

Testi e testimonianze di critica letteraria 10

# **Il mondo là fuori**

## **Narrazione, esperienza, scrittura**

Simone Carati

Prefazione di Federico Bertoni



Simone Carati

## Il mondo là fuori

Narrazione, esperienza, scrittura

*Prefazione di Federico Bertoni*

Ledizioni

© 2023 Ledizioni LediPublishing  
Via Boselli 10 – 20136 Milano – Italy  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)

Simone Carati, *Il mondo là fuori. Narrazione, esperienza, scrittura*

Prima edizione: maggio 2023

ISBN cartaceo: 978-88-5526-950-6

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: [www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

# Testi e testimonianze di critica letteraria

## Collana diretta da

Edoardo Esposito e Laura Neri, Università di Milano

## Comitato scientifico

Enza Biagini, Università di Firenze

Roberto Ludovico, University of Massachusetts Amherst

Caroline Patey, Università di Milano

Tim Parks, Università IULM

Daniela La Penna, University of Reading



## Indice

<i>Prefazione</i> , di Federico Bertoni	11
<i>Introduzione</i>	21
<i>Avvertenza</i>	23

### PARTE PRIMA - ORIZZONTI

<i>I. Homo Narrator</i>	27
1. <i>Uno sguardo da lontano</i>	27
2. <i>La storia è una tenia</i>	34
3. <i>Labili confini</i>	41
4. <i>Parole chiave: storytelling</i>	48
<i>II. La parola agli scrittori</i>	57
1. <i>Laboratori</i>	57
2. <i>La scrittura e la vita</i>	69
3. <i>Parole chiave: creative writing</i>	78
<i>III. Nell'America di fine millennio</i>	89
1. <i>Tentazioni enciclopediche</i>	89
2. <i>«Lunghi, complicati, provocatori romanzi»</i>	104
3. <i>Parole chiave: Great American Novel</i>	111

### PARTE SECONDA - FORME

<i>IV. Identità</i>	125
1. <i>Controvite, controstorie</i>	125
2. <i>Forma e coerenza</i>	134
3. <i>«I was wrong»</i>	141

<i>V. «Out there in the world»</i>	153
1. <i>Parole chiave: esperienza</i>	153
2. <i>Grammatiche della narrazione</i>	160
3. <i>«This is real»</i>	170
4. <i>Cicatrici</i>	183
<i>Bibliografia</i>	191
1. <i>Testi letterari</i>	191
2. <i>Testi critici e teorici</i>	192
3. <i>Sitografia</i>	205
4. <i>Film citati</i>	206



*Ad Anna*



## Prefazione

di Federico Bertoni

C'è una scena memorabile dei *Piccoli maestri* in cui Meneghello e i suoi amici si disperdono a piccoli gruppi sull'Altipiano di Asiago durante un violentissimo rastrellamento. Alcuni muoiono, altri vengono catturati e portati in Germania, da dove rientreranno solo a guerra finita. Scampati al primo assalto, lui e pochi altri restano come sospesi, accampati malamente sotto la pioggia, ignari del mondo circostante, con le bombe incendiarie che servono più che altro ad accendere il fuoco:

La fiamma delle bombe incendiarie, veramente indimenticabile, cominciava color limone, ma come un'ottava più in su, e poi passava ai turchini sempre molto pallidi e freddi; e dava l'impressione di fischiare, una specie di soffio colorato.

C'era qualcosa di straordinario, lo sentivamo tutti benissimo. Pareva che non ci fosse più nessuno sull'Altipiano, come se avessero spazzato via tutti, badogliani, pseudo-badogliani, comunisti, e fossimo restati soltanto noi, otto vicentini e un russo da Kiev. Ogni tanto ci veniva un sussulto di riso stanco. Bene disse: «È uno strano momento, bisognerebbe che tra noi ci fosse uno scrittore». Ma non c'era, e così la cosa è svanita in aria, e non è rimasto più niente<sup>1</sup>.

Ovviamente non è vero. Uno scrittore c'era. Nel suo abituale *understatement*, lo stile così meravigliosamente duttile di Meneghello smorza in questa civetteria finale il pathos del momento, quell'impasto di tragico e sublime e surreale che è la tonalità emotiva dei grandi picchi dell'esistenza. Del resto, commenterà anni dopo, «quest'ultima frase può parere civettuola, forse sarebbe stato meglio lasciarla fuori per non creare false impressioni, ma non è stata scritta in uno spirito di civetteria, piuttosto per scaramanzia»<sup>2</sup>. Lo scrittore insomma era proprio lui, Gigi Meneghello, attore in prima persona ma anche testimone-*superstes*<sup>3</sup> di quella pagina di storia. «È

<sup>1</sup> L. Meneghello, *I piccoli maestri* (1964), in Id., *Opere*, a cura di F. Caputo, vol. II, Rizzoli, Milano 1997, pp. 126-127.

<sup>2</sup> Id., *Quanto sale?* (1986), in *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*, Garzanti, Milano 1987, p. 136.

<sup>3</sup> «In latino ci sono due parole per dire il testimone. La prima, "te-stis", da cui deriva il nostro termine testimone, significa etimologicamente colui che si pone come terzo ("ter-stis") in un processo o in una lite tra due contendenti. La seconda, "superstes", indica colui

toccato a me», spiega infatti nella *Nota* finale, «scrivere questo libro»<sup>4</sup>, forse anche per riscattare i tanti errori da guerrieri improvvisati, «mica buoni a fare la guerra» e tuttavia orgogliosi di essere «la cosa più decente che è restata in Italia»<sup>5</sup>. «Mi sono attaccato», continua nella *Nota*, «all'orgoglio di fare almeno un buon libro, di non mancare in questo ai miei compagni e alla memoria del nostro maestro: sperando di trasmettere una testimonianza della nostra esperienza in forme letterariamente vitali»<sup>6</sup>.

Certo non è stato facile. L'humour, l'ironia, la saggezza, l'apparente scorrevolezza del racconto, la luminosa intelligenza stilistica che pervade ogni riga dei *Piccoli maestri* sono il risultato di un lavoro durissimo, doloroso e contorto, che Meneghello è riuscito a concludere dopo vari tentativi falliti e un intervallo di circa vent'anni (il libro esce nel 1964) che gli ha permesso di «svelenarsi», di rivivere quell'esperienza «per esorcizzarla»<sup>7</sup>. D'altronde, non tutto si è salvato: molte cose sono davvero «svanite in aria», e non ne è rimasto più niente. Quando comincia a rievocare il rastrellamento e la terribile giornata del 5 giugno 1944, Meneghello riassume brevemente i primi fatti, lo stupore, la paura, le sorti di alcuni compagni. Poi aggiunge:

Il resto che è accaduto su quello spalto davanti alla Valsugana, dove restarono uccisi Nello e il Moretto, e tanti altri nostri compagni, non lo abbiamo mai voluto ricostruire. Alcune cose si sanno, e sono altamente onorevoli, e perfino leggendarie. Ma io non ne parlerò. Antonio non morì qui, ma lontano, fuori dalla nostra vita, non rastrellato ma in combattimento aperto, com'era più giusto<sup>8</sup>.

È sostanzialmente questo il perimetro teorico (ma anche pratico) in cui si muove il libro di Simone Carati, *Il mondo là fuori. Narrazione, esperienza, scrittura*. Non a caso, proprio Meneghello (con Jorge Semprún) è uno dei suoi numi tutelari, a partire dal prologo dei *Piccoli maestri* in cui il pellegrinaggio sull'Altipiano a guerra finita per ritrovare il fucile disperso durante il rastrellamento diventa una specie di *madeleine* abortita, non l'epifania folgorante che ci dischiude il senso del passato, e di tutta la vita, ma l'ennesima conferma dell'insensatezza, dell'ottusa persistenza

che ha vissuto qualcosa, ha attraversato fino alla fine un evento e può, dunque, renderne testimonianza» (G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 14).

<sup>4</sup> L. Meneghello, *Nota*, in *I piccoli maestri*, cit., p. 229.

<sup>5</sup> Id., *I piccoli maestri*, cit., pp. 8 e 226.

<sup>6</sup> Id., *Nota*, cit., p. 229.

<sup>7</sup> Id., *Il tremaio* (1986), in *Jura*, cit., p. 121.

<sup>8</sup> Id., *I piccoli maestri*, cit., p. 126.

delle cose: «aspettavo una fitta, e invece non venne [...]. Si affacciava il pensiero: “Questa cosa non ha senso”»<sup>9</sup>. L’esperienza privata è solo tua, sigillata nel vaso chiuso dell’io; e il passato non esiste, è alterità radicale, realtà per sempre assente, come ci insegna il lavoro stesso della storiografia, rito di sepoltura che «mette in scena una popolazione di morti»<sup>10</sup>. Fuori dal discorso, fuori dalla pagina, oltre i confini verbali della scrittura della storia (o della letteratura), non c’è più nulla: solo una crisalide secca da cui la farfalla se n’è andata.

Non sono vere forme queste, mi dicevo, questa è materia grezza. Se c’era una forma, era sparsa in tutta la nostra storia. Bisognerebbe raccontare tutta la storia, e allora il senso della faccenda, se c’è, forse verrebbe fuori; qua certo non c’è più, e neanche sull’Ortigara, scommetto, e in nessun’altra parte<sup>11</sup>.

Dunque *narrazione, esperienza, scrittura*. Le tre parole-chiave additate dal sottotitolo del libro di Carati sono i vertici di una triangolazione complessa e instabile, di una figura tutt’altro che geometrica, percorsa da fratture, cicatrici, punti di resistenza, zone d’ombra. Raccontiamo, spiegava Walter Benjamin nel grande saggio sul *Narratore*, per dare un senso all’esperienza e trasformarla in esperienza di chi ci ascolta<sup>12</sup>. Ma poi interviene la scrittura, potenziata e moltiplicata da una delle protesi tecnologiche della modernità, la stampa, e tutto diventa più vago, opaco, distante: la parola scritta (e stampata) destabilizza irrimediabilmente una relazione che in società arcaiche, forse, poteva essere più organica e diretta, consustanziale all’essere degli uomini nel mondo. Lo ha notato amaramente Calvino nella *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, rileggendo il suo primo libro dopo vent’anni:

l’esperienza primo nutrimento anche dell’opera letteraria (ma non solo di quella), ricchezza vera dello scrittore (ma non solo di lui), ecco che appena ha dato forma a un’opera letteraria insecchisce, si distrugge. Lo scrittore si ritrova ad essere il più povero degli uomini. [...] Un libro scritto non mi consolerà mai di ciò che ho distrutto scrivendolo<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Ivi, p. 5.

<sup>10</sup> M. de Certeau, *L’Écriture de l’histoire* (1975); trad. it. *La scrittura della storia*, a cura di S. Facioni, Jaca Book, Milano 2006, p. 117.

<sup>11</sup> L. Meneghello, *I piccoli maestri*, cit., p. 6.

<sup>12</sup> Cfr. W. Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* (1936); trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nikolaj Leskov*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1982, p. 251.

<sup>13</sup> I. Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno* (1964), in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1991, pp. 1203-1204.

Oggi *narrazione* è uno dei grandi passe-partout lessicali della nostra cultura. Non c'è forse termine più usato, abusato, convertito a sensi multiformi e tendenzialmente acritici in una pluralità di ambienti dell'ecosistema mediale contemporaneo. Il che può apparire doppiamente paradossale: da un lato, come ricorda Carati, il Novecento è stato soprattutto un secolo di crisi della narrazione («raccontare è diventato propriamente impossibile», scriveva Alain Robbe-Grillet nel 1957<sup>14</sup>); dall'altro, la letteratura e soprattutto gli studi letterari vivono da tempo in uno stato di minorità, di crescente marginalizzazione, se non di completa irrilevanza culturale e ideologica, oggetto di accorate quanto inutili geremiadi da parte di intellettuali e studiosi. Ma tant'è. Siamo giunti ben oltre le constatazioni generiche con cui i grandi narratologi aprivano le loro indagini sulle trame e sulle strutture narrative: «innumerevoli sono i racconti del mondo»<sup>15</sup>; «le nostre vite sono incessantemente intrecciate alle narrazioni»<sup>16</sup>. Il successo intermediale, interdisciplinare e interculturale del paradigma narrativo ha superato di gran lunga qualunque slancio programmatico, salvo ritorcersi, forse, contro gli interessi di chi lo aveva inizialmente promosso.

Quella che è stata una scoperta, una zona di discontinuità euristica dell'epistemologia tardo-novecentesca, poi trascritta nello schema canonico dell'ennesima svolta, il *narrative turn*, è ormai letteralmente dilagata, è diventata parte dell'esperienza corrente e del senso comune, una delle *forme a priori* con cui la nostra cultura rappresenta se stessa e il mondo. Marketing, turismo, intrattenimento, management, giurisprudenza, medicina, comunicazione politica, divulgazione scientifica, (auto) esibizione sul web: ormai tutto è narrazione, anzi *storytelling*, gigantesca fabbrica di storie servizievoli e a buon mercato, spesso pronte a essere utilizzate come armi improprie<sup>17</sup>. L'«imperialismo narrativo», nei termini di James Phelan<sup>18</sup>, è in fondo la trascrizione sul piano dell'immaginario di un assetto strutturale e ideologico ormai apparentemente irreversibile («è più facile immaginare la fine del mondo che la fine

<sup>14</sup> A. Robbe-Grillet, *Sur quelques notions périmées* (1957), in Id., *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris 1961, p. 31.

<sup>15</sup> R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, (1966); trad. it. *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano 1969, p. 7.

<sup>16</sup> P. Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* (1984); trad. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995, p. 3.

<sup>17</sup> Cfr. Ch. Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* (2007); trad. it. *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Fazi, Roma 2008.

<sup>18</sup> J. Phelan, *Who's Here? Thoughts on Narrative Identity and Narrative Imperialism*, «Narrative», XIII, 3, 2005, pp. 205-10.

del capitalismo»<sup>19</sup>). È l'acqua in cui nuotiamo, la forma stessa della realtà in cui ci troviamo a vivere. E come ogni impresa coloniale, l'imperialismo narrativo può danneggiare sia i colonizzatori che i colonizzati. Soprattutto, «può estendere il concetto di narrazione fino a farci perdere di vista ciò che lo contraddistingue. E può portarci a semplificare eccessivamente alcuni dei fenomeni che cerca di spiegare»<sup>20</sup>.

Rispetto a questa palude del senso comune, la riflessione di Simone Carati fa un po' l'effetto straniante della storiella resa celebre da uno dei suoi autori di riferimento, David Foster Wallace:

Ci sono due giovani pesci che nuotano e a un certo punto incontrano un pesce anziano che va nella direzione opposta, fa un cenno di saluto e dice: – Salve, ragazzi. Com'è l'acqua? – I due pesci giovani nuotano un altro po', poi uno guarda l'altro e fa: – Che cavolo è l'acqua?<sup>21</sup>

Il libro insomma dimostra quali possono essere, anche in questa epoca anti-teorica o post-teorica, i buoni usi della teoria letteraria, che Roland Barthes definiva «l'arma sovversiva per eccellenza»<sup>22</sup>. Lo fa con lucidità, coraggio intellettuale, eleganza di scrittura e funzionalità dell'impianto concettuale, con quella scatola di arnesi volutamente leggera raccomandata a suo tempo da Mario Lavagetto che non piega mai i testi ai postulati della teoria, ma che utilizza invece nozioni astratte e strumenti analitici come dispositivi ottici, moltiplicatori dello sguardo con cui scorgere qualcosa che altrimenti non vedremmo. Più che smussare le punte o addomesticare i problemi, come fa spesso il discorso *mainstream*, il libro lavora soprattutto sulle discontinuità, sui punti di tensione, sul rapporto problematico tra l'esperienza individuale o collettiva e la sua messa in intreccio, la sua complicata traslazione in quell'universo a sé stante che Calvino chiamava «mondo scritto», «un mondo fatto di righe orizzontali dove le parole si susseguono una per volta, dove ogni frase e ogni capoverso occupano il loro posto stabilito»<sup>23</sup>. Le domande su cui ruota sono insomma le stesse che ogni vero scrittore si pone rispetto al mondo: dove va a finire l'esperienza vissuta e accumulata? Come si racconta la vita? Come si rende dicibile ciò che non è stato

<sup>19</sup> M. Fisher, *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* (2009); trad. it. *Realismo capitalista*, Nero, Roma 2017, p. 25 ss.

<sup>20</sup> J. Phelan, *Who's Here?*, cit., p. 206.

<sup>21</sup> D.F. Wallace, *This is Water* (2009); trad. it. *Questa è l'acqua*, in Id., *Questa è l'acqua*, a cura di L. Briasco, Einaudi, Torino 2017, p. 140.

<sup>22</sup> R. Barthes, *Le Grain de la voix: Entretien, 1962-1980* (1981); trad. it. *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Einaudi, Torino 1986, p. 149.

<sup>23</sup> I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto* (1983), in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1995, vol. II, p. 1865.

ancora detto? E dato un insieme di fatti, azioni, persone, oggetti, situazioni grezze, come si arriva alla pagina scritta?

In tutto questo, due pregi spiccano in modo particolare. Innanzitutto l'attenzione alla *storicità* dei fenomeni e delle pratiche culturali, che vengono sempre ricondotti ai loro precisi contesti e *orizzonti*, come da titolo della prima parte. È un senso della prospettiva storica che investe tanto l'evoluzione degli orizzonti d'attesa e dei paradigmi scientifici (vedi il ruolo della narrazione tra scienze umane e sociali), quanto le metamorfosi della forma romanzo tra il Novecento e l'inizio del nuovo millennio, con particolare attenzione al contesto angloamericano su cui si concentra progressivamente l'analisi (la temperie postmoderna, le scuole di scrittura creativa, il mito del *great american novel*, ecc.). Di qui, con il passaggio alla seconda parte, emerge l'altro tratto saliente del libro: la scrupolosa attenzione alle *forme*, agli aspetti strutturali dei testi (tempo, trama, voce, punto di vista, personaggio), a quella *specificità* del discorso letterario che viene invece completamente neutralizzata dall'egemonia ideologica dello *storytelling*, dove la letteratura tende a coincidere con la narrativa (anzi con il romanzo), lo stile con la trama, la ricerca espressiva con la trasmissione di contenuti o "messaggi", possibilmente "attuali" e "urgenti". «È scrittore», diceva il Barthes di *Critica e verità*, in un passo decisivo opportunamente ripreso da Carati, «colui per il quale il linguaggio costituisce un problema, che ne sperimenta la profondità, non la strumentalità o la bellezza»<sup>24</sup>.

Qui il banco di prova sono soprattutto alcuni grandi romanzieri americani (Don DeLillo, Philip Roth, David Foster Wallace) e i loro «lunghi, complicati, provocatori romanzi»<sup>25</sup>, opere dalla tessitura formale stratificata, enciclopedica, reticolare, che non si limitano a raccontare storie ma che funzionano come dispositivi di straniamento cognitivo rispetto agli automatismi del capitalismo globalizzato, dei media, della cultura di massa, del modo stesso in cui facciamo esperienza del mondo. Viene in mente un'intervista allo stesso DeLillo in cui l'intervistatore racconta che la televisione, quel giorno, era piena di immagini di Gianni Versace colpito a morte in una strada di Miami Beach:

DeLillo era interessato non tanto allo stilista colpito, quanto all'istantaneo confezionamento dell'omicidio, alla sua apparizione improvvisa su ogni schermo e quindi in milioni di conversazioni. "La gente", disse, "parla dell'assassinio, ma non parlano di ciò che determina in loro, nel modo in cui pensano, e sento-

<sup>24</sup> R. Barthes, *Critique et vérité* (1966); trad. it. *Critica e verità*, Einaudi, Torino 2002, p. 42.

<sup>25</sup> M. Moss, «*Writing as a Deeper Form of Concentration*»: *An Interview with Don DeLillo* (1999), in Th. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, University of Mississippi Press, Jackson 2005, p. 165.



no, e hanno paura. [...] La verità è che non sappiamo bene come parlarne, non credo. Forse è per questo che alcuni di noi scrivono fiction<sup>26</sup>.

*Il mondo là fuori.* È questo dunque l'orizzonte mobile, il punto di fuga a cui tende il lavoro di alcuni narratori che concepiscono la scrittura come uno strumento insostituibile di intelligenza del reale, e in qualche modo anche di se stessi. In questo c'è uno scarto estetico decisivo rispetto alle tendenze egemoni della narrativa contemporanea che pretendono di aggredire il mondo senza sconti, nell'idea (spesso molto ingenua) di una parola immediata, di una scrittura in presa diretta sull'esperienza. È quella «fame di realtà»<sup>27</sup> della nostra cultura che sembra lo specchio rovesciato, o forse l'esorcismo sintomatico, di un mondo sempre più artefatto, mediatizzato, avviluppato nelle immagini e nelle rappresentazioni di se stesso. Tra parole d'ordine come «nuovo realismo» o «ritorno alla realtà», i generi oggi più in voga – *nonfiction novel*, *autofiction*, romanzo *neostorico* o *ipermoderno* – traducono in forme immediatamente riconoscibili questa compulsione al reale, alle cose viste e vissute, al «tratto da una storia vera» che campeggia fatalmente all'inizio di tanti film. È come se secoli di letteratura realista (e anche di riflessione teorica sul realismo) fossero stati spazzati via dall'illusione di una nuova trasparenza, di una traducibilità immediata della cosa nella parola, dell'esperienza vissuta sulla pagina. Viene in mente il sogno selvaggio di un realismo totale che Calvino affida alle inquietudini di Suor Teodora, la monaca scrivana del *Cavaliere inesistente*:

Per raccontare come vorrei, bisognerebbe che questa pagina bianca diventasse irta di rupi rossicce, si sfaldasse in una sabbietta spessa, ciottolosa, e vi crescesse un'ispida vegetazione di ginepri. [...] Con la penna dovrei riuscire a incidere il foglio, ma con leggerezza, perché il prato dovrebbe figurare percorso dallo strisciare d'una biscia invisibile nell'erba, e la brughiera attraversata da una lepre che ora esce al chiaro, si ferma, annusa intorno nei corti mustacchi, è già scomparsa<sup>28</sup>.

Ovviamente è un'impresa disperata: «Come posso andare avanti nella storia, se mi metto a maciullare così le pagine bianche, a scavarci dentro valli e anfratti, a

<sup>26</sup> D. Remnick, *Exile on Main Street: Don DeLillo's Undisclosed Underworld* (1997), ivi, p. 144.

<sup>27</sup> Cfr. D. Shields, *Reality Hunger. A Manifesto* (2010); trad. it. *Fame di realtà*, Fazi, Roma 2010.

<sup>28</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente* (1959), in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., pp. 1036-1037.

farvi scorrere grinze e scalfitture, leggendo in esse le cavalcate dei paladini?»<sup>29</sup>. Tra la scrittura e la vita resta uno scarto ontologico incolmabile, per il semplice fatto che un enunciato verbale non può *imitare* né *assomigliare* a nessun oggetto empirico, a meno che esso non sia a sua volta linguaggio. «Competere con la vita?», obiettava Robert Louis Stevenson al suo amico-rivale Henry James, in quel bellissimo saggio giustamente valorizzato da Carati che si intitola *Un'umile rimostranza*: «Competere con il gusto del vino, la dolcezza dell'aurora, il calore della fiamma, l'amarrezza della morte e del distacco, è un progetto folle come quello di dare la scalata al paradiso»<sup>30</sup>. Perché la vita è mostruosa, continua Stevenson:

la vita è infinita, illogica, improvvisa, acuta e penetrante; l'opera d'arte, al confronto, non può non apparire nitida, finita, autosufficiente, razionale, scorrevole, esangue. La vita s'impone con la sua energia bruta, inarticolata e terribile come il tuono; l'arte attira la nostra attenzione in mezzo ai rumori confusi dell'esperienza, come una melodia composta accuratamente da un musicista discreto. Un postulato geometrico non compete con la vita; e il postulato geometrico è un ottimo paragone per l'opera d'arte<sup>31</sup>.

Gli scrittori analizzati da Carati lavorano insomma in questa intercapedine asimmetrica tra linguaggio e mondo, in questo spazio di simbolizzazione e formalizzazione creativa che è l'ambiente specifico di ogni autentica opera d'arte. In questo modo, pur nelle loro differenze, disegnano una terza via rispetto alla dicotomia sterile in cui rischiano di impantanarsi i dibattiti teorici e le pratiche artistiche contemporanee: da un lato il realismo ingenuo, l'illusione di una parola in presa diretta sull'esperienza empirica; dall'altro lo scetticismo di una certa vulgata postmoderna che dissolve il mondo nelle sue rappresentazioni, dove non esiste accesso al reale perché tutto è linguaggio, citazione, simulacro, impostura. Se la scrittura è una pratica obliqua, mediata, rifratta, regolata da leggi e codici propri, non per questo deve rinunciare a quel campo di tensione che è il suo limite vitale, il rapporto dialettico con il fuori, la spinta a uscire dai suoi stessi confini. Lo ribadisce anche l'ultimo Calvino, con il tono di una professione di fede, in un breve frammento uscito dal cantiere delle *Lezioni americane*: «Io credo nell'esistenza di un mondo non scritto e che la letteratura viva nella sfida di questo non scritto con cui deve continuamente misurarsi, cercando di raggiungerlo, di catturarlo, in una caccia, in un inseguimento che non

<sup>29</sup> Ivi, p. 1038.

<sup>30</sup> R.L. Stevenson, *A Humble Remonstrance* (1887); trad. it. *Un'umile rimostranza*, in Id., *L'isola del romanzo*, a cura di G. Almansi, Sellerio, Palermo 1987, pp. 44-45.

<sup>31</sup> Ivi, p. 46.

avrà mai fine»<sup>32</sup>. Perché ogni vero libro, come scriveva già in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, fa risuonare «una voce che viene non si sa da dove, da qualche parte al di là del libro, al di là dell'autore, al di là delle convenzioni della scrittura: dal non detto, da quello che il mondo non ha ancora detto di sé e non ha ancora le parole per dire»<sup>33</sup>.

Così, nei romanzi analizzati da Carati, l'*out there* – il mondo là fuori – è anche un punto di resistenza rispetto all'esercizio di potere dei media e dello *storytelling* egemone, strumenti che sembrano raccontare la nostra esperienza ma che in realtà la formattano, la standardizzano, la confezionano negli involucri prestampati di un *packaging* cognitivo e ideologico. Quando la scrittura sfida il non detto e si sporge oltre i propri confini, scopre invece che esiste ancora un mondo là fuori, spesso molto diverso da quello che ci è stato raccontato. È un mondo indocile, scomodo, anche violento, refrattario alle narrazioni coerenti e alle soluzioni consolatorie, dove spesso i conti non tornano e non basta raccontarsi una storia ben fatta per trovare la chiave del proprio destino. Ma è un mondo di esperienze autentiche che vale ancora la pena di raccontare. Il compito, argomenta Carati,

è di certo impervio e la soluzione, come intuiscono i più lucidi, non risiede tanto in un approssimativo e fideistico “ritorno alla realtà” quanto nella ricerca accanita di nuove possibilità di aderire all'esperienza attraverso le modalità specifiche della scrittura narrativa; di ricordare che un'esperienza possibile esiste, là fuori, e che il compito del romanziere è proprio quello di indicarla attraverso la scrittura<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Cit. in M. Barenghi, *Note e notizie sui testi*, in I. Calvino, *Saggi*, cit., vol. II, p. 2979.

<sup>33</sup> I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1992, p. 849.

<sup>34</sup> Qui a p. 167.