costruire la scena parallela che si sta svolgendo nella mente di Septimus. Al tempo stesso, però, quella stessa scena ha una consistenza realistica, perché effettivamente un uomo si muove tra le foglie venendo verso Septimus e Rezia: è Peter Walsh – scambiato per il morto Evans – che si trova al parco e si imbatte in quella che ai suoi occhi appare come una coppia di «lovers squabbling».[55] Così questo stralcio è al tempo stesso un'allucinazione, la cui cronaca è inserita fra parentesi; un evento sovrannaturale – per Septimus sono i morti che tornano –; un incontro fortuito tra due sconosciuti. Il tempo interiore e quello esteriore risultano entrambi deformati e compromessi. Il frammento di monologo interiore – «I must tell the whole world» – si prolunga in una lunga similitudine la cui focalizzazione risulta ambigua: è Septimus stesso a paragonarsi a un «giant mourner», o è Rezia a vederlo così? O non è piuttosto la voce narrante, qui resasi autonoma dai fuochi dei personaggi?

La battuta di Rezia sembra interrompere l'allucinazione, ma in realtà ne rilancia la deriva: Septimus si sente depositario di una verità, di una rivelazione salvifica, di un intero – «the whole» – che gli ha sfiorato il viso. Septimus conosce un significato, che non riguarda più la sua esistenza singola ma quella di una enorme e anonima schiera di sofferenti. Questa esorbitanza di senso, fissata nel delirio, nominata e non dispiegata, si arrocca nell'astrazione, in una universalità che cancella il singolo, la sua storia, la sua sofferenza particolare. Il tempo ha segnato la sua esperienza bloccandola ai traumi della guerra, ma ora esso appare come una entità da nominare e celebrare in un'ode, segno che esso non è più principio di configurazione narrativa, ma un oggetto che richiede una dizione lirica pura.

Evocato durante la cena a casa dei Dalloway, il suicidio di Septimus, che raduna insieme il massimo della significazione giunta al limite della dicibilità e il massimo della privazione di senso, si incastona come

55 Woolf, *Mrs Dalloway*, cit., p. 202.

una scoria all'interno del ricevimento che dovrebbe consacrare l'eroina del romanzo.[56] Ma il «tunneling process», nel più profondo dei collegamenti tra le caverne dei personaggi, permette di riconfigurare l'implosione dell'esistenza di Septimus nell'affermazione della presenza vitale di Clarissa, e allontana, anzi, con un gesto apotropaico la morte, alla quale i rintocchi delle ore hanno alluso nel corso di tutta la giornata: «She felt somehow very like him – the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away while they went on living».[57]

1929

> I went out, shutting the door upon the ticking. I looked back into the window. He was watching me across the barrier. There were about a dozen watches in the window, a dozen different hours and each with the same assertive and contradictory assurance that mine had, without any hands at all. Contradicting one another. I could hear mine, ticking away inside my pocket, even though nobody could see it, even though it could tell nothing if anyone could.
>
> And so I told myself to take that one. Because Father said clocks slay time. He said time is dead as long it is being clicked off by little wheels; only when the clock stops does time come to life. The hands were extended, slightly off the horizontal at a faint angle, like a gull tilting into the wind. Holding all I used to be sorry about like the new moon holding water, niggers say.[58]

The Sound and the Fury rinnova in maniera sorprendente l'antico intreccio di pianto e racconto che segna dalle origini la tradizione narrativa occidentale. Il primo capitolo, infatti, focalizzato interamente su Benjamin, il più giovane dei fratelli Compson, è un complesso *nóstos* a un passato frantumato, che si compie attraverso analessi cieche e impercettibili, accompagnate da un pianto continuo e inspiegabile. I ricordi di Benjamin, che è affetto da un grave ritardo mentale, non sono ricompresi in una architettura tridimensionale e prospettica, entro la quale si distinguano nettamente e vengano confrontati il vicino e il lontano, le epoche della sua vita e le persone che di volta in volta le hanno popolate. I corsivi non illuminano con chiarezza i transiti tra i vari spezzoni di passato convocati a raccontare la storia della famiglia Compson, o meglio la storia della sua distruzione; il meccanismo che regola i flussi del tempo non è intelligibile, pur poggiando nella maggior parte dei casi su un principio associativo. Benjamin sembra uno spettatore passivo che guarda scor-

56 Cfr. *ivi*, p. 276: «Oh! thought Clarissa, in the middle of my party, here's death».
57 *Ivi*, p. 278.
58 W. Faulkner, *The Sound and the Fury* [1929], Random House, New York 1956, pp. 104-105.

rere le immagini di una storia che non ha vissuto e che, dunque, non ha realmente compreso.

Il secondo capitolo, che riporta a fatti accaduti diciotto anni prima, usa una tecnica narrativa simile. La voce narrante è quella di Quentin, il fratello che ha avuto il privilegio di andare ad Harvard proprio grazie alla vendita del pezzo di terra dove Benjamin amava stare, «Benjamin's pasture». Quentin non è malato ma sta per suicidarsi, si prepara meticolosamente al suo gesto mentre riaffiorano a ondate i frammenti più dolorosi del suo passato, quelli che riguardano il rapporto tormentato con la sorella Caddie. La memoria non media questa emersione, non seleziona e rimodella gli eventi vissuti componendoli in una storia che raduni il senso della vita di Quentin, definendolo dialetticamente in rapporto alla storia della sua famiglia.

Quentin si trova davanti alla vetrina di un negozio di orologi; la mattina, appena sveglio, ha strappato le lancette al suo, ne ha spaccato il vetro su uno spigolo, eppure gli ingranaggi all'interno hanno continuato a girare scandendo il loro ticchettio implacabile. Gli orologi non alludono alla dimensione sociale del tempo, né soltanto all'illusione della sua misurabilità e uniformità, o alla discrasia con il tempo interno degli uomini. Essi, piuttosto, ciascuno indicando la propria ora, la propria verità o meglio la propria «furious lie»,[59] disgregano ogni spazio intersoggettivo, lo frazionano in bugie locali e monadiche, all'interno delle quali ciascun individuo fatica a ricomporre la massa del suo vissuto. Non solo perché ogni porzione di tempo misurata contraddice le altre, ma perché ciascuna, nascosta nell'interiorità proprio come un orologio riposto in una tasca, è una menzogna.

L'autorità della figura paterna è, nell'intero secondo capitolo, quasi sempre associata a delle massime sul tempo, che, ritagliate e riaccostate, comporrebbero una piccola analitica esistenziale. Il tempo degli orologi, identificato con la negazione della vita stessa, forma una rete opprimente alla quale Quentin si sottrae col suicidio. Se la vita di un uomo è «the sum of his misfortunes»,[60] il tempo è la peggiore. Questa somma di sventure che la biografia di un individuo accumula naturalmente, solo per il fatto che il tempo scorre e la vita procede, non si tramuta mai in una «history» e neanche in una «story», né monologica né polifonica, che ciascuno possa raccontare a se stesso. La sventura è qui un concetto privo di dialettica, che deriva dalla tradizione tragica antica e ignora sia il finalismo idealista sia il determinismo positivista: è una invariante che costituisce il fondo strutturale dell'esistenza e che nel tempo può solo accrescersi. La somma, però, non ha la forma dell'intreccio

59 *Ivi*, p. 216.
60 *Ivi*, p. 129.

tragico – pur serbandone il contenuto simbolico – ma quella di una giustapposizione non ordinata e coercizzante: i personaggi, e Quentin in particolare, non sono mossi dalla volontà di sottoporre la propria vita a esame, piuttosto sono assediati dal passato e nessuno riesce a osservarlo prospetticamente.

Solo poco prima di suicidarsi Quentin avvia un fitto dialogo tra sé e sé in cui, dibattendo la sua scelta di togliersi la vita, mette in comunicazione passato e presente, pensieri attuali e azioni compiute, emozioni istantanee e volontà di comprenderle. Appare abissale la differenza con il vissuto di Benjamin, che sembra agito dal tempo, in balìa di una coscienza che registra senza rielaborare. Eppure è Benjamin, vergogna della famiglia Compson, a permanere e osservare negli anni, insieme alla cuoca Dilsey, tutti i personaggi che accumulano il loro tempo di sventure. Ed è Benjamin, nell'intreccio di pianto e racconto che ne contraddistingue la voce, l'unico ad aver capito che la nonna è morta la sera di molti anni prima, come suo fratello ricorda in via quasi parentetica: «Benji knew it when Damuddy died. He cried. *He smell hit. He smell hit*».[61] Il personaggio più patologico, quello la cui temporalità è più divisa e percettivamente sconnessa e il cui racconto è più lacunoso e autistico, è anche quello che giunge a intuire tutti gli eventi luttuosi che si abbattono sulla famiglia Compson e a soffrire per essi.

Ma c'è un piano che dà senso alle identità narrative franate dei singoli, riscattandone la dispersione. *The Sound and the Fury* adotta un prospettivismo meno estremo di quello usato, ad esempio, da Virginia Woolf in *The Waves* o dallo stesso Faulkner nel successivo *As I Lay Dying*. I punti di vista e le voci che si avvicendano gradualmente si normalizzano – dalla percezione schizoide di Benjamin, a quella melanconica di Quentin, a quella di Jason – fino a riconquistare la terza persona di un narratore extradiegetico. Se, dunque, i singoli sguardi sono lacunosi e doloranti e si contraddicono a vicenda, il montaggio che alterna voci e unità di tempo differenti – il 7 aprile del 1928, il 2 giugno del 1910, e poi ancora il 6 e l'8 aprile del 1928 – ricompone un macrointreccio molto distante dall'affermare l'assenza di significato dei frammenti di esperienza singolari. Il senso dell'insieme è condensato nell'unica battuta attribuita direttamente a Dilsey, il più empatico, il più silenzioso e marginale dei personaggi, nelle pagine finali in cui i protagonisti vengono presentati uno per uno da un narratore esterno. Il «sum» dell'esistenza di Dilsey, infatti, niente dice delle sue «misfortunes»: «They endured», dove 'they' sono i Compson e il loro 'sopportare', che significa anche 'rimanere in vita', è il segno che il tempo non li ha soltanto distrutti.

61 *Ivi*, p. 111.

1938-1941

Ed erano state le nozze.

Se il suo pensiero discendeva, dal ricordo di quei bimbi, agli anni vicini, all'oggi… le pareva che la crudeltà fosse troppa: simile, ferocemente, a scherno.

Perché? Perché? Il volto, in quelle pause, le si pietrificava nell'angoscia: nessun battito dell'anima era più possibile: forse ella non era più la madre, come nell'urlo dei parti, lacerato, lontano: non era più persona, ma ombra. Sostava così, nella sala, con pupille cieche ad ogni misericorde ritorno, immobilità scarnita da vecchiezza; per lunghe falcate del tempo. E l'abito di povertà e vecchiezza era come un segno estremo dell'essere portato davanti ai volti dei ritratti, dove alìgeri fatui, sul vuoto, orbiteranno entro il sopravvivente domani. Poi quasi un rito della stagione, improvvisa, le giungeva l'ora dalla torre; liberando nel vuoto i suoi rintocchi persi, eguali. E le pareva memento innecessario, crudele. Nel tempo finito d'ogni estate, traverso il mondo che l'aveva lasciata così. Le mosche descrivevano pochi cerchî nella grande sala, davanti ai ritratti, sotto i dardi orizzontali della sera. Con una mano, allora, stanca, si ravviava i capelli sbiancati dagli anni, effusi dalla fronte senza carezze come quelli di Re Lear. Superstiti ad ogni fortuna. Ed ora nel silenzio, discendendo il tramonto, vanite le tempeste della possibilità. Ella aveva tanto imparato, tanti libri letto! Alla piccola lucerna lo Shakespeare: e ne diceva ancora qualche verso, come d'una stele infranta si disperdono smemorate sillabe, e già furono luce della conoscenza, e adesso l'orrore della notte.

Nel cielo si erano dissipati i vapori, e i fumi, su dalla strozza de' camini, di sotto pentola, delle povere cene della gente. S'erano dissoluti come una bontà della terra: incontro alla stella vesperale, per l'aria azzurrina del settembre: su, su, dov'è la bionda luce, dai camini neri; che si adergono con vigore di torri al di là dell'ombre e delle inazzurrate colline, dietro alberi, sopra i colmigni lontani delle ville.[62]

Malattie del tempo, risorse del racconto

La diegesi della *Cognizione del dolore* è estremamente esile. L'accumulo di romanzesco che affastella le prime pagine prepara il racconto di una vicenda scarna, che elimina qualunque peripezia, immobilizza i due protagonisti nello spazio chiuso della casa e li costringe a una ricerca nel loro tempo interiore. All'inflazione di trame che si intrecciano – storie di reduci di guerra, di eventi naturali eccezionali, di misteriose apparizioni sovrannaturali – si accompagna una voce narrativa extradiegetica ma plurale, capace di escursioni continue tra punti di vista e posture stilistiche differenti.

I fatti che saturano l'incipit del romanzo hanno legami quasi esclusivamente tematici – dunque simbolici – con la vicenda principale. Ma la

62 C.E. Gadda, *La cognizione del dolore* [1963], in *Opere*, I, *Romanzi e racconti*, a cura di D. Isella *et alii*, Garzanti, Milano 1993, tomo I, pp. 683-684.

vicenda principale, in quanto tale, è già avvenuta: tutto è accaduto in un passato continuamente alluso e mai raccontato, che riaffiora nel presente della narrazione come un relitto andato in frantumi. Il romanzo familiare che, costellato di lutti, di traumi, di sadismo, di povertà, sta alle spalle della *Cognizione*, e che contiene un notevole potenziale romanzesco, si attesta nel tessuto narrativo come una presenza fantasmatica e opprimente. Le azioni che Gonzalo e sua madre compiono nello spazio breve della vicenda hanno tutte a che fare con il tempo, sono anzi espressione delle loro personali esperienze del tempo, del loro rapporto con un passato che svuota il presente e preclude il futuro.[63] La morte stessa della Signora non è che la ripetizione degli altri due lutti evocati nel romanzo, o meglio della loro rappresentazione: il volto della donna morente su cui si chiude il romanzo reca, infatti, tracce di sangue analoghe a quelle che segnavano il figlio morto in guerra e ferite identiche a quelle simboliche che Gonzalo, distruggendolo, infligge al ritratto del padre.

Il quinto tratto – da cui il passo qui citato – costituisce il cuore di questa legge esistenziale che modella i personaggi. Il rapporto col tempo assume essenzialmente tre forme: la prima riguarda la dimensione cronica in cui esso scorre sempre uguale, che, figurata da rintocchi anonimi, vuoti, addirittura «crudeli», è scissa dal singolo e gli si presenta solo come una minaccia; la seconda riguarda la memoria, che è priva di angolazione prospettica, si riduce alla presentificazione del passato e non si trasforma mai in un sapere che i personaggi acquisiscono su se stessi; la terza investe la relazione con la comunità circostante, che da una parte sembra immersa in un tempo umanizzato di "opere e giorni" che garantisce la continuità della vita e da cui i protagonisti sono esclusi, dall'altra vive nella menzogna socializzata, dunque in un tempo mistificato. Il tempo come distruzione, il tempo come trauma irrisolto, il tempo come salvezza e inganno insieme.

Queste tre dimensioni sono sempre vicendevolmente implicate, come nel brano riportato: nel tempo che avanza a «lunghe falcate» si sono consumati eventi dolorosi e incomprensibili – «Perché? Perché?» – la memoria dei quali degrada la «persona» a «ombra», riduce, cioè, il soggetto di quei ricordi a una condizione di morte in vita, separandolo sia dalla propria esperienza sia dal tempo dei vivi, riuniti insieme nella collettività da un unico flusso vitale. L'implicazione è, prima ancora che tematica e concettuale, discorsiva e stilistica: l'indiretto libero, che aderisce al nucleo più intimo della melanconia del personaggio, ha un andamento molto frammentario, dubitativo e divagante; la voce narrante, che alterna in maniera impercettibile focalizzazione interna ed esterna, imposta

63 Cfr. C. Savettieri, *Il racconto del tempo nella «Cognizione del dolore»*, in «Italianistica», 31, 2-3, 2002, pp. 237-252.

una dizione alta e sapienziale che eleva il piano narrativo alla meditazione; una descrizione elegiaca, sostenuta dal *pathos* luttuoso dell'esclusione, enfatizza il contrasto tra lo spazio aperto della campagna e quello tombale della casa. Il «battito dell'anima», dichiarato impossibile, non è semplicemente il pulsare del cuore e, dunque, una metafora della vita: è, soprattutto, il movimento interiore che consente di rimettere in contatto, rivitalizzandoli, il presente e il passato. È l'«intermittance du cœur» che è impossibile e che, in quanto tale, rende infruttuosa la catabasi che la Signora compie nelle viscere della casa: la «persona» si disgrega, alienandosi dagli eventi – le nozze, il parto – che ne hanno segnato la biografia, e i «ritratti», presenze mute del passato, rimandano ai ritratti paterni che Gonzalo ha distrutto, dunque a una memoria inservibile, dolorosa e per questo oltraggiata.

Sul filo di una discorsività estremamente mobile, la distruzione, il trauma, l'inganno incidono il tessuto narrativo e ne diradano i fili. C'è però, dietro l'esilità dell'intreccio, disperso in analessi spezzate, enumerazioni caotiche, deliri immaginativi – tutte forme discorsive non narrative in senso stretto – uno schema tragico stratificato che agisce su più livelli:[64] il primo è quello del rapporto con la tradizione, il secondo riguarda la costruzione interna del romanzo. Amleto e Lear sono i due archetipi che modellano le sagome di Gonzalo e della Signora e che ne elevano le vicende personali alla dimensione universalizzante del sapere tragico. Questo riscatto, però, non avviene nel mondo narrato: i versi della tradizione tragica, andata in frantumi, si riducono a singole schegge che la memoria raduna a fatica. Così, la «table of my memory» di Amleto (*Hamlet*, I, v, 98) diventa una «stele infranta» che non si traduce in conoscenza. Ma sul piano strutturale è l'impostazione tragica, fondata su un sistema contrastivo che ingloba il grottesco, il banale, il romanzesco opponendoli a uno stile sublime che preserva il regime di verità, a garantire la tenuta di un insieme discorsivo, narrativo e simbolico altrimenti costretto a rimanere un agglomerato di frammenti.

C'è, insomma, una giustizia poetica che agisce nel romanzo, ne salva la narrabilità – e dunque l'espressione di una verità generale dispersa e riflessa nel dolorare delle vicende particolari – proprio nel momento in cui i personaggi toccano l'acme della discordanza.

5. Lo spazio bianco

Non è possibile spiegare i mutamenti che la forma narrativa subisce all'inizio del Novecento, e che sono stati aggregati nella categoria stori-

64 Ho affrontato la questione in C. Savettieri, *La trama continua. Storia e forme del romanzo di Gadda*, ETS, Pisa 2008, nell'ultimo capitolo *Il romanzo e la cognizione: i modi del tragico*, pp. 135-169.

ca di modernismo, ricorrendo soltanto a paradigmi epistemologici. Secondo un tipo di narrazione storica tradizionale, costituitasi a senso comune, il modernismo – entità polimorfica la cui tenuta categoriale è affidata ad alcune fondamentali costanti strutturali, simboliche, stilistiche e tematiche – sarebbe l'esito sovrastrutturale di alcune fratture storiche e di alcune rivoluzioni di paradigma che si consumano prima ancora che nel dominio delle forme letterarie in quello delle scienze fisiche e naturali, della filosofia, della psicologia.[65] I concetti di derivazione e di influenza, usati per tracciare le affinità elettive tra i diversi campi del sapere, della tecnologia e dell'arte, ci restituiscono la descrizione di un'epoca complessa eppure omogenea, riassumibile in immagini di rottura, disorientamento, crisi. Vorrei cercare di ragionare attorno a questo insieme concettuale rimanendo all'interno della morfologia narrativa e degli strumenti specifici che essa ha messo in campo per figurarlo.

> Je me demandais si mon désir d'écrire était quelque chose d'assez important pour que mon père dépensât à cause de cela tant de bonté. Mais surtout en parlant de mes goûts qui ne changeraient plus, de ce qui était destiné à rendre mon existence heureuse, il insinuait en moi deux terribles soupçons. Le premier c'était que (alors que chaque jour je me considérais comme sur le seuil de ma vie encore intacte et qui ne débuterait que le lendemain matin) mon existence était déjà commencée, bien plus que ce qui allait en suivre ne serait pas très différent de ce qui avait précédé. Le second soupçon, qui n'était à vrai dire qu'une autre forme du premier, c'est que je n'étais pas situé en dehors du Temps, mais soumis à ses lois, tout comme ces personnages de roman qui, à cause de cela, me jetaient dans une telle tristesse, quand je lisais leur vie, à Combray, au fond de ma guérite d'osier. Théoriquement on sait que la terre tourne, mais en fait on ne s'en aperçoit pas, le sol sur lequel on marche semble ne pas bouger et on vit tranquille. Il en est ainsi du Temps dans la vie. Et pour rendre sa fuite sensible, les romanciers sont obligés, en accélérant follement les battements de l'aiguille, de faire franchir au lecteur dix, vingt, trente ans, en deux minutes. Au haut d'une page on a quitté un amant plein d'espoir, au bas de la suivante on le retrouve octogénaire, accomplissant péniblement dans le préau d'un hospice sa promenade quotidienne, répondant à peine aux paroles qu'on lui adresse, ayant oublié le passé. En disant de moi «Ce n'est plus un enfant, ses goûts ne changeront plus, etc.», mon père venait tout d'un coup de me faire apparaître à moi-même dans le Temps, et me causait le même genre de tristesse, que si j'avais été non pas encore l'hospitalisé ramolli, mais ces héros dont l'auteur, sur un ton indifférent qui est particulièrement cruel, nous dit à la

65 Un esempio di questo genere è dato da S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento,* nuova edizione, il Mulino, Bologna 2007.

fin d'un livre «Il quitte de moins en moins la campagne. Il a fini par s'y fixer définitivement, etc.».[66]

Questo passo tratto dal secondo volume della *Recherche* e strettamente connesso a uno degli intrighi essenziali dell'opera – la storia di una vocazione letteraria – richiama implicitamente un'idea molto diffusa in una parte dei romanzieri tra il secondo e il terzo decennio del Novecento: l'idea che il loro modo di narrare fosse profondamente differente da quello in uso quaranta, trenta o anche solo venti anni prima. Questa sensazione di trovarsi al di là di una frattura e di potersi situare dialetticamente rispetto al passato emerge in maniera sparsa ma incredibilmente consonante in testi saggistici e narrativi: le pagine sulla rivoluzione copernicana del *Fu Mattia Pascal* di Pirandello, *Mr Bennet and Mrs Brown* di Virginia Woolf, gli inserti epocali dell'*Uomo senza qualità*, le speculazioni teoriche di *Dedalus*, le pagine di Forster formalizzano, in modi differenti, l'idea di non poter più narrare in una maniera genericamente legata al passato.

I romanzi che Marcel legge a Combray sono qui evocati quali oggetti di passioni tristi, che riflettono un rapporto vessatorio tra gli uomini e il tempo. Il sommario, strumento indispensabile al narratore che intenda contrarre gli anni in poche pagine, è la forma che, selezionando e ricombinando, meglio consente di raccontare una vita intera nello spazio di un libro. Il potere tirannico del narratore, che è in grado di far invecchiare gli esseri umani e di immobilizzarli in identità narrative rigide, non è che il riflesso del potere tirannico che il tempo ha sulle nostre vite. L'angoscia di Marcel, però, non è legata tanto all'idea dello scorrere inarrestabile dell'esistenza, quanto al suo contrario: all'idea che il tempo passi inesorabile e che gli individui siano destinati al deperimento fisico e, paradossalmente, all'immobilità esistenziale. Marcel non teme il cambiamento ma la fissità alla quale le osservazioni ottimistiche di suo padre sembrano inchiodarlo. I romanzi di Combray, dunque, sono l'emblema di un modo di raccontare che si affida più alla logica dell'intreccio che alla complessità interiore dei singoli e che scinde nettamente il tempo cronico, manipolato dall'intelligenza narrativa del narratore, dalle esperienze molteplici e provvisorie che di esso gli uomini fanno.

È questo modello ideale, frutto della condensazione di singoli tratti storici distinti e genericamente identificato con un'epoca passata, che viene rifiutato dal paradigma di crisi del modernismo.[67] L'intreccio entra in crisi perché gli si attribuiscono coercizioni, rigidità, menzogne e

66 M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur* [1919], in *À la recherche du temps perdu*, edizione diretta da J.-Y. Tadié, Gallimard, Paris 1987, vol. I, pp. 473-474.

67 Cfr. F. Kermode, *Il senso della fine* [1966], Sansoni, Firenze 2004, pp. 81-108.

abusi perpetrati ai danni della vita e dell'interiorità dei personaggi. Il suo principio di concordanza, per usare i termini di Ricœur, appare piuttosto come un principio di mistificazione.[68] L'iconoclastia delle avanguardie, il loro desiderio programmatico di regressione verso l'informe, di irrisione e distruzione di ogni schematismo trascendentale alla base della forma letteraria – sia essa lirica o narrativa – costituisce la punta estrema del paradigma della crisi. La svalutazione dell'intreccio sembrerebbe inscriversi entro questo orizzonte e costituirne, di contro allo slancio nichilisticamente euforico delle avanguardie, la declinazione epigonale e scettica, come se la forma narrativa si trovasse davvero sulla soglia della propria fine.

Le diagnosi sulla malattia del romanzo, sulla sua decadenza, sulla sua imminente morte, sorgono nei primi decenni del Novecento in un contesto storico – quello della carneficina di massa della Grande Guerra – che ne giustificava la postura apocalittica, ma che ne faceva anche risaltare il valore critico. Il destino di tale diagnosi è noto: è divenuta, nel corso del ventesimo secolo, la più inflazionata delle descrizioni estetiche epocali, quella in grado di saldare in una ambigua linea di continuità ideologica moderno e postmoderno,[69] fino a giungere agli usi rozzi e acritici che nel nostro presente se ne continuano a fare.

Se, però, si guarda esclusivamente alla pratica artistica, il paesaggio del primo modernismo appare ben diverso. Lo scetticismo rivolto alla convenzione narrativa, alla maniera in cui gli intrecci mettono in forma il tempo umano, si accompagna infatti a un atteggiamento complesso e conflittuale ma tutt'altro che liquidatorio e nichilista nei confronti della tradizione. Le nuove forme di racconto sperimentano e perfezionano tecniche narrative discordanti, che sondano in zone estreme le condizioni di possibilità dell'identità narrativa e della trama, tanto da avvicinarsi alla fenomenologia delle psicosi. Il punto in cui i resoconti degli psicotici più somigliano al flusso di coscienza di Quentin Compson, agli indiretti liberi riferiti a Septimus, ai sogni e alle immaginazioni di Gonzalo, ai ricordi ossessivi e lacunosi di sua madre, è anche il punto in cui iniziano a divergere. L'intreccio che emana da questi e da molti altri *homines ficti* che popolano le pagine dei capolavori del primo modernismo, rovesciando il rapporto di subordinazione tra personaggi e intrigo, non mira mai, neanche nei casi di maggiore scetticismo – come in Musil o Kafka – alla nuda affermazione dell'insensatezza, della dispersione, della separazione dal mondo della vita e della distanza dall'esperienza. Testi e autori che abbiano sistematicamente perseguito un'intenzione di-

68 Cfr. P. Ricœur, *Tempo e racconto*, II, *La configurazione nel racconto di finzione* [1984], Jaca Book, Milano 1999², pp. 19-54.

69 Cfr. C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999.

struttiva del principio di configurazione – ad esempio *Finnegan's Wake* su un versante, Beckett su un altro – andrebbero osservati dialetticamente alla luce della loro contraddizione interna, quella, cioè, di essere opere che si negano in quanto tali.

I casi clinici, anche quelli che si concludono con la guarigione, sono affidati a resoconti che registrano la cronaca della malattia come disfunzione o, nei casi più gravi, come perdita della trama trascendentale della coscienza. Tale cronaca trova una compensazione alla sua immanenza irredimibile – se non sul piano umano del rapporto tra lo psichiatra o lo psicoterapeuta e il paziente – solo nell'elaborazione teorica che riconosce le somiglianze tra casi differenti e individua significati diagnostici, ma elimina i tratti più personali.

I romanzi, anche quando ricorrono a una discorsività saggistica e teorica – come nel *Temps retrouvé* – o quando si spingono a dar voce direttamente al Tempo, abradendo quasi del tutto le tracce umane dei personaggi – come in *Time Passes*, splendida seconda sezione di *To the Lighthouse* – non possono rinunciare a nessuno dei tratti più personali che scelgono di configurare. I loro intrecci, dissolti o statici o lacunosi o ipertroficamente espansi, crollati gli sfondi moralistici che ancora per tutto il Settecento ne sostenevano le impalcature, incarnano il senso di crisi ed esplorano le proprie condizioni di possibilità ma, più che postulare la propria morte, conducono a un limite mai esperito prima la conquista fondamentale – e il significato simbolico profondo – del romanzo moderno: quella di aver aperto, attraverso uno spettro sempre più ampio ed eterogeneo di soluzioni formali, lo spazio letterario ad ogni dominio dell'esperienza umana, persino quella liminare all'ineffabilità. La trasformazione dell'intreccio interviene ad arginare il nichilismo insito in questa rivoluzione, che avviene ben prima dell'inizio del Novecento: se tutto è narrabile, da ogni punto di vista e con mezzi formali sempre nuovi, cosa ha senso mettere in forma? Quali saranno i mezzi per preservare la particolarità e la dispersività di un materiale narrativo sempre più vasto e frammentario al tempo stesso?

Sul sommario e sulle variazioni della velocità del tempo nel romanzo Proust ha scritto alcune delle sue pagine saggistiche più belle, quelle, cioè, dedicate a Flaubert e allo spazio bianco più celebre della narrativa moderna.[70] Quello che impressionava Proust non era soltanto l'accelerazione data al racconto della vita di Frédéric Moreau dai tre perfetti – «Il voyagea», «Il connut», «Il revint» – accostati paratatticamente in modo da coprire le vicende svoltesi in un lungo arco di tempo. Il prodigio di questa sequenza dell'*Éducation sentimentale* stava tutto nel «blanc» che

70 M. Proust, *À propos du «Style» de Flaubert*, in Id., *Contre Sainte-Beuve* précedé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, a cura di P. Clarac e Y. Sandres, Gallimard, Paris 1971.

precede il rapidissimo passaggio successivo, stava, dunque, in un silenzio, una discontinuità, una discordanza sottratta alla narrazione. Quello che Proust e molti dei narratori che definiamo modernisti tentano di fare, esplorando tutte le possibilità depositate nella trama come forma trascendentale, è restituire alla narrazione della vita questa discontinuità, il suo silenzio, la sua discordanza.

Cristina Savettieri