

A cura di Margherita di Fazio

Narrare:
percorsi possibili

Ivan Almeida

I. Almeida

Questo volume è stato pubblicato con il parziale contributo del C.N.R.

© Copyright 1989 A. Longo Editore snc
Cas. post. 431 - 48100 Ravenna
Vietata la riproduzione non espressamente autorizzata
anche ad uso interno o didattico
con qualsiasi mezzo effettuata
All rights reserved
Printed in Italy



LONGO EDITORE - RAVENNA

IVAN ALMEIDA

L'INTELLIGIBILITÀ NARRATIVA

Omaggio a J.L. Borges

« La musica, gli stati di felicità, la mitologia, i volti scolpiti dal tempo, certi crepuscoli e certi luoghi, vogliono dirci qualcosa, o qualcosa dissero che non avremmo dovuto perdere, o stanno per dire qualcosa; quest'imminenza di una rivelazione, che non si produce, è, forse, il fatto estetico »

(J.L. Borges, « La muralla y los libros », *Otras Inquisiciones* 1952)

« Bruscamente la tarde se aclarado
Porque ya cae la lluvia minuciosa.
Cae o cayo. La lluvia es una cosa
Que sin duda sucede en el pasado »

(J.L. Borges, « La lluvia », *El Hacedor* 1960)

1. *Passare il tempo*

Mi avventurerò in una riflessione estetica quale esercizio di una semiotica « seconda ». Seconda, perché, parlando di racconti, non mi interrogherò sulle strutture interne ma, attraversando queste, considererò la loro forma di leggere il mondo.

Quando si prende il racconto come « oggetto » d'analisi, ciò che balza agli occhi è la struttura temporale contenuta in un discorso figurativo. Ma l'inganno di questa concezione consiste nel far credere che le sovradeterminazioni semantiche e assiologiche degli oggetti e dei personaggi della narrazione non sono altro che l'attualizzazione della polisemia del linguaggio che le contiene. Vorrei suggerire, al contrario, che un racconto, oltre ad essere un oggetto di linguaggio che si offre all'analisi, è già, esso stesso, una semiotica, un'interpretazione, un'analisi del mondo e che il plurisemantismo delle figure e la loro declinazione temporale non sono un semplice fatto di linguaggio, ma una dimensione dell'esperienza cognitiva. In altre parole, le figure narrative, prima di costituire dei pacchetti linguistici, nascono come forma primordiale dell'esperienza. Esse sono, per così dire, di natura « estetica » prima di essere figure linguistiche. L'esperienza umana sarebbe prima

di tutto di natura narrativa, ed il racconto sarebbe la forma (nel senso attribuito da Cassirer a questo termine) con cui quest'esperienza arriva all'intelligibilità.

Si tratta quindi di affrontare l'universo dell'« intelligibilità narrativa ». Un modo globale di porre questa semplice ma precisa domanda: « perché i racconti? ».

Propongo di formulare la domanda proprio in questo modo, al plurale, perché è la molteplicità del narrativo, e non una semplice temporalità strutturale, che organizza l'intelligibilità del nostro mondo. Alla fine del nostro percorso si potrà dire che la storia è possibile perché siamo costantemente implicati e compromessi nelle « storie ».

In linguistica si parla di termini « non marcati » e di termini « marcati » per disitnguere, da uno stesso asse fonologico, morfologico, sintattico o semantico, rispettivamente l'unità che non presenta particolarità, diciamo cioè il paradigma, e l'unità che si chiamerà « marcata » perché la si comprende come dotata del valore ricevuto, per derivazione, dal paradigma. Normalmente il singolare è una categoria grammaticale non-marcata ed il plurale marcata poiché deriva dal primo ed è recepito in funzione di questa derivazione. Ora, già nella formulazione stessa della mia domanda, sostengo che nel caso specifico, malgrado le apparenze dell'uso, le « storie », al plurale, costituiscono il termine « non-marcato », originale, attraverso il quale si comprende la particolarità della « storia » al singolare. La nostra storia ha la forma di una « rapsodia » (letteralmente « cucitura di canti »), di un filo che tesse le storie con le quali scandiamo il nostro vissuto.

Nella letteratura universale, capolavori di tessitura narrativa quali *Le mille e una notte*, il *Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Don Chisciotte* ci svelano il segreto potere che hanno le storie di strutturare la storia. A queste opere soprattutto indirizziamo la domanda: perché i racconti? Perché, attraverso il miracolo di molteplici incastonature, queste opere ci svelano, in modo privilegiato, l'operatività dei racconti narrati nella linearità della storia vissuta.

Il primo abbozzo di risposta, globale ed anche ingenua, che non si oserebbe quasi formulare per timore di mancare di serietà, è il seguente: « i racconti si narrano per passare il tempo ».

Le prime parole del *Don Chisciotte* si rivolgono già al « lettore pigro », al lettore « disoccupato », che ha dunque del tempo da « far passare ». Nel *Decameron* si tratta di far passare il tempo dei pomeriggi di peste in Toscana. Nelle *Mille e una notte* le storie di Sheherazade servono ogni notte ad attendere l'alba ed in questo modo a differire il momento della morte. I

Racconti di Canterbury aiutano a far passare il tempo del pellegrinaggio che va dalla tomba londinese di San Thomas Beckett fino a Canterbury. In tutti questi casi i racconti si presentano come una maniera umana di far passare il tempo, come una maniera umana di passare il tempo, come una maniera umana il cui tempo passa.

Il verbo « passare » permette un uso transitivo, intransitivo o fattitivo. Ma curiosamente, trattandosi praticamente del solo verbo che s'addice al tempo, glielo si applica soltanto metaforicamente. Infatti, come può passare ciò che non ha un punto fisso di riferimento (« passare », secondo il dizionario, significa spostarsi rispetto ad un punto immobile)? Come possiamo passare ciò che « ci passa »? Come attraversare ciò che ci attraversa? Come far passare ciò che continua a passare nostro malgrado?

Il verbo passare, prerogativa prima del tempo, non è, in fin dei conti, che un'approssimazione metaforica di tipo spaziale: « passus » è il passo che da un lato dà il « passaggio », lo spostamento, il viaggio e, dall'altro, in francese, è la particella negativa « pas »: ciò che passa « n'est pas »; « pas » è pure, in francese, l'orma del piede, e il piede è la misura spaziale della temporalità prosodica, sulla quale medita Sant'Agostino nei Libri X e XII delle *Confessioni* per articolare la sua teoria del tempo.

Ed inoltre, questa metafora del passaggio è valsa ad identificare la temporalità al punto tale da originare la parola che ci permette di raffigurarci che il tempo ha una sostanza: il passato.

Che cosa significa allora il « passatempo » che prodigiosamente ci accorda la narratività?

Da Aristotele (*Fisica* I, 11, 217 b 33) a Sant'Agostino (*Confessioni*, XI, 28), la discussione sulla natura e sulla misurabilità del tempo si è sempre basata sull'antinomia ancorata nella concezione del tempo come articolazione di un passato che non è più, di un presente che non è e di un futuro che non è ancora. Aristotele preferirà allora definire il tempo come la misura del movimento, mentre, per Agostino, il presente sarà « contuitus » dell'anima, il passato « distentio » della memoria, il futuro « intentio » dell'attesa, cioè tre modi di concepire il presente dello spirito.

Ma il passato, il presente ed il futuro sono l'unica forma di strutturazione del tempo? Il filosofo scozzese John Ellis Mc Taggart (1927) ha osservato, molto pertinentemente, che le posizioni nel tempo formano due serie distinte: la serie A, poniamo, costituita dal passato, presente e futuro, e la serie B costituita dalle categorie del prima e del dopo. Nella prima serie le posizioni sono instabili, e danno origine in questo modo alle note antinomie agostiniane, mentre nella seconda restano invariate.

Ora, il fatto che le posizioni nella prima serie sono instabili è dovuto all'impossibilità da parte nostra di situarci agli estremi della temporalità (un inizio o una fine assoluta): il tempo non esiste per noi come passato, presente e futuro se non in quanto noi siamo già nati e non siamo ancora morti. Propongo di chiamare questa temporalità, *temporalità aperta*, ed è il tempo della nostra storia vissuta in primo grado.

La seconda temporalità, la *temporalità chiusa*, quella del prima e del poi, costituisce il tempo della narrazione il quale, in un certo modo, si assolutizza come visione dopo la morte. Si tratta di una sorta di tempo di secondo grado. Si comprende così l'importanza capitale che acquista, nella *Poetica* di Aristotele e nella narratologia greimasiana, l'istanza del « riconoscimento », dell'*anagnorisis* (agnizione), un'importanza quasi di giudizio finale, la quale postula che il tempo della peripezia è finito. Si ritornerà ancora su quest'argomento. Ma, in quanto questa temporalità assoluta della narrazione è « raccontata », in quanto diviene una performance discorsiva, essa si configura anche come una forma di « passare » la temporalità prima, come un discorso che, mentre dice se stesso parlando di una temporalità chiusa, puntualizza il passaggio della temporalità aperta e avanza convertendo il futuro in passato.

Questa possibilità di passare il tempo aperto incorporandovi delle « particelle » di temporalità chiusa, più che attraverso le antinomie aristoteliche ed agostiniane è comprensibile attraverso i paradossi temporali degli stoici: Crisippo, ad esempio, introduce nella concezione del tempo le nozioni di velocità e d'intervallo. Il tempo è, per Crisippo, l'intervallo del movimento dal quale si può determinare la misura di una velocità maggiore o minore.

La nozione d'« intervallo » permette d'immaginare i cosiddetti « spazi » di tempo, cioè delle unità temporali dotate di una certa compiutezza.

Un'altra caratteristica della nozione d'intervallo è quella di essere « analizzabile ». Ciò ha dato origine, tra l'altro, ai famosi paradossi di Zenone: un punto di tempo può contenere tutta una storia. In tale modo le storie che ci raccontiamo, amplificando gli istanti come fossero unità complete, riscattano, in qualche modo, l'entropia disperata della temporalità lineare. Infine, un intervallo di tempo costituisce, in modo variabile, il tempo che può contenere un racconto. Questa caratteristica rappresenta l'opposto della legge aristotelica la quale postula che un racconto deve poter essere percepito nel suo insieme con un guizzo di memoria (*Poetica* 1450b40-1451a6).

Si può allora dire che due intervalli di una misura lineare identica possono apparire provvisti di lunghezze diverse a seconda che si espanda di più o di meno la loro temporalità chiusa o, in altre parole, il loro potenziale narrativo.

Ma ritorniamo a Sant'Agostino per il quale la temporalità è una specie di elasticità dell'anima che si dilata verso il passato o si protende verso il futuro (si deve a P. Ricoeur (1983) la messa a punto delle nozioni sparse nel testo agostiniano di *distentio* e di *intentio animi*). Ed il momento presente è sempre assistito dalla memoria del passato che si ingrandisce e dall'attesa di un futuro che si accorcia. Non c'è esperienza presente la quale non faccia funzionare la memoria e l'attesa. « Noi vediamo e sentiamo attraverso i ricordi, i timori e le previsioni » (Borges 1974, 218). Ma poiché è il passato, in quanto già noto, che « distende » (*distentio animi*) mentre il futuro sconosciuto produce la « tensione » (*intentio animi*), la narrazione, la quale è una sorta di memoria supplementare, sottolinea l'inghiottimento del futuro come una specie di intelligibilità del passato. E poiché un minuto di racconto può contenere cent'anni di storia, la tensione verso il futuro che non finisce si dilata a piacimento nell'evocazione di storie che sono già finite. Ecco cosa può significare l'espressione « raccontare per passare il tempo ».

Ma ora è necessario affrontare un nuovo argomento, perché la dilatazione dell'istante nella memoria produce ciò che si definisce « figure », che non sono, malgrado le apparenze, un effetto di linguaggio ma, come si vedrà, una condizione della temporalità narrativa.

2. L'evocazione

Quando si concepisce il racconto come un discorso che si riferisce a una delle azioni in divenire, si ha la tendenza ad attribuire alla parte strettamente « narrativa » le trasformazioni provocate dalle azioni nel tempo, ed esclusivamente al linguaggio che le sostanzia nel discorso (la componente « discorsiva ») tutto quanto appartiene all'ordine della figura. Così la narrazione si riferirebbe a delle trasformazioni; e quanto alla figuratività essa sarebbe una proprietà di supporto linguistico che converte le trasformazioni narrative in discorso. Ne conseguirebbe che la figuratività di un racconto può essere spiegata in termini di polisemia linguistica. Con alcune riserve, ciò corrisponderebbe alla teoria standard della semiotica di Greimas. Si vedrà, in seguito, fino a che punto però egli stesso se ne discosti, nonostante una certa ambiguità nelle definizioni.

Dal canto mio vorrei verificare l'ipotesi per cui la « figura » è prima di tutto di natura cognitiva e secondariamente discorsiva e il fatto che essa nasce dalla natura temporale, « anaforica » della nostra esperienza cogniti-

va. Tempo e figura non sono due piani non comunicanti della semiotica narrativa, ma appartengono allo stesso registro di conoscenza.

Per aver voluto, dopo Saussure, dedurre ogni semiotica della forma di significazione dalle lingue, spesso ci si è dimenticati che esiste, come dice Greimas (1970), una « semiotica del mondo naturale » la quale non si identifica affatto con quella del discorso che la propone.

Il mondo raccontato dai racconti non è un referente ultimo. Esso è costruito da corpi, azioni e passioni umane; quindi è abitato da un certo « senso », da un certo tipo di rinvii. La natura del racconto è quella di significare corpi-che-stanno-significando. Ma questo mondo di corpi non ha tuttavia la struttura ternaria della significazione linguistica: le cose, i corpi, le azioni non hanno un significante, un significato e un referente. Ma non mancano di una semiosi, nel senso di Peirce: tutto ciò che conosciamo lo conosciamo come qualche cosa che non ci rinchiude in sé ma ci rinvia ad altre cose. O, almeno, a « qualcosa d'altro ».

Si può chiamare questo rinvio « significazione », a condizione di non confonderlo con la denominazione linguistica. Possiamo anche dire che se la *denotazione* per referenza e per predicazione è la caratteristica della significazione delle parole, il termine corrispondente per designare la caratteristica del rinvio provocato dalle cose sarebbe quello di *evocazione*. Estrapolo qui l'uso che fa Dan Sperber (1974) della nozione di evocazione nella teoria del simbolismo. L'accezione che gli conferisco è molto vicina a quella di alcune definizioni che i linguisti danno della *connotazione*.

Tra le numerose definizioni che sono state date al termine *connotazione* in linguistica, dopo Hjelmslev, ricordo qui tre caratteristiche che si ricordano con la mia idea di « evocazione » (Cfr. Kerbat-Orecchioni, 1977).

La prima caratteristica consiste nella non-stratificazione dei rapporti di significazione. La funzione di *denotazione* linguistica lega un significante a tutta l'estensione del suo significato e il segno così costruito all'identificazione degli oggetti extra-linguistici. La *connotazione*, invece, « degerarchizza » questa associazione. Per il gruppo μ di Liegi (1982) essa associa una parola (significante + significato) ad altre parole oppure un referente ad altri referenti. Per Todorov (1972), che identifica connotazione con « simbolizzazione », la connotazione lega « lateralmente » significanti a significanti (la rima, ad esempio), significati a significati, ed anche referenti a referenti (ad esempio, la fiamma e l'amore). Questo vuol dire, in definitiva, anche se Todorov non lo esplicita, che la connotazione può legare un referente ad un significante o ad un insieme di significante-significato, oppure ad un significato, oppure ancora può produrre altri legami in tutti i sensi, e in questo

caso gli elementi perdono il loro carattere di marca formale in una stratificazione tripartita, per divenire omogenei e appartenenti ad uno stesso livello. Così, quando Stendhal, scrivendo in francese, incorre in una parola italiana, questa parola connota dei valori legati per Stendhal all'italianità senza che il senso della parola denoti alcunché del genere. Molto esplicitamente l'enunciazione in lingua italiana e le virtù dello spirito italiano costituiscono due entità le quali, appartenendo ad uno stesso insieme simbolico, permettono un'evocazione reciproca.

La seconda caratteristica della nozione di connotazione linguistica è quella di non rimpiazzare la relazione significante-significato oppure segno-referente ma, per utilizzare un termine di Christian Metz (1977), di inserirsi in modo « parassitario » su una relazione esistente.

La terza caratteristica consiste nel fatto che la connotazione veicola nel linguaggio la parte più importante della dimensione affettiva di quest'ultimo, non modificando tuttavia la carica informativa o pragmatica. La maggior parte dei linguisti accorda alla connotazione questa prerogativa, a tal punto che il *Dizionario di Francese Contemporaneo* (Larousse 1966) la definisce direttamente come « l'insieme dei valori affettivi sussunti da una parola al di fuori della sua significazione ».

Da queste tre caratteristiche deriva che se il linguaggio può « connotare » è perché può, in determinati momenti, essere ricondotto alla realtà della « cosa » e suscitare « l'evocazione » propria delle cose del mondo naturale quando queste ultime producono senso.

Ritornando al racconto possiamo dire che, in quanto discorso, esso significa il mondo naturale-reale o possibile: di corpi, oggetti, azioni – secondo la sua natura di linguaggio, cioè secondo la stratificazione eterogenea dei componenti del segno linguistico: significante (fonico)-significato (concettuale)-referente (empirico). I corpi e le azioni nel racconto, invece, « significano » pure, in qualche modo, ma, secondo lo schema della connotazione, come unità omogenee di uno stesso insieme stabiliscono rinvii reciproci. Ed è questa tessitura dinamica di rinvii al reale conosciuto a provocare, nel discorso che la riprende, questa forma particolare che si chiama « racconto ». Se il discorso narrativo « convoca » significati e referenti, gli oggetti che costituiscono questo referente sono assunti non come evidenze tautologiche ma come elementi di una « evocazione » ed è questo che costituisce, come vedremo in seguito, la « figura ».

Detto tra parentesi, si potrebbe azzardare l'ipotesi che questo modo particolare di significare attraverso l'« evocazione » è l'unica semiosi o forma di significanza di ogni « segno » (nel senso peirciano del termine) che

non sia linguistico. E se in linguistica chiamiamo questo fenomeno « connotazione » e se è talmente difficile definirlo con le sole armi della linguistica, ciò è dovuto al fatto che esso prende del linguaggio non quell'aspetto di sistema semi-formale, convenzionale, di elementi pertinenti a due facce, ma la sua corporeità, la sua natura di vissuto che gli permette pure di interrelarsi con altri linguaggi, con altri oggetti e con altri corpi. Si veda su questo punto quanto dice Merleau-Ponty (1960, 110) sulla quasi-corporeità del linguaggio. Il linguaggio preso in quanto vissuto significa come tutti gli altri segni e come tutti gli altri corpi, cioè significa « attraverso evocazione »: iconicamente, indizialmente, simbolicamente, per prendere la celebre triade di Peirce.

Per Wittgenstein (*Tractatus*), gli oggetti del mondo hanno una particolarità isomorfa a quella dei nomi nella lingua: non esistono al di fuori dello stato di cose che li circonda. E i differenti stati di cose che ogni oggetto può integrare sono iscritti preventivamente nella cosa individuale: « ...non possiamo concepire alcun oggetto fuori della possibilità del suo nesso con gli altri » (2.0121). « La cosa è indipendente nella misura in cui essa può occorrere in tutte le situazioni possibili, ma questa forma d'indipendenza è una forma di connessione con lo stato di cose, una forma di dipendenza » (2.0122). « Se conosco l'oggetto, conosco anche tutte le possibilità del suo occorrere in stati di cose » (2.0123). « La possibilità del suo occorrere in stati di cose è la forma dell'oggetto » (2.0141). Questo significa, in definitiva, che anche prima di concepire la polisemia del linguaggio che lo nomina, ogni oggetto è già, sostanzialmente, un ricettacolo d'evocazione (« Ognuna di tali possibilità dev'essere nella natura dell'oggetto » (2.0123)).

Percorriamo ora la strada che va dalla nozione di *evocazione* a quella di *figura*. Per fare ciò cominciamo con l'interrogarci sul « come » del processo di evocazione che è la prima condizione della semiotica del mondo naturale.

La struttura temporale di nostra conoscenza, descritta da Sant'Agostino in termini di « distentio » e di « intentio », se accettata, permette di concludere che la memoria e l'attesa sono due ingredienti indispensabili di ogni esperienza (intendo qui per esperienza la dimensione cognitiva di ogni azione). Esperimentare qualche cosa non è una contemplazione estetica. È un'azione segnata dal tempo. Contemplare un oggetto significa già dunque ricordare qualche cosa che non è più, ed annunciare qualche cosa che sarà. L'oggetto attuale, in fondo, non è che l'insieme di questi due rinvii. Ogni volta che penso, dunque, penso già almeno a due cose. È il famoso « gerundio » che ogni nostra azione cosciente coniuga: cammino « pensando », penso « ricordandomi ».

E, dunque, « conosco riconoscendo »! Conoscere una cosa significa permetterle di evocare un'altra. Se i segni linguistici significano per convenzione, gli oggetti di conoscenza evocano per « sovra-determinazione ». Questa sovra-determinazione, che è la matrice di tutte le significanze, l'origine di tutti i simbolismi, trae origine essa stessa dalla natura temporale dell'esperienza cognitiva che ha sempre un ingrediente di memoria e di progetto.

Questa è la « figura »: non un pacchetto di semi all'interno di un significato linguistico ma una serie di percorsi di evocazione offertimi da ogni oggetto che conosco. Da questa figura intesa come modo di conoscenza, nasce il « racconto » come forma di discorso.

Benché Greimas cerchi di situare la figuratività sul versante della semantica del discorso e della teoria delle isotopie, quando si tratta di applicarne la nozione al racconto egli esplicitamente la concepisce come una virtualità della temporalità narrativa. Quando introduco come oggetto di ricerca una « automobile » (l'esempio è dato da Greimas e Courtès, 1979, 147), abbandono la semplice relazione sintattica Soggetto-Oggetto per entrare nel mondo di valori determinati dalla « figura » dell'automobile. « L'instaurazione della figura "automobile" investe l'insieme dei processi trasformandoli in azioni, conferisce contorni figurativi al soggetto che diviene attore, subisce un ancoraggio spazio-temporale, ecc. Si dirà allora che la figurativizzazione instaura dei percorsi figurativi e, se questi ultimi sono coestensivi alle dimensioni del discorso, essa fa apparire delle isotopie figurative », (pp. 147-148). Appare evidente che non è la parola « automobile » ad aprirsi ai percorsi di spostamento, di velocità, di lusso, ecc. quali possibilità offerte dai semi contestuali, ma che è l'automobile stessa a non poter essere conosciuta al di fuori delle sue sovradeterminazioni, e questo sia che si tratti di una vettura reale, o raccontata da un discorso, o ancora dipinta in un quadro. Si ricorderà che nella *Poetica* di Aristotele metaforizzare è una forma del percepire prima ancora di essere una forma del parlare (1459a 6-7)...

Un racconto è quindi una programmazione di percorsi figurativi e i percorsi figurativi sono l'espansione temporale della figura, figura che, all'origine, nasce dalla forma temporalizzata della conoscenza la quale fa coesistere memoria, visione e progetto in una stessa esperienza. La figura non è quindi un secondo livello del racconto, sovrapposto al livello di trasformazioni temporali: c'è una temporalità narrativa perché c'è figura; c'è figura perché c'è evocazione, c'è evocazione perché c'è temporalità cognitiva. È la temporalità aperta della conoscenza che fa nascere la sovradeterminazione (o « valore »), ed è questa sovradeterminazione che instaura un oggetto

in figura. Nella figura, l'oggetto di conoscenza e l'oggetto di desiderio sono una sola ed identica cosa. Da qui, l'ingrediente « affettivo » di ogni evocazione.

Borges, che dal punto di vista della narrazione forse ha pensato ed investigato tutto, ivi comprese le possibilità della narrativa stessa, si è divertito a scrivere con l'amico Bioy Casares un libro di falsa critica letteraria (*Cronikas de Bustos Domecq*, 1967). Un capitolo di questo libro s'intitola « Catalogo e analisi dei diversi libri di Loomis ». Federico Juan Carlos Loomis è uno scrittore scrupoloso che ha lasciato sei opere di laboriosa redazione. In ciascuna di esse egli riversa tutta la sua esperienza di fine letterato e di uomo sofferto. L'*Opus 1* s'intitola *Orso* e contiene una sola parola, la parola « orso ». L'*Opus 2* s'intitola *Brandà* (« *Catre* ») e il contenuto coincide ancora con il titolo, e così di seguito anche gli altri quattro libri: *Panna* (« *Nata* », nato dall'esperienza di una duodenite passeggera che fu guarita grazie alla panna del latte), *Basco* (« *Boina* », *Laina*, e il più astratto ed ironico *Forse*, scritto nel momento in cui la stitichezza cede il posto alla dissenteria. Per preparare ciascuno dei volumi Loomis si è dedicato a letture dotte effettuando innumerevoli annotazioni sui libri di tutte le letture; ma si è sottoposto anche ad esperienze vitali, come il fatto di andare a vivere per un mese e mezzo in una corte dei miracoli per verificare su se stesso cosa sarebbe stato il suo libro *Brandà*. Così, riducendo il contenuto di ogni libro alla sola parola del titolo, egli inaugura un nuovo criterio letterario che consiste nell'apertura, senza scelta, di una sola figura a tutti i percorsi possibili. I critici commentano con entusiasmo le sei parole che rappresentano le opere complete di Loomis: « È sufficiente che egli scriva 'boina' (berretto basco) per esprimere questo tipico capo di abbigliamento, con tutte le sue connotazioni razziali » (p. 322). « ... dietro le parole distillate dall'artista, quanta esperienza, quanta sollecitudine, quanta completezza! » E concludono con questa constatazione: « Seguire la sua orma luminosa è difficile. Se gli dei ci accordassero per un istante la sua eloquenza ed il suo talento, cancelleremmo tutto quanto è stato detto e ci limiteremmo a stampare questo solo e imperituro vocabolo: Loomis ».

L'audacia dello scherzo svela nella sua enormità il potere evocatore della figura. Il racconto costituisce in definitiva una scelta parziale tra tutti i percorsi virtuali ma si palesa allo stesso tempo come la sola manovra discorsiva capace di conservare alla figura la sua essenza olografica, e demanparla dalla rigidità del concetto.

In un racconto (strutturato dalla temporalità chiusa del prima e del poi) l'uomo si concede il piacere consolatore di seguire fino alla fine il percorso

di una figura, mentre ignora dove andrà a finire il suo percorso di temporalità aperta, la sua storia strutturata dal passato, presente e futuro. Sfolgiando i petali di una figura (« un poco, molto, appassionatamente... ») egli sfoglia le proprie possibilità d'esistenza.

3. Il possibile

Permetteremi di ritornare a Borges. Per parlare di ciò che la figura svela come percorso quasi infinito, avrei potuto riprendere i temi tanto noti di *Aleph* o di *Zair* oppure del *Congrés* ove ad ogni istante emerge la natura frattuale della figura. Ma poiché, come abbiamo appena detto, si tratta di petali del possibile, vorrei ricordare il contenuto di una delle sue ultime novelle (1985a): *La rosa di Paracelso*, perché vi si individua, in modo particolare, la natura temporale della figura.

In questa novella, J.L. Borges racconta che una sera il sapiente Paracelso domandò « al suo Dio, al suo Dio indeterminato, ad un Dio qualsiasi » di inviargli un discepolo. Mentre pregava, si lasciò distrarre dalla penombra del suo studio e, affaticato com'era, dimenticò la preghiera. Bussano alla porta. Entra un uomo stanco quanto Paracelso. Vuole essere il suo discepolo. Versa sulla tavola molte monete d'oro e Paracelso osserva, rigirandosi, che egli tiene una rosa nella mano sinistra. Vuole pagare con il suo oro il cammino che conduce alla pietra filosofica. Dopo avergli fatto notare l'assurdità di voler pagare in oro la possibilità di convertire tutto in oro, Paracelso soddisfa la sua richiesta di percorrere questo cammino: « Il cammino è la pietra. Il punto di partenza è la Pietra. Se non comprendi queste parole, non hai ancora cominciato a capire. Ogni passo che farai è lo scopo ». « Ma c'è uno scopo? » dice l'altro. Paracelso ride. « I miei emigratori ... dicono di no e mi chiamano impostore. Non do loro ragione anche se non è impossibile che io sia un sognatore. So che "c'è" un cammino ». Segue una discussione nel corso della quale il visitatore insiste per conoscere questo cammino e domanda soltanto una prova prima di decidersi. Alza la rosa e dice: « Si racconta che tu puoi bruciare una rosa e farla risorgere dalle ceneri in virtù della tua arte. Permettimi di essere testimone di questo prodigio. Questa è la mia richiesta e dopo ti darò l'intera mia vita ». Paracelso, paradossalmente, lo taccia non di incredulità ma di troppa credulità. Per il saggio il problema non consiste nel far riapparire la rosa, ma nel distruggerla. « La rosa è eterna, solo la sua apparenza può cambiare. Mi sarebbe sufficiente una parola per farla vedere nuova ». E prende a

pretesto questa ragione per dirgli che il prodigio apparente non potrebbe dargli la fede ch'egli cerca. L'altro prende bruscamente la rosa e la getta nelle fiamme. (Continuo con le parole precise di Borges):

« Il colore si perse e rimase solo un po' di cenere. Per un istante infinito egli attese le parole e il miracolo.

Paracelso era rimasto impassibile. Disse con strana semplicità: « Tutti i medici e tutti gli speziali di Basilea affermano che io sono un mistificatore. Forse essi sono nel vero. Qui riposa la cenere che fu rosa e che non lo sarà ».

Il giovane 'si sentì pieno di vergogna. Paracelso era un ciarlatano o un semplice visionario, e lui, un intruso, aveva varcato la sua porta e ora lo costringeva a confessare che le sue famose arti magiche erano vane. Si inginocchiò e disse: « Ho agito imperdonabilmente. Mi è mancata la fede che il Signore esige dai credenti. Lasciami ancora guardare la cenere. Tornerò quando sarò più forte e sarò tuo discepolo e in fondo al cammino vedrò la rosa ».

Parlava con passione autentica, ma quella passione era la pietà che gli ispirava il vecchio maestro, tanto venerato, tanto attaccato, tanto insigne e perciò tanto vuoto. Chi era lui, Johannes Grisebach, per scoprire con mano sacrilega che dietro la maschera non c'era nessuno?

Lasciare le monete d'oro sarebbe stata un'elemosina. Le riprese uscendo.

Paracelso l'accompagnò ai piedi della scala e gli disse che sarebbe sempre stato il benvenuto.

Entrambi sapevano che non si sarebbero rivisti mai più.

Paracelso rimase solo. Prima di spegnere la lanterna e di sedersi nella poltrona consunta, raccolse nell'incavo della mano il piccolo pugno di cenere e disse una parola a bassa voce. La rosa risorse ».

Ignoro perché il racconto si conclude così, ma mi chiedo come sarebbe stato il suo universo se il discepolo fosse rimasto nello studio oppure se Paracelso avesse dimenticato le parole o se il vento avesse improvvisamente disperso le ceneri. Il discepolo, dal canto suo, ed è questo il punto drammatico della favola, non seppe nemmeno come finì la storia. Egli l'aveva vissuta in prima persona, come si vive la propria vita, sempre interrotta prima della fine. Non poté capire che non si arriva mai alla Pietra, ma che percorrere il cammino significa averla già trovata. Il resto è un problema di fede. In realtà, se si può far riapparire una rosa è perché è impossibile farla morire. Ma il dilemma è questo: vederla o non vederla (« Credi che la caduta sia altro dall'ignorare che siamo in Paradiso? »). Seguire il cammino o allontanarsene prima. Rispetto a questo giovane, noi abbiamo il privilegio di conoscere la fine (saremmo, noi lettori, il discepolo richiesto da Paracelso?). Ma, come lui, è la fine della nostra temporalità che noi non conosciamo. E ad ogni

bivio del cammino abbiamo lasciato tanti sentieri non percorsi, per scegliere uno solo, poiché uno solo ci è concesso. Ogni volta avremmo potuto prendere un'altra direzione... ma ignoriamo ormai come si sarebbe svolta la nostra esistenza (« Che cosa non darei per il ricordo/ Di te che m'avessi detto che mi amavi,/ E di non aver dormito fino all'aurora,/ Sconvolto e felice ». Borges 1976, 174).

La narratività è qui per questo, per consentirci di vivere dei possibili di esistenza che non ci appartengono più. Delle figure che abbiamo incontrate siamo stati costretti a seguire un solo percorso. Le abbiamo in qualche modo convertite in segni. Ma gli altri percorsi restano sotto le ceneri. E raccontando delle storie, con quella finzione di morte dovuta al fatto che esse finiscono sempre, abbiamo la consolazione di poter precipitare nel nostro futuro vivendo poeticamente i mondi che abbiamo perduto per sempre.

La rosa esiste nuovamente perché Paracelso si è deciso a dire le parole segrete. Essa ci svela « l'insostenibile leggerezza dell'essere ». Il giovane non sa che la rosa esiste perché è partito prima del miracolo, e quanto a noi, noi non c'eravamo. E tuttavia questa storia ci riguarda in qualche modo, perché tocca i possibili del nostro passato e perché partecipiamo contemporaneamente al mondo di Paracelso ed al mondo del discepolo. E possiamo anche in qualche modo scegliere il nostro percorso, come se dopo la morte ci fosse dato di poter ricominciare. L'esultanza narrativa è anch'essa una « piccola morte ».

La temporalità narrativa ha quindi la forma di un cammino. Il cammino che ricopre la distanza che ci separa dalla Pietra che non si troverà, il cammino, come dice Blanchot (1959, 14 ss.), che ricopre la distanza che ci separa da un canto comunque non udibile. Ma « ogni passo è lo scopo », perché lo scopo, alla fine, è quello di percorrere questa distanza. Il racconto esiste per coprire la distanza che separa la fine del giovane dalla fine della rosa, la distanza che separa la partenza definitiva del discepolo dal suo impossibile ritorno per vedere la rosa, la distanza che separa ciò che è accaduto da ciò che sarebbe accaduto se Paracelso avesse concluso la sua preghiera senza distrarsi, se avesse saputo a quale Dio indirizzarsi, se questo Dio l'avesse ascoltato ...

Il racconto è qui per dirci che una rosa non può mai essere completamente morta e, senza mai mostrarcela, per insegnarci la parola che è necessario percorrere per dire il suo nome.

« Il racconto - scrive Blanchot - è movimento verso un punto non soltanto oscuro, ignorato, lontano, ma che, prima e fuori di questo moto, non sembra avere alcuna realtà, e tuttavia è così imperioso che da lui solo il racconto trae la

sua forza d'attrazione; e si può dire che non può "cominciare" prima di averlo raggiunto, ma solo il racconto, col suo moto imprevedibile, fornisce lo spazio in cui il punto diventa reale, efficace e attrattivo ».

Si può dire che la categoria del « possibile » non s'instaura nel racconto come aperta opposizione al « reale », né come avvio ad esso, ma come eterna differenziazione sotto forma di un « così, ma non ancora ». Il racconto ricava l'effetto di finzione da quest'ingrediente temporale del possibile: una volta convertito il mondo in narritività raccontabile, la categoria di esistenza svanisce come una questione inutile.

Quest'ultima osservazione sulla sospensione della realtà, ci aiuta a fare un passo avanti nel tentativo di dare una risposta alla domanda « perché i racconti? »; ci permette cioè di inquadrare la questione sotto l'aspetto della nostra situazione immediata: « perché raccontare delle storie oggi? » Molte cose sono morte in questo secolo, da Dio all'uomo, e non si comprende come, malgrado qualche tentativo piuttosto accademico di proclamare la morte del racconto, quest'ultimo sia oggi più rivendicato che mai, e superi la letteratura per interessare la filosofia e la scienza. Credo che la ragione sia questa: il nostro secolo è, sia dal punto di vista esistenziale che epistemologico, il secolo dell'instaurazione del *possibile* come categoria fondamentale del pensiero. Forse perché il XX secolo è nato in mezzo a tanto orrore reale abbiamo avuto bisogno di ricorrere al vecchio Leibniz, per imparare a concepire finalmente ciò che è, come un possibile la cui esistenza reale non sembrerebbe costituire un gran privilegio in rapporto a quanto ci è dato di concepire e sognare.

C'è un romanzo che racconta la nascita del nostro secolo: *L'uomo senza qualità* di Robert Musil. L'uomo che non ha caratteristiche specifiche è colui che si emancipa dal peso di un reale nefasto, degerarchizzando i rapporti tra il reale e i possibili, poiché il reale possiede il solo privilegio di essere un'ipotesi come un'altra, solo per caso dotata di esistenza. L'assenza di caratteristiche specifiche del nostro secolo consiste per Musil — che di questo secolo ha visto nascere nella sua culla a Vienna — nel rifiuto, di privilegiare il reale, il che dà come contropartita il privilegio di poter mettere sullo stesso piano tutti i possibili. Siamo quindi lontani dal famoso dilemma di Kant tra i cento talleri nel mio pensiero e la stessa somma nella mia tasca...

«...se il senso della realtà esiste — scrive Musil — e nessuno può mettere in dubbio che la sua esistenza sia giustificata, allora ci dev'essere anche qualcosa che chiameremo senso della possibilità. Chi lo possiede non dice, ad esempio: qui è

accaduto questo o quello, accadrà, deve accadere; ma immagina: qui potrebbe, o dovrebbe accadere la tale o tal'altra cosa; e se gli si dichiara che una cosa è com'è, egli pensa: be', probabilmente potrebbe anche esser diversa. Cosicché il senso della possibilità si potrebbe anche definire come la capacità di pensare tutto quello che potrebbe egualmente essere, e di non dar maggiore importanza a quello che è, che a quello che non è. Come si vede, le conseguenze di tale attitudine creativa possono essere notevoli. [...] Volendo distinguere comodamente la gente che ha il senso della realtà dalla gente che ha il senso della possibilità, basta pensare a una determinata somma di denaro. Tutto ciò che mille marchi, ad esempio, contengono in fatto di possibilità, lo contengono senza dubbio, che uno li possenga o no; il fatto che li possenga il signor Tu o il signor Io non aggiunge loro nulla, come non aggiungerebbe nulla a una rosa o a una donna. Ma uno stolo li nasconde sotto il materasso, dicono i realisti, e un savio ne fa qualche cosa; persino alla bellezza di una donna viene innegabilmente tolto od aggiunto qualcosa da colui che la possiede. E la realtà che suscita la possibilità, e nulla di errato come il negarlo. Tuttavia nella media o nella somma rimarrebbero sempre le stesse possibilità, che si ripetono finché viene qualcuno per il quale una cosa reale non vale di più che una immaginaria. È lui che dà finalmente senso e determinazione alle nuove possibilità, e le suscita. [...] E poiché possedere delle qualità presuppone una certa soddisfazione di constatarle reali, è lecito prevedere come a uno cui manchi il senso della realtà anche nei confronti di sé stesso possa un bel giorno capitare di scoprire in sé un uomo senza qualità ». (cap. 4, *passim*).

Questa stessa visione del mondo è stata pensata, con lo stile che gli è proprio, dall'altro padre del nostro secolo così profondamente viennese: Ludwig Wittgenstein, per il quale il mondo è l'insieme di quanto si realizza e di quanto non si realizza: « *Il sussistere e non sussistere degli stati di cose è la realtà* » (*Tractatus*, 2.06). L'esistenza non esaurisce la realtà. Comprendere una proposizione non significa ricollegarla alla realtà attuale ma « *sapere che cosa accadrebbe se essa fosse vera* » (4.024).

Si potrebbe anche dire che l'idea di « realtà » è solo un assottigliamento astratto della *figura* la quale, una volta posta quale oggetto di conoscenza, dispiega tutte le prospettive di un *mondo* come orizzonte non tematizzabile di possibili desistenza. L'esistenza pragmatica è sempre un esercizio di riduzione.

« La differenza fra reale e irrealè — scrive M. Blanchot — l'inesimabile privilegio del reale, è che la realtà è meno reale, non essendo altro che irrealità negata, dissolta dall'energico lavoro della negazione, e da quell'altra negazione che è il lavoro stesso. Proprio questo meno, sorta di scarnificazione e di assottigliamento dello spazio, ci permette di andare, con la felicità della linea retta, da un punto all'altro » (1959, 143).

E Borges di nuovo:

« Il nostro modo di vivere consiste in una serie di adattamenti, cioè in una educazione all'oblio » (1974, 218).

4. Conciliare e differire

Il racconto, in quanto forma, ha un potere di scandire la realtà che nessun altro genere di discorso può raggiungere. Esso coinvolge talmente gli oggetti di cui parla che arriva a svelare la differenza, l'oscillazione, il rinvio della stessa identità nella sua essenza più profonda.

Greimas ha dimostrato, seguendo le orme di Aristotele, che nel racconto ogni qualificazione diviene operazione. Allo stesso modo, ogni identità vi è smembrata in un prima e in un poi che la rendono inafferrabile e, al tempo stesso, articolata, cioè significativa.

La logica temporale del racconto fa nascere il discorso da una mancanza primordiale. Esso può mimare questa mancanza all'interno dei contenuti narrativi, ma, indipendentemente dall'infinita varietà di storie che può raccontare, ogni racconto, per la sua stessa forma, indica il fondamento di ogni predicazione, cioè la perdita del reale tautologico. La sua radice è la differenza. Non solo la differenza del linguaggio che non potrà mai essere la cosa, ma molto più profondamente, la differenza ontologica che fa sì che l'identità dell'essere si scopra sempre come non-identità dell'essere.

Questa differenza è là: non coincide con la polisemia del linguaggio. Essa concerne le cose. Greimas chiama questo fenomeno di differenza svelata dal racconto: « percorso figurativo ». E questo significa: ogni racconto è legato alla categoria del desiderio e, pertanto, svela nelle cose la loro condizione di « oggetti », caricati di valori, cioè di tutto quanto l'esistenza umana, temporale per essenza, vi investe come progetto e come ricordo.

Prendiamo il paio di scarpe rappresentato nel quadro – tanto controverso ultimamente – di Van Gogh. Un paio di scarpe non è mai un semplice paio di scarpe (a condizione che sia un paio, come direbbe ironicamente Derrida (1978)), ma una configurazione, una possibilità di percorso, un rinvio allo sperimentabile. Se se ne parla o lo si dipinge è perché esso « evoca »; perché la sua intelligibilità deriva da questo « mondo » che gli proietta l'esperienza e che l'opera d'arte illumina in modo particolare. Il termine « mondo » che uso per indicare quest'orizzonte non-tematizzabile che può rendere ogni cosa evocatrice, l'ho ripreso da Heidegger (Conferenze su *L'origine dell'opera d'arte*). « L'apertura di un mondo, dice Heidegger, dà

alle cose movimento e riposo, allontanamento e prossimità, ampiezza e ristrettezza. Nell'ordinamento del mondo si racchiude l'ampiezza a partire dalla quale la benevolenza salvaguardante degli dei è accordata o rifiutata. Anche la fatalità dell'assenza di Dio è un modo dell'ordinamento del mondo » (1962, 48).

L'« essere cosa della cosa » si chiarisce così soltanto alla luce di questo mondo che la sposa e che l'espone; che la integra e la coniuga, e che le permette di diventare « figura », ricordo e progetto, oggetto di desiderio, opera d'arte, percorso narrativo.

Possiamo percepire le cose soltanto nella sovra-determinazione del mondo che esse evocano. E la logica del prima e del poi, propria del racconto, permette di seguire e di esporre questo percorso mobile rappresentato dall'identità delle cose: è quanto R. Barthes chiamava il « valore emancipatore » della logica narrativa (1966, 26).

Ma questa forma del prima e del poi, propria del racconto, non annuncia soltanto l'emancipazione dell'identità. Essa ha anche una virtù *conciliatrice*. Poiché in essa i contrari non si escludono, ma coesistono polemizzando.

Il discorso speculativo è unitario per natura, poiché l'unità è il principio stesso che lo rende valido: ciò che è bianco non è nero. Il racconto, al contrario, mette il bianco ed il nero in una tensione trasformatrice, li concilia differenziandoli, ponendo la distanza spazio-temporale che li collega separandoli. Questo movimento di tensione attiva può essere chiamato, con un termine forgiato da J. Derrida (1972), « la *différance* », che per la radice greca ricorda il « differire » della temporalizzazione (il nero non è ancora il bianco), la spaziatura che fonda il non-identico (il nero è differente dal bianco), e il conflitto di una controversia (il nero in opposto al bianco). Ora il discorso che contiene questa « *différance* » è per questo stesso fatto, una conciliazione, nel senso che grazie all'altro ogni termine della controversia può porre la propria identità, grazie al conflitto che li riallaccia mentre li separa, riesce ad instaurarvi la co-eranza, la co-incidenza, il sim-bolo.

« Le même – scrive a questo proposito Derrida – est précisément la *différance* (avec un a) comme passage détourné et équivoque d'un différend à l'autre, d'un terme de l'opposition à l'autre. On pourrait ainsi reprendre tous les couples d'opposition sur lesquels est construite la philosophie et dont vit notre discours pour y voir non pas s'effacer l'opposition mais s'annoncer une nécessité telle que l'un des termes y apparaisse comme la *différance* de l'autre, comme l'autre différencié dans l'économie du même (l'intelligible comme différenciant du sensible, comme sensible différencié; le concept comme intuition différenciée-différenciante; la culture comme nature différenciée-différenciante: tous les autres de la *physis* – *technè*, *nomos*, *société*,

liberté, histoire, esprits, etc. — comme *physis* différée ou comme *physis* différante. *Physis* en différance » (p. 18).

Questo concerne la dimensione « delocutiva » del racconto, cioè quello che la logica narrativa fa delle cose che tratta, oppure come il mondo è visto attraverso le storie che ci raccontiamo. Occorre ora vedere quello che le storie fanno di coloro che le raccontano e di coloro ai quali sono raccontate: si tratta della dimensione « allocutiva » del racconto. Introducendo questa prospettiva, desidererei poter elevare a rango di categoria semiotica un modo costante per noi di essere-al-mondo, la quasi-facoltà matrice di ogni narrazione, un'attività, metà cognitiva metà affettiva, che presiede sempre l'esercizio dell'evocazione e che si chiama « nostalgia », il male del ritorno.

5. Breve semiotica della nostalgia

Nicholas Rescher (1968) è uno studioso di logica cronologica o temporale. Secondo questa logica, una proposizione di ordine temporale può essere sottomessa ad un doppio sistema di notazione cronologica, e cioè: il tempo dell'enuciata e il tempo dell'enuciato o della realizzazione. Se dico, ad esempio: « A Londra piove sempre » oppure « Pioverà a Londra il primo gennaio dell'anno 3000 dell'era cristiana », la verità o falsità di queste asserzioni non dipende dal momento in cui le dico (tempo dell'enuciato: asserzioni non dipendono dal momento di quest'asserzione non può essere Londra piovera » la verità o falsità di quest'asserzione non può essere conosciuta che nell'esplicitazione del momento e delle condizioni della sua enunciazione: quest'asserzione è cronologicamente indefinita. Rescher propone due notazioni differenti per rappresentare il tempo della realizzazione (Rt_1 , Rt_2 , ecc.) e il tempo dell'enuciata ($/t_n \leftarrow p$, che significa l'asserzione di p al momento n).

Ciò premesso, se chiamiamo « racconto » un discorso che si riferisce a una trasformazione di avvenimenti secondo le categorie del prima e del poi, abbiamo come base minimale uno stato di cose (E_1) in un tempo dato (Rt_1), un secondo tempo (Rt_2) in cui si opera la trasformazione e un terzo tempo (Rt_3) in cui lo stato delle cose si trova trasformato rispetto al punto di partenza (E_2).

La formula che si può desumere da questa notazione non rappresenta ancora un racconto, ma un semplice fatto di trasformazione. Un racconto consiste sempre, come dice C. Metz, nel « far fruttare un tempo in un altro tempo » (1966, 335) e questo significa che un fatto trasformativo diviene

racconto solo quando è assunto in un discorso implicato, esso stesso, temporalmente in rapporto agli avvenimenti che racconta. Questo si chiama *tempo dell'enuciata*.

Necessariamente, quindi, il tempo dell'enuciata si vede cronologicamente ininteressato dal tempo degli avvenimenti. In qualche modo l'enuciatore, percorrendo un racconto, si appropria di un ricordo come di una protesi del passato. Ma, come abbiamo visto ispirandoci a Mc Taggart, il tempo del contenuto narrativo è un tempo chiuso, secondo le categorie del prima e del poi, mentre il tempo dell'enuciata è un tempo umano, retto dalle categorie aperte del passato, presente e futuro. Il che significa che sarebbe estremamente difficile proporre una formula per la cronologia del racconto, perché questo tempo, necessariamente quarto dell'enuciata, è un tempo evolutivo e senza fine: raccontando un passato, il tempo progredisce dal presente verso il futuro mentre il tempo del racconto parte dal passato e s'arresta innanzi al mio presente.

Normalmente è necessario che gli avvenimenti del racconto si siano già compiuti per poter essere raccontati. Ma è altrettanto vero che, essendo il racconto un discorso che si svolge nel presente instabile del raccontante (narratore o narratario), quest'ultimo vede sempre la propria temporalità intaccata da quella della finzione (o della storia) e, in qualche modo, il suo proprio momento diventa una specie di prolungamento dei fatti raccontati; allora è costretto a riprenderli nel gioco dei propri progetti. Ne diventa, in un certo senso, responsabile. La finzione gli giunge come una « memoria », nel senso forte del termine. Ogni racconto, per il fatto di concedere all'uomo una memoria presa in prestito, arricchisce la qualità « prospettica » del suo presente, allarga l'orizzonte del suo futuro, introduce una « *distentio* » nella tensione dell'attesa, nell'« *intento animi* ». « Modificare il passato, non è soltanto modificare un fatto; è annullarne le conseguenze, che tendono ad essere infinite. In altri termini, significa creare due storie universali » (Borges, 1974, 575).

Ma come conciliare la concezione del racconto quale progredire del linguaggio nella temporalità aperta e quest'idea del racconto come memoria chiusa? Qual è il tratto più specifico, quello che lo fissa nel passato e che mi pone al termine della sua trasformazione, o quello che mi fa percorrere la sua temporalità trasgredendola nell'apertura della mia temporalità? Credo che il mistero risieda in questa paradossale combinazione dei due momenti.

Possiamo veramente chiederci con pertinenza se la narrazione non sia allora una condizione della nostra esperienza (Cfr. S. Crites 1971). Perché qui non si tratta più del racconto in quanto forma particolare di enunciare

l'identità come differenza temporalizzata, ma si tratta del rinvio della linearità della mia esperienza non alla temporalità in quanto tale, e nemmeno alla temporalità narrativa in astratto, ma ai racconti reali o potenziali – sempre plurali – in quanto linguaggio, in quanto letteratura.

Se i racconti hanno l'esperienza come referente, ciò deriva dalla loro propria natura discorsiva. Ma abbiamo appena visto che essi riferiscono ad un'esperienza che rende i corpi stessi significanti. In altre parole, ed è questo il fatto nuovo, i racconti ci svelano che l'esperienza stessa ha un referente o un orizzonte di evocazione, e che questo referente è fatto di racconti. I racconti riferiscono all'esperienza e l'esperienza riferisce ai racconti.

Se la finzione è possibile, ciò è dovuto al fatto che il movimento di referenza narrativa non s'arresta mai al reale. Continua a passare attraverso esso per arricchire la complicità narrativa.

Un'esperienza che cristallizza in modo privilegiato questa costante referenza del vissuto al narrativo è senza dubbio quella del viaggio solitario. Pensiamo ad una città. Avrei voluto parlare di Fez, o di Tuléar. Ma è meglio pensare a uno dei « luoghi comuni » per eccellenza: Venezia. Se vado a Venezia, la prospettiva del ritorno alla vita quotidiana già mi fa vivere l'insieme del viaggio nell'ottica del raccontabile. Come dice Danielle Sallenave, a proposito della fotografia (1983, 94), coniugo già tutto il mio presente « all'imperfetto ». E mentre percorro le strade del vecchio ghetto dico a me stesso che le *percorrevo*, che *attraversavo* i ponti al crepuscolo, che al ritorno dal Lido *davo* da mangiare ai piccioni di Piazza San Marco.

Quest'« imperfetto » dell'indicativo fissa e sceglie il raccontabile come l'obiettivo di una cinepresa e rende letteralmente il mio presente « imperfetto », perché non ancora raccontato. E gran parte dell'emozione che provo mi deriva da questa distanziamento che mi fa percepire tutto nell'ottica di una nostalgia futura. La mia esperienza diviene essa stessa un segno, segno dell'irreale nel quale ricadrà, segno del racconto futuro. In qualche modo la mia esperienza aspira a morire per poter essere contenuta nella temporalità chiusa di un racconto.

Ma c'è anche un'altra fuga del mio presente verso l'imperfetto: quella che riconduce il mio momento ad un *déjà raconté*. E Venezia assume allora i fasti dei dogi, le vecchie arie del mandolino in gondola, Albinoni, Carpacchio, i castrati, l'arrivo dei mercanti di ritorno dall'oriente, Marco Polo, un vecchio musicista sulla spiaggia che muore d'amore per un adolescente, e sulla terrazza del Caffè Florian è l'ombra di Goethe o di Freud che m'invita a sedere per un'ultima fantasticheria...

Improvvisamente vivo nella finzione totale, in un tempo che non esiste – che è poi la sola natura del tempo ... – Perché non solo il mio presente sparisce nella prospettiva nostalgica del passato, ma questo stesso passato nessuno l'ha realmente vissuto come lo vivo io. Perché per i Veneziani di un tempo, ciò che per me è poesia, era una prosa disarticolata e quotidiana. E c'era la miseria, la peste, l'insignificanza, il sogno dei giorni migliori, e proprio sopra la mia testa, su questo ponte che oggi fa sospirare gli innamorati, urlavano forse un tempo, i condannati a morte...

Non vivo dunque né il loro presente né il mio. Vivo un incerto « tra – due » che non è mai esistito e che coniugo all'imperfetto.

Posso quindi vivere solo quello che ho ricondotto al narrativo. Viviamo completamente compromessi nelle storie, ed attingiamo in quelle che ci hanno raccontato le citazioni che daranno coerenza a quelle che viviamo. E le viviamo sempre seguendo la categoria del raccontabile, cioè come progetto di nostalgia.

È molto importante ricavare dall'esempio stereotipato del viaggio l'idea che la narrativizzazione dell'esperienza rinvia quest'ultima ad una sorta di *referente inesistente* che non coincide né con il prosaismo del mio presente né con quello del passato effettivo. È una specie di luogo neutro, « fittizio », che tuttavia governa l'intelligibilità del mio vissuto.

Gli scrittori illustrano spesso lo smarrimento e le complicazioni dei personaggi che non giungono a trovare nella letteratura un referente che permetta loro di comprendere il momento presente. Stendhal, ad esempio, in *Il rosso e il nero*:

« A Parigi la posizione di Julien verso la signora de Rênal sarebbe stata rapidamente semplificata; ma a Parigi l'amore è figlio del romanzo. Il giovane precettore e la sua timida padrona avrebbero trovato in tre o quattro romanzi, e persino nelle strofette del "gymnase", il chiarimento dei loro rapporti. I romanzi avrebbero indicato la parte da rappresentare, mostrato il modello da imitare; e la vanità presto o tardi, magari senza nessun piacere, e forse a malincuore, avrebbe costretto Julien a seguire il modello ».

Questo referente neutro e fittizio, oscillante tra il carattere inedito del presente e un'idea d'integrazione al passato collettivo, ha una certa analogia con quanto Kant chiama « gli schemi d'intendimento », che hanno la funzione di legare l'individuale sensibile all'intelligibile concettuale, senza che lo schema stesso abbia consistenza diversa da quella di semplice meccanismo. (Si ricorderà che *σχήμα* in greco, significa « figura »...).

Si arriva, pian piano, ad intuire che ci sono, in questa condizione

fondamentalmente narrativa della nostra esperienza, degli indizi che potrebbero svelare *l'origine di ogni semiosi*. Tenterò di seguire passo passo questi indizi.

La domanda che mi guiderà è la seguente: come avviene che le cose significano? Anticipo già la risposta dedotta da quanto esposto precedentemente sull'analisi della figura, dicendo che ciò che rende significanti le cose è la loro incompletezza. Una incompletezza segnata da un gesto di censura da parte della conoscenza. Censura che cancella in ogni cosa la pretesa di totalità, di interezza, costringendo a postulare una totalità ideale. Da questo postulato nasce l'articolazione metonimica da cosa a cosa, come elementi di una totalità perduta. La significanza sarebbe dunque una radice nostalgica. Possiamo affermarlo sulla base di quanto già sappiamo sulla temporalità cognitiva che dà vita alla « figura ». Se pervengo a conoscere le cose in ciò che esse hanno di narrabile, ciò è dovuto alla natura memorizzante della conoscenza secondo la teoria di Agostino. Perché conosca una cosa bisogna che essa abbia già il valore di segno. E questa significanza primaria si traduce nella conversione dell'oggetto in figura, cioè in pacchetto di percorsi narrativi. Svolgendo la figura in racconto, non faccio altro che convertire la temporalità aperta che le dava vita in temporalità chiusa formata da un prima e da un poi definitivi. In tal modo ottengo la possibilità fittizia di incorporare queste figure in una totalità (il racconto ha un inizio e una fine) che dà loro il potere di significanza. In qualche modo, ogni significanza è, all'origine, metonimica, rinvio di una figura alla totalità del mondo che la contiene. È il valore di quello che prima abbiamo chiamato « evocazione ». Ed è qui che si situa il lavoro della « nostalgia » in quanto facoltà della « ragione semiotica ».

« Nostalgia », in greco, è il « male del ritorno ». Dal punto di vista della forma temporale della conoscenza, questo significa che l'*Esodo* costante della nostra temporalità verso il futuro, dando sempre ai momenti vissuti il sapore dell'incompletezza, sogna una temporalità chiusa, un'*Odissea*, una svolta nel cammino che mi permetta di vedere che tutto è finito. È un desiderio di morte e di sopravvivenza alla morte.

È possibile che sia proprio il postulato di una totalità a conferire alle figure il loro potere di evocazione o di semiosi. Per questo ogni semiosi è, per essenza, infinita e non esiste oggetto tematizzabile che sia capace di porsi come referente ultimo. Al termine di ogni *Odissea* c'è una Penelope che disfa ogni sera la totalità sognata.

Pensiamo ad esempio alla teoria freudiana delle elaborazioni secondarie. La natura del « mascheramento » dei nostri miti presenti e dei nostri sogni,

che ce li fa rinviare sempre verso il passato, non trova, infatti, nel passato reale della nostra infanzia il referente ultimo, ma soltanto una prima attualizzazione. La scena primaria è già una figurazione, figurazione di un'integrazione metaforica in forma di schema, e non di un oggetto reale. Ciò determina un rovesciamento della teoria tradizionale della referenza. Noi coniughiamo, decliniamo ed articoliamo i nostri oggetti nell'intento di trovare infine una referenza adeguata alla metafora che ci origina. Ma per quanto lontano risaliamo nel passato, non troviamo mai uno stadio non-metaforico del reale.

Questo luogo irrisolvibile – questo « non-luogo » – che trasforma la nostra esperienza in opera narrativa è ciò che Heidegger chiama « mondo », un « mondo » che, come dice Ricoeur, l'opera narrativa proietta in avanti, come un referente in sospenso, « inventato » (nel doppio senso della parola inventare) per cui si trova solo ciò che si crea e si crea trovando (1975, 301).

E questo mondo, per Heidegger, « non è un possibile oggetto che ci sta dinanzi e può essere intuito ». « Il Mondo – secondo lui – è il costantemente inoggettivo a cui sottostiamo fin che le vie della nascita e della morte, della grazia e della maledizione ci mantengono estatizzati nell'essere ». (1962, 47). Un racconto raccontato, un discorso narrativo è allora come il controllo di questa vertigine che rinvia sempre il nostro vissuto al di là del reale, verso il luogo dell'enigma, questa fontana donde sorge la metaforizzazione, l'evocazione e la narratività.

Freud situa la nozione di « censura » al centro del lavoro di figurazione dei nostri sogni. Proseguiamo la sua intuizione al di là del territorio dei sogni, all'interno della facoltà generale di evocazione che produce tutte le figure della nostra conoscenza. Perché una cosa rinvii ad un'altra, occorre che qualche cosa di se stessa sia ostacolata, che non soddisfi totalmente alla domanda del desiderio che guida la nostra intelligenza, che non appaghi totalmente, che i suoi contorni si sottraggano allo sguardo. Che cosa proibisce questa censura?

La censura proibisce in definitiva, la *totalità*. E censurandola la postula. Essa le applica la famosa *Verneinung*, la denegazione rivelatrice. Per opera della censura, la percezione, così come il godimento sono legati alla nozione di « parte », di incompletezza attribuita agli oggetti. Ogni vissuto è essenzialmente un'esperienza dell'incompiuto ed una postulazione di totalità. Soltanto, la totalità non è mai tematizzabile perché niente può rappresentarla. Essa costituisce il proibito epistemologico. Proibito tuttavia operativo, perché fornisce comunque il tutto ipotetico che provoca il rinvio metonimi-

co (*pars pro parte*) degli oggetti tra loro. Attraverso questo rinvio, allo stesso tempo, essi si danno il cambio e si articolano temporalmente, dando alla significanza, attraverso l'evoluzione e la connotazione, la forma di un ampio esercizio di *nostalgia*. Ogni fatto evocativo o connotativo è preceduto dall'articolazione, nell'intento di comporre una totalità proibita.

Così, sia dal punto di vista epistemologico che esistenziale, la grande illusione (nel senso kantiano di « illusione », cioè l'idea sempre respinta di totalità che integra l'esperienza) sarebbe l'idea – irrealizzabile – di poterci raccontare la nostra propria morte.

6. Il possesso del passato

Perché i racconti? Perché, in fondo, viviamo il nostro corpo come una traversata tra due spiagge narrative: quella che esso postula come ripresa anaforica del suo presente, e quella che si attualizza come citazione di un altro corpo, che forse non è mai esistito.

Il corpo reale è dunque una finzione incompiuta. E il senso stesso del suo godimento si nutre di questa citazione di assenza che si chiama « fantasma ». Questo *hic et nunc* quasi allo stato puro, che due corpi che si intrecciano possono sperimentare, vive, in realtà solo di ciò che non è, dell'invenzione di un ricordo originale. È il pieno recupero di questa finzione instauratrice che la psicanalisi cerca di ridare al corpo malato, proprio come la funzione terapeutica e nutrice di ogni letteratura consiste nel costruire un ventaglio di mondi possibili dove il corpo possa iscriversi come citazione, scegliere la memoria che fa vivere il suo presente. Tale è, in definitiva, l'operatività alla quale aspirano tutti i racconti del mondo.

In fondo, ogni corpo è come quello di Don Chisciotte: da una parte, chiamata indispensabile al racconto di Cervantes che l'articola; dall'altra, richiamo disperato e vivificante ai libri di cavalleria che trasformano un semplice nome, *Alonso Quijano*, in un tessuto di azioni, di passioni e di avventure.

« And no whiteness (lost) is so white as the memory of whiteness », scrive poeticamente William Carlos Williams (1956). « Non c'è biancore perduto che sia così bianco quanto il ricordo del biancore ».

I racconti esistono per trasformare in passato tutti i bianchi e darci allora il sentimento di averli posseduti. Più bianchi di quanto avrebbero mai potuto esserlo nel reale. « Dio non può cambiare il passato – scrive Borges – ma può cambiare le immagini del passato ». Il nostro reale non è in fondo che un vocabolario per costruire sogni. In esso si ristampa la

grammatica metaforica che ci istituisce come desiderio, che apre i nostri organi al godimento, sulla base dell'impensabile ricordo di essere già stati appagati.

Ma nel nostro bagaglio narrativo non ci sono soltanto « leggende allegre ». Ci sono dei momenti in cui la memoria è in lutto e si possono raccontare solo storie malinconiche. Con esse si cerca, in qualche angolo del cuore, di lenire la sofferenza. Il racconto è sempre il racconto di una ricerca, tuttavia non si rifiuta alla narrazione della perdita. La storia delle disfatte si fa essa stessa racconto. Ma la narrazione dei fallimenti e delle sofferenze comporta a sua volta una forza di responsabilità e, allo stesso tempo, di emancipazione. Qualche volta anche di speranza. Se posso raccontarmi ciò che ho perduto, significa che allora ho ritrovato un altro modo di possederlo per sempre. Ogni narrazione contiene le delizie e le pene di un possesso postumo.

Termino, senza commentare, con una delle ultime poesie che Borges scrisse poco prima di morire. Si chiama *Posesion del ayer* (« Possesso del passato »):

« So che ho perduto tante cose che mi sarebbe impossibile enumerare, e queste perdite, ora, costituiscono ciò che è mio.

So che ho perduto il giallo e il nero e penso a questi colori impossibili come non pensano coloro che vedono.

Mio padre è morto ed è sempre al mio fianco.

Quando voglio scandire dei versi di Swinburne, lo faccio, mi dicono, con la sua voce.

Solo colui che è morto ci appartiene, solo ci appartiene ciò che abbiamo perduto.

Ilio fu, ma Ilio perdura nell'esametro che la piange.

Israele fu quand'era una antica nostalgia.

Ogni poesia, col tempo, è elegia.

Nostre sono le donne che ci hanno abbandonato, liberati dall'attesa che è sussulto, e dagli allarmi e dai terrori della speranza.

Non vi sono altri paradisi che i paradisi perduti » (1985, 63).

(traduzione di Chiara Sibona)

Bibliografia

Aristotele, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980; (*Poetica*, a cura di Manara Valgimigli, Bari, Laterza, 1964).

- Aristotele, *Physique*, trad. de H. Carteron, Paris, Les Belles Lettres, 1952; (*La fisica*, trad. di A. Russo, Bari, Laterza, 1968).
- Agostino, (Sant'), *Confessiones*, ed. bilingue latin-espagnol, in *Obras de San Agustin*, Tomo II, Madrid, B.A.C. 1951 (*Le confessioni*, ed. latino-italiana in *Opere*, vol. I, Roma, Città Nuova, 1965).
- Barthes, Roland (1966), *Introduction à l'analyse structurale des récits* in « Communications », n. 8, pp. 1-27; trad. it. *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti* in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969.
- Blanchot, Maurice (1959), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Idées »; trad. it. *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969.
- Borges, Jorge Luis (1974), *Obras completas*, vol. I, Buenos Aires, Emecé; trad. it. *Tutte le opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 1984.
- Borges, Jorge Luis (1976), *Elegia del recuerdo imposible* in *La moneda de hierro*, Buenos Aires, Emecé; trad. it. *Elegia del ricordo impossibile* in *La moneta di ferro*, Milano, Rizzoli, 1981, ora in *Tutte le opere*, vol. II, Milano, Mondadori, 1985.
- Borges, Jorge Luis (1985a), *La Rosa de Paracelso* in *Veinticinco Agosto 1983 y otros cuentos*, Madrid, Ed. Siruela, 3^a éd.; trad. it. *Venticinque agosto 1983 e altri racconti inediti*, Parma-Milano, F.M. Ricci, 1980, ora in *Tutte le opere*, vol. II, cit.
- Borges, Jorge Luis (1985b), *Poseion del ayer*, in *Los Conjurados*, Madrid, Alianza Tres, p. 63.
- Borges, Jorge Luis (in collaborazione con A. Bioy Casares) (1967), *Catálogo y análisis de los diversos libros de Loomis* in *Crónicas de Bustos Domecq*, ora in *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé, 1979; trad. it. *Catálogo e analisi dei diversi libri di Loomis* in *Cronache di Bustos Domecq*, Torino, Einaudi, 1975.
- Crites, Stephen (1971), *The Narrative Quality of Experience* in « Journal of the American Academy of Religion », n. 39, pp. 291-311.
- Derrida, Jacques (1972), *La différence*, art. ripreso in *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit.
- Derrida, Jacques (1978), *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion.
- Greimas, Algirdas Julien (1970), *Du Sens*, Paris, Seuil; trad. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974.
- Greimas, Algirdas Julien et Courtès, Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* a cura di P. Fabbri, Firenze, La casa Usher, 1986.

- Groupe μ (1982), *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, Coll. « Points »; trad. it. *Retorica generale*, Milano, Bompiani, 1976.
- Heidegger, Martin (1962), *Holzwege*, Frankfurt/Main, V. Klostermann, 1949; trad. francese di Wolfgang Brokmeier, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard; trad. it. *Sentieri interrotti* (a cura di P. Chiodi), Firenze, La Nuova Italia, 1968.
- Kebrat-Orecchioni, Catherine (1977), *La Connotation*, Lyon, P.U.L.
- Mc Taggart, John Ellis (1927), *The Nature of Existence*, 2 vol.
- Merleau-Ponty, Maurice (1960), *Signes*, Paris, Gallimard; trad. it. *Segni* (a cura di Andrea Bonomi), Milano, Il Saggiatore, 1967.
- Metz, Christian (1966), *Remarques pour une phénoménologie du narratif* in « Revue d'Esthétique », n. 19, 3-4, pp. 333-345.
- Metz, Christian (1977), *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, 10/18; trad. it. *Cinema e psicoanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio, 1980.
- Musil, Robert, *L'homme sans qualités*, trad. da Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1956; trad. it. *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1957.
- Todorov, Tzvetan (1972), *Introduction à la symbolique* in « Poétique », n. 11, pp. 273-308.
- Rescher, Nicholas (1968), *Chronological Logic*, in R. Klibansky (ed.) *Contemporary Philosophy. A Survey. I. Foundations of Mathematics*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 426-468.
- Ricoeur, Paul (1975), *La métaphore vive*, Paris, Seuil; trad. it. *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 1981.
- Ricoeur, Paul (1983), *Temps et récit*, tome I, Paris, Seuil; trad. it. *Tempo e racconto*, vol. I, Milano, Jaca Book, 1986.
- Sperber, Dan (1974), *Du Symbolisme en général*, Paris, Herrmann; trad. it. *Per una teoria del simbolismo*, Torino, Einaudi, 1981.
- Sallenave, Danielle (1983), *Le corps imaginaire de la photographie* in Reichler, C. (éd.), *Le Corps et ses fictions*, Paris, Minuit.
- Stendhal, *Le Rouge et le Noir, Romans et nouvelles*, vol. I, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1952; trad. it. *Il rosso e il nero* in *Romanzi e racconti* (a cura di Pietro Trompeo), vol. I, Firenze, Sansoni, 1956-57.
- Williams, William Carlos (1956), *The Descent* in *The Desert Music*, ripreso in *Pictures from Brueghel and Others Poems*, New York, New Directions, 1962; trad. it. *La discesa* in *La musica del deserto e altri poemi* in *Immagini da Brueghel*, Parma, Guanda, 1987.
- Wittgenstein, Ludwig (1971), *Tractatus Logico-Philosophicus*. The german text of L.W.'s *Logisch-philosophische Abhandlung* with a new edition

of the Translation by D.F. Pears & B.F. McGuinness and with the
Introduction by Bertrand Russell, London, Routledge & Kegan Paul;
trad. it. *Trattatus logico-philosophicus e Quadermi 1914-1916* (a cura di
A.G. Conte), Torino, Einaudi, 1964.

II.

NARRARE NEL ROMANZO