

Enthymema XXV 2020



ΕΝΘΥΜΗΜΑ

## Narratori perplessi e personaggi elusivi: su alcune modificazioni recenti dell'arte narrativa

Stefano Brugnolo  
Università di Pisa

**Abstract** – Il saggio sostiene che la forma-personaggio è una caratteristica di qualunque tipo di narrazione. Attraverso di esso gli uomini cercano di rappresentare l'esperienza che il soggetto ha del mondo. Constata però che il modo di concepire il personaggio è cambiato nel tempo e continua a cambiare. Si sofferma infine su un certo tipo di personaggio che pare essersi affermato negli ultimi decenni: il personaggio elusivo, che sfugge sia alla presa del narratore che del lettore. Tale tipo di personaggio non testimonia di un'intenzione cognitivamente nichilistica, ma semmai propugna una visione della realtà in controtendenza rispetto a quella oggi dominante: la comprensione della realtà richiede un atteggiamento di rispetto per la sua complessità e per la resistenza che essa frappone agli sforzi di coloro che vorrebbero conoscerla tutta e subito.

**Parole chiave** – personaggio; realtà; media; mimesi; prospettiva; illuminismo; immedesimazione; finzione; alterità; animalità

**Abstract** – This essay claims that the "character" is a narratological structure and that since the prehistory when there are stories there are always characters. Thanks to character men try to represent mimetically the complexity of human experience. But the way to conceive the characters has changed during the centuries. In the last decades for example we often encounter characters who are elusive, who escape the grip of narrator (and of reader). This new kind of character is not expression of a nihilistic purpose (that is the impossibility to know reality), but it testifies to a vision of reality adverse to the vision today prevailing. That is to say that these writers maintain that if we want know reality better we have to respect its complexity, its opaqueness, its silences, its resistance to our will to knowledge, our will to truth.

**Keywords** – character; reality; media; mimesis; perspective; enlightenment; empathy; fiction; alterity; animality

Brugnolo, Stefano. "Narratori perplessi e personaggi elusivi: su alcune modificazioni recenti dell'arte narrativa". *Enthymema*, n. XXV, 2020, pp. 4-15.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13818>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



[Creative Commons Attribution 4.0 Unported License](https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema)

ISSN 2037-2426

# Narratori perplessi e personaggi elusivi: su alcune modificazioni recenti dell'arte narrativa

Stefano Brugnolo  
Università di Pisa

Cominciamo con una citazione di Alain Robbe-Grillet: «Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu.» (Robbe-Grillet 33)<sup>1</sup> Questa formulazione apodittica è una delle tante che furono emesse tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento da scrittori e teorici che consideravano il personaggio come un'invenzione recente, un prodotto della mentalità borghese e individualista. Io ritengo invece che il costrutto semantico che chiamiamo personaggio sia una componente essenziale di un'attività a quanto pare connaturata a quello strano animale che per il biologo Jay Gould sarebbe più appropriato chiamare homo narrator invece che homo sapiens (Gould 24). Gli psicoanalisti e i neurobiologi hanno avanzato l'idea che questa tendenza a organizzare narrativamente le nostre esperienze riguardi anche e proprio la mente di ogni singolo individuo, che si strutturerebbe in termini poetici e narrativi (Jacques Lacan considerava l'io un personaggio inventato dal soggetto al fine di sormontare la sua originaria mancanza di unità e Antonio Damasio parla di un sé autobiografico). Se diamo credito a queste suggestioni ci rendiamo conto che l'arte del narrare non è solo un fenomeno di linguaggio e cultura ma anche di pensiero e siamo portati a relativizzare le presunte crisi epocali che l'avrebbero investita.

Mi basta dire che il personaggio è una delle caratteristiche intrinseche della *poiesis* mimetica quale è stata concepita da Aristotele nella sua Poetica là dove scrive: «chi imita, imita persone in azione» (Aristotele 5). E cioè di esseri umani reali o comunque di entità concepite sul modello di quelli; si pensi a Quadrato e a Sfera protagonisti di Flatlandia (1884) di Edwin Abbot, che altro sono se non personaggi? Se l'uomo racconta storie – e non può non farlo – automaticamente crea personaggi. Insisto su questo perché vorrei contestare l'abitudine inveterata tra molti critici e teorici di considerare letteratura solo quella scritta e anzi edita. Cosa può mai significare dire che tra gli anni Sessanta e Settanta ci fu un'eclisse del personaggio e che qualche decennio dopo esso sarebbe miracolosamente ritornato in auge? Come se ciò fosse anche solo concepibile. Lo si può credere solo se si investono di un'importanza fuori misura le produzioni creative e critiche di alcuni scrittori e critici di avanguardia. Pur se ovvio vale la pena ricordarlo: gli uomini hanno continuato (e continueranno) a raccontarsi vicendevolmente storie anche, se non soprattutto, a livello orale, inventandosi personaggi magari ispirati alla realtà ma poi sempre e comunque originalmente ricreati.

D'altra parte anche a voler rimanere solo sul piano della letteratura scritta e edita nel mentre Robbe-Grillet e altri sperimentavano trame in cui il personaggio era concepito come pura funzione, nel mondo e in Italia continuavano a fiorire narrazioni ricche di personaggi memorabili, e anzi se ne producevano in sempre maggiore quantità: si pensi qui soltanto alle tantissime e straordinarie figure che popolano *Cien años de soledad*, un romanzo scritto nel 1967 e cioè negli anni di maggiore fioritura del *Nouveau Roman* e delle teorie anti-mimetiche.

---

<sup>1</sup> «Il romanzo di personaggi appartiene ormai al passato, ecco caratterizza un'epoca: quella che contrassegnò l'apogeo dell'individuo». [Le traduzioni sono a cura dell'autore].

## Narratori perplessi e personaggi elusivi Stefano Brugnolo

Ma naturalmente gli esempi che si potrebbero fare sono tantissimi: Salinger, Roth, Kundera, Saramago, Grass, Yourcenar, Duras, Morante, ecc.

Detto questo va naturalmente subito specificato che la configurazione che il personaggio assume varia nel tempo e nello spazio. E che per dare conto di queste trasformazioni varrà sempre la pena di considerarle come l'esito di una interazione tra mimesi e convenzione, tra referenti e codici. Nel campo della critica letteraria è stato Erich Auerbach colui che ha più insistito su questa natura duplice delle rappresentazioni letterarie, e sull'impossibilità di una pura mimesi (come storico dell'arte farà lo stesso Ernst Gombrich parlando di schema e correzione e del loro continuo combinarsi). Per il grande filologo tedesco ogni nuovo procedimento adottato ci rende possibile approfondire e illuminare certi aspetti dell'esperienza umana e però così facendo ne trascura degli altri. Per esempio «la sublimità chiusa e isolata» in cui vivono «i tragici principi e le tragiche principesse» raciniani li separa sì «dalle circostanze della vita giornaliera e umano-creaturale» (Auerbach II 129-130) ma rende così possibile che le loro passioni emergano in tutta la loro potenza: «qualcosa di paragonabile alla creazione, mediante isolamento, delle circostanze più favorevoli nei moderni esperimenti scientifici» (Auerbach II 142). Mai le rappresentazioni romanzesche si eleveranno a tale purezza e intensità nella resa dei sentimenti dei personaggi, ma eccelleranno in compenso nel rappresentare il nesso di quelli con l'ambiente e le dinamiche sociali.

Gli esperimenti con la forma personaggio dunque cambiano nel tempo ma tutti mirano all'approfondimento mimetico dell'esperienza soggettiva umana. Per dire che alla base di ogni storia raccontata negli ultimi due millenni c'è il tentativo di dare un qualche ordine e senso alla condizione di essere vivi e agire in un mondo concepito fondamentalmente come aporetico, contraddittorio, per non dire caotico. Ha perciò ragione Guido Paduano a scrivere che «il modo giusto» di leggere l'*Iliade* è quello «di assumere l'atteggiamento del lettore di un grande romanzo [...] ottocentesco», e ha soprattutto ragione a sostenere che a consentire questo atteggiamento è che quel poema e Guerra e pace «hanno in comune [...] un'idea di persona dove tutte le manifestazioni si inquadrano in un insieme [...] coerente e sistematico» (Paduano IX). Hanno cioè in comune la stessa idea di personaggio che favorisce nel lettore un tipo simile di immedesimazione. E non è vero che immedesimandosi in un personaggio letterario ben individuato il lettore si aliena (altro mito critico e avanguardistico) in quanto così facendo rinnega le sue contraddizioni e divisioni interne. Non è vero per la buona ragione che anche i protagonisti delle storie che più amiamo sono fasci di contraddizioni. La loro indubbia singolarità e coerenza non implica che siano delle costruzioni monolitiche e autosufficienti. Da Achille allo Svedese di *American Pastoral* (1997), da Medea a Anna Karenina, i personaggi non sono mai entità perfettamente autonome ma campi di tensione definibili solo per affinità e opposizione con tutte le altre realtà testuali. E proprio questa natura ambivalente e aperta del personaggio ci consente una identificazione che non è mai pacificante e definitiva. Così, gli esperimenti joyciani non dissolvono l'unità dell'individuo romanzesco, come tanti pretendono, ma ce ne propongono una versione capace di rappresentare in modo più efficace (più mimetico) la multiformità cangiante della vita interiore in epoca moderna. Ed è evidente che qualunque nuovo procedimento nella rappresentazione di «persone che agiscono» (Aristotele) quando è riuscito corrisponde ad un approfondimento cognitivo che ce ne fa scoprire aspetti fino ad allora trascurati: i personaggi di Nathalie Sarraute per esempio possono sì presentarsi come puri pronomi privi di corpo e storia ma è proprio questa operazione di astrazione e concentrazione che ha permesso alla scrittrice di mettere sotto una lente di ingrandimento e rappresentare certi piccolissimi movimenti della vita psichica fino ad allora ritenuti irrepresentabili o insignificanti.

Resta dunque fermo per me il principio secondo cui la valutazione anche estetica della riuscita o meno di un personaggio deve fare riferimento al criterio mimetico: che immagine della relazione uomo/mondo veicola una certa narrazione? Quanto interessante e pregnante

## Narratori perplessi e personaggi elusivi Stefano Brugnolo

essa ci appare, e perché? Mi risulta perciò semplicistica la posizione di coloro che, sulla scorta di Valdimir Propp, hanno proceduto ad una riduzione dei personaggi romanzeschi a pure funzioni o ruoli. Si veda quanto ha scritto Todorov: «nel momento in cui si afferma il determinismo psicologico, il personaggio si trasforma in carattere: esso agisce così perché è timido, debole, coraggioso, etc.» (Todorov 179). C'è da chiedersi che romanzi leggesse mai Todorov. Non so, forse che il protagonista di *Memorie del sottosuolo* (1864) pensa e agisce in quei suoi modi contorti e imprevedibili perché «è timido, debole, coraggioso, ecc.»? Ribadiamolo: il romanzo e la narrativa in genere costituiscono il più immane sforzo per rappresentare la complessità, varietà, ricchezza del rapporto che il soggetto (e dunque il personaggio) intrattiene con il mondo. Se dunque hanno ragione gli strutturalisti a ricordarci che i personaggi romanzeschi sono esseri di finzione che per lo più non rimandano a esistenze reali hanno poi torto a dire che essi funzionano secondo una modalità intransitiva, autoreferenziale, («il testo di finzione non rimanda ad alcuna realtà extra-testuale», Genette 37) perché invece essi si costituiscono come casi esemplari, antonomastici che rinviano a classi aperte di fenomenologie umane reali. Da qui il loro potere modellizzante: nessun essere vivente corrisponde a Emma Bovary ma molti o tutti noi possiamo riconoscerci in quel personaggio e così auto-comprenderci meglio. Che è poi il compito che l'umanità si è assegnata da quando è entrata nella sua fase post-metafisica. La narrativa occidentale ha partecipato e anzi svolto un ruolo essenziale nel progetto cognitivo promosso dall'illuminismo, e cioè «il tentativo di auto-comprensione dal carattere infinito, avviato da società e individui che si autodeterminano e che perciò non possono più conoscersi adottando una prospettiva esterna, e cioè essenzialmente religiosa»; e devono pensare la mutata condizione umana *in juxta sua propria principia*. L'arte romanzesca «è proprio questo: uno degli strumenti più potenti che esistono per conoscere un mondo che si autoproduce al di fuori di qualunque piano o fine ultimo» (Brugnolo 30). Milan Kundera ha insistito su questa valenza cognitiva della narrativa: il romanzo per lui è «da grande forma della prosa in cui l'autore attraverso degli io sperimentali (i personaggi) esamina fino in fondo alcuni grandi temi dell'esistenza» (Kundera 205). Sono infatti i personaggi, o meglio l'immedesimazione in essi da parte dell'autore e dei lettori, a permettere una serie infinita di esperimenti di pensiero. Anche l'epica e il teatro permettevano operazioni del genere, ma resta vero che la finzione romanzesca, che non presuppone più nessuna distanza ontologica, di inferiorità o superiorità, nei confronti dei personaggi, ha moltiplicato le possibili adozioni di punti di vista, impedendo al lettore l'elezione esclusiva di una prospettiva frontale e univoca sul mondo. Anche in questo senso il romanzo moderno è un effetto dei Lumi: esso ha trasformato in un habitus mentale condiviso l'ingiunzione illuministica di adottare punti di vista estrani sul mondo. *Peut-on être persan?*, si era chiesto Montesquieu, e i romanzieri a loro volta si sono domandati se e come si può essere commerciante, schiavo, minatore, ministro, banchiere, prostituta, speculatore ecc. e ogni volta ci hanno dimostrato che sì, si può esserlo, si può immaginare di esserlo, e che così facendo ci si comprende meglio tutti. Si è trattato di una straordinaria “campagna” di esplorazione e conoscenza svolta a tutti i livelli, in tutte le direzioni: si pensi soprattutto all'enorme approfondimento delle fenomenologie della vita interiore, di cui solo il romanzo è stato ed è capace. Zone della vita sociale e psichica fino ad allora poco frequentate, perché ritenute inaccessibili, o insignificanti o triviali, sono state per così dire mappate, ma non tanto per il gusto “sportivo” di spostarsi continuamente nel tempo e nello spazio geografico e sociale, ma perché immedesimandosi in quegli altri personaggi e situazioni abbiamo potuto afferrare sempre nuove verità su di “noi”. Infatti come ebbe a dire memorabilmente Proust: «chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même» (Proust 489).<sup>2</sup> Questo sono dunque i personaggi: strumenti ottici che ci

---

<sup>2</sup> «Ciascun lettore è, quando legge, il lettore di se stesso».

## Narratori perplessi e personaggi elusivi Stefano Brugnolo

permettono di comprendere meglio noi stessi e il mondo in cui viviamo da sempre diverse angolature. Il lettore di romanzi è chiamato a assumere una postura attiva e addirittura agonistica, come ben spiega Diderot riferendosi alle sue appassionate letture di Richardson: «on se mêle à la conversation, on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne» (Diderot 1060).<sup>3</sup> È anche e proprio pensando alla disponibilità di chi legge a immedesimarsi nelle vite immaginarie degli altri che Guido Mazzoni ha potuto scrivere che «la disinvoltura con la quale il lettore medio si identifica coi valori di personaggi completamente diversi fra loro» testimonierebbe che la visione del mondo veicolata dalla narrativa moderna «è monadica e nichilistica» (Mazzoni 245). Io credo invece che immedesimarsi nelle vicende romanzesche non equivalga a calzare e sfilarsi di dosso tante maschere consecutivamente e indifferentemente, bensì misurarsi con prospettive diverse dalle nostre, senza però assumerle in toto, bensì inevitabilmente comparandole e valutandole anche moralmente (ricordando nel contempo che il regime romanzesco non consente giudizi inappellabili).

La domanda che a questo punto ci si pone è: il romanzo degli ultimi decenni continua nell'esplorazione a tutto campo delle contraddizioni e aporie sociali e psichiche? Sta continuando a inventare personaggi che ci permettano in quanto lettori di entrare e uscire con l'immaginazione da situazioni che altrimenti risulterebbero poco o per niente accessibili? Certamente sì. L'onda lunga della narrativa mondiale, è ancora e più che mai la stessa: si scrivono sempre romanzi, si inventano personaggi e storie che servono a esplorare zone in ombra della vita e della società, ad affrontare controversie e rimozioni collettive. Faccio un esempio tra i tanti possibili ma certo significativo: quello di *Les bienveillantes* (2006) di Jonathan Littell. Naturalmente esisteva già un'enorme massa di materiali documentari e letterari sulla Shoah, ma erano stati tutti scritti dalla prospettiva delle vittime. D'altra parte anche quando i carnefici hanno parlato lo hanno fatto con molta reticenza. Mancavano dunque testi che esplorassero in modo approfondito e, per così dire, dall'interno, "in soggettiva", l'esperienza di essere nazisti. Evidentemente ciò era possibile solo attraverso un'operazione immaginativa e romanzesca qual è appunto quella che ha tentato Littell scrivendo un romanzo dove dà la parola ad un originalissimo personaggio, Maximilien Aue, un nazista convinto che ricostruisce la sua vita sotto il regime. Aue fin dalle prime battute si rivolge a noi lettori così:

Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé. On n'est pas votre frère, rétorquerez-vous, et on ne veut pas le savoir. Et c'est bien vrai qu'il s'agit d'une sombre histoire, mais édifiante aussi, un véritable conte moral, je vous l'assure. [...]. Et puis ça vous concerne: vous verrez bien que ça vous concerne (Littell 11).<sup>4</sup>

E poi continua: « Je suis coupable, vous ne l'êtes pas, c'est bien. Mais vous devriez quand même pouvoir vous dire que ce que j'ai fait, vous l'auriez fait aussi » (Littell 26).<sup>5</sup> Non so se Littell sia riuscito in questa sua ambiziosa impresa, ma resta che solo un romanziere poteva tentarla. E voglio anche osservare che per quanto estrema sia la situazione il patto di lettura che il narratore ci propone qui è pur sempre quello che sta alla base di ogni romanzo di valore: quello per cui dobbiamo misurarci con i personaggi oscillando, anche vertiginosamente, tra un "non sono io" e un "sono io". Quando si parla di immedesimazione si intende un corpo a corpo con essi, e non certo una adesione senza riserve. Ma quel che

---

<sup>3</sup> «Ci si mischia alle conversazioni, si approva, si biasima, si ammira, ci si irrita, ci si indigna».

<sup>4</sup> «Fratelli umani, lasciate che vi racconti come sono andate le cose. Non siamo tuoi fratelli, ribatterete voi, e non vogliamo saperlo. Ed è ben vero che si tratta di una brutta storia, ma anche edificante, un vero racconto morale, credetemi. [...] E poi vi riguarda: lo vedrete che vi riguarda».

<sup>5</sup> «Io sono colpevole, voi non lo siete, d'accordo. Ma dovrete comunque poter dire a voi stessi che ciò che ho fatto io, l'avreste fatto anche voi».

## Narratori perplessi e personaggi elusivi Stefano Brugnolo

soprattutto mi importa dire è che sono ancora tanti e tanti i romanzi che si prendono la briga di affrontare situazioni storiche e umane dolenti, imbarazzanti, bloccate. La polifonia o meglio il poliprospektivismo e cioè la possibilità di indagare certi fatti da tanti lati, rispettando così la loro complessità e ambivalenza, è ciò che rende possibile al romanzo operazioni che sarebbero impraticabili per chi volesse stabilire delle verità storiografiche e politiche univoche circa fatti ed eventi molto controversi. Penso alle situazioni che per esempio si danno dopo la fine di una dittatura o di una guerra civile, e ai traumi che hanno attraversato drammaticamente collettività e individui. Ci vogliono storie, ci vogliono romanzi per riuscire a “immaginare” realtà umane tanto contraddittorie: qualcosa del genere riesce ad un romanzo recente come *Patria* (2016) di Ferdinando Aramburu in cui si cerca di venire a patti con la stagione dolorosissima del terrorismo basco, ma gli esempi potrebbero essere tantissimi.

Ma forse si può individuare una tendenza più specifica e originale nel romanzo degli ultimi trenta quarant'anni e essa si fonda proprio su un nuovo modo di concepire i, e relazionarsi con i personaggi. Il tratto comune che individuo potrebbe essere questo: *il personaggio ci viene presentato come resistente, recalcitrante, refrattario alla volontà di conoscenza dell'autore e al desiderio di immedesimazione del lettore*. In effetti, se c'è qualcosa che ha caratterizzato il nostro rapporto con i personaggi da Richardson fino a Roth – passando per Joyce, Proust, Musil – è proprio la grande confidenza che stabiliamo con loro, la sensazione di conoscerli intimamente. Umberto Eco una volta ha scritto: «conosciamo meglio Julien Sorel di quanto non conosciamo nostro padre. Perché di nostro padre ci sfuggiranno sempre tanti aspetti non capiti, tanti pensieri taciuti, azioni non motivate, affetti non detti, segreti custoditi [...]. Mentre [...] tutti gli elementi per capire Julien Sorel, per quel tanto che serve al racconto, sono presenti nel racconto. [...] Dunque di questo personaggio abbiamo comprensione piena anche in termini di intelligenza» (Eco 205). Naturalmente di romanzi con personaggi così se ne fanno ancora, ma certo non costituiscono più il *main stream* della grande letteratura, e comunque mi pare che da qualche tempo ci imbattiamo in narrazioni dove i personaggi sono molto meno disponibili, molto più recalcitranti a essere conosciuti. Ma non c'è alcun partito preso sperimentalistico o volontà paradossale in questa strategia, nessuna intenzione di sabotare il personaggio per astratte ragioni di poetica e ideologia, nessun anti-psicologismo pregiudiziale, com'era caratteristico delle operazioni di svuotamento del personaggio condotte dalle avanguardie. E anzi direi che queste nuove figure ci interessano e coinvolgono proprio perché di loro «ci sfuggono sempre tanti aspetti non capiti, tanti pensieri taciuti, segreti custoditi ecc.». Dunque per le ragioni opposte a quelle che ci portano ad amare Julien Sorel e gli altri. Accade spesso per esempio che i nuovi personaggi di cui parlo rimandino in realtà a delle persone esistenti o esistite che l'autore sceglie di raccontarci anche e proprio perché esse resistono alla sua volontà di comprendere e spiegare le loro motivazioni e ragioni. Solitamente chiamiamo tali testi romanzi-documenti e consideriamo il capostipite di questo genere *In Cold Blood* (1966) di Truman Capote. In effetti gli autori come Capote fanno l'opposto di quel che fecero romanzieri come Stendhal e Flaubert: mentre questi ultimi partivano sì da dei fatti di cronaca, ma poi li manipolavano e trasfiguravano alla loro maniera, gli scrittori che discendono da quel capostipite stanno ostinatamente ai fatti, si rifiutano di romanzarli e si limitano a interrogarli, dovendo constatare che quei fatti e quelle persone resistono alla loro volontà di penetrarli. Quel che poi li distingue da Capote e li caratterizza originalmente è la valorizzazione del lavoro del narratore-ricercatore, la difficoltà che quello esibisce di ricostruire e comprendere quei certi fatti e le loro cause (Capote invece era totalmente assente dalla scena del romanzo).<sup>6</sup> Si pensi qui ai romanzi di Carrère e su tutti all'*Adversaire* (2000). Il caso è quello di Jean-Claude Romand, un uomo che aveva ucciso sua

---

<sup>6</sup> «Mentre Truman Capote, in *A sangue freddo* (1965), aveva scelto una narrazione flaubertiana, eterodiegetica e impersonale, [...] Carrère invece include se stesso tra i personaggi, ma soprattutto interviene sovente in prima persona per prendere le distanze dal biografato» (Castellana 145).

## Narratori perplessi e personaggi elusivi Stefano Brugnolo

moglie, i suoi due figli e i due genitori affinché essi non sapessero che lui non era il medico di successo che da diciotto anni faceva credere di essere, non faceva nessun mestiere di nessun tipo, aveva sempre mentito a tutti. Ora, non si può negare che il Jean-Claude Romand di Carrère, nella sua mostruosa mediocrità, è a suo modo un grande personaggio, almeno per come ce lo racconta l'autore che si è basato su alcune lettere scambiate con quello e sulle sedute del processo a cui ha assistito. Ma l'interesse di Romand dipende anche e proprio dalla sua elusività come persona, dall'impossibilità di afferrarne le motivazioni profonde. E ciò non perché Romand sia un genio della simulazione ma perché evidentemente lui è oscuro a se stesso, come suggerisce l'autore in una lettera indirizzata a Romand: «Ce défaut d'accès à vous-même, ce blanc qui n'a cessé de grandir à la place de celui qui en vous doit dire "je"». (Carrère 204).<sup>7</sup> Noi certo veniamo a sapere molte cose di questo personaggio, della sua vita, di quella dei suoi cari. Abbiamo il quadro della situazione ma qualcosa ci sfugge sempre, e in fondo è l'essenziale: come è stato possibile che un uomo così apparentemente normale fosse capace di azioni così enormi e malvage? Il romanzo non sarebbe tanto appassionante se noi non sentissimo l'angoscia di chi scrive e vorrebbe trovare delle risposte a questa domanda: «Il est impossible de penser à cette histoire sans se dire qu'il y là un mystère [...]. Mais le mystère c'est qu'il n'y a pas d'explication et que, si invraisemblable que cela paraisse, cela s'est passé ainsi» (Carrère 94).<sup>8</sup> È evidente a questo punto che noi ci identifichiamo con il personaggio-scrittore e che Romand, pur catturandoci per la sua enigmaticità, sempre ci sfugge e respinge. E infatti ecco cosa scrive Carrère alla fine tirando le somme del racconto: «Je le trouvais, lui, réellement mystérieux. Au sens mathématique: *indécidable*» (Carrère 220).<sup>9</sup> Ora "indecidibile" è una parola alla moda e sarebbe fin troppo facile interpretare in chiave nichilistica questa espressione, ma ciò farebbe torto all'autore, e non ci aiuterebbe a mettere a fuoco questa nuova categoria di romanzi e di personaggi quali Romand. Quel che voglio dire è che questo romanzo e altri simili stanno anch'essi sotto il segno di quel "programma" mimetico di approfondimento dell'esperienza soggettiva che sta alla base dell'arte romanzesca moderna. Credo che questo lo si possa capire meglio se ci rendiamo conto che questi romanzi reagiscono a una mentalità sempre più diffusa e incoraggiata dai media: l'idea di una trasparenza totale, di una totale disponibilità del reale a essere catturato, rovistato, rovesciato e esposto al pubblico. Contro una tale tendenza che pretende di svelare crudamente i lati in ombra del mondo questi romanzi ci raccontano che la realtà, soprattutto quella umana, è complessa, e che occorre passione, pazienza e dedizione per riuscire a comprenderne le sfumature e le ambivalenze, e che anzi occorre saper rinunciare a volerla dire o sapere tutta. Romanzi come *Dora Bruder* (1997) di Patrick Modiano o come *Mistero napoletano* (1995) di Domenico Rea o come *El impostor* (2014) di Javier Cercas o *Leggenda privata* (2017) di Michele Mari, tanto per fare alcuni titoli, sono testi che a seconda dei casi imitano variamente la ricerca storiografica, l'inchiesta giornalistica, la ricostruzione autobiografica, l'istruttoria giudiziaria, lo studio sociologico, ecc., e però fanno qualcosa di diverso da quei generi discorsivi, perché sono e restano romanzi. E cioè partono dall'assunto che davanti a certi enigmi del reale «l'indagine di natura positivista non condurrebbe a nulla» per cui «si apre allora un altro percorso: quello letterario» (Tamassia 193), cioè appunto romanzesco.

---

<sup>7</sup> «Questa mancanza di accesso a voi stesso, questo bianco che non ha smesso di aumentare al posto di colui che in voi deve dire "io"».

<sup>8</sup> «È impossibile pensare a questa storia senza dirsi che in essa c'è un mistero [...]. Ma il mistero è che non c'è nessuna spiegazione e che, per quanto ciò possa parere inverosimile, tutto questo è accaduto così».

<sup>9</sup> «Lo trovavo, lui, davvero misterioso. Nel senso matematico: *indecidibile*».

## Narratori perplessi e personaggi elusivi Stefano Brugnolo

Ma l'idea del personaggio-enigma o che comunque sfugge sempre poco o tanto alla comprensione dell'autore e del lettore<sup>10</sup> si ritrova in molti altri testi degli ultimi trent'anni di tipo apertamente finzionale. Potrei fare molti nomi ma per concludere ho deciso di soffermarmi un poco su J.M. Coetzee. Nei suoi romanzi ci imbattiamo infatti spesso in personaggi che sfuggono all'intelligenza di un qualche altro soggetto che pure vorrebbe comprenderli, penetrarne il mistero. Forse il caso più emblematico è quello di *Foe* (1986): al centro del romanzo c'è il tentativo da parte dello scrittore Foe (Defoe) e di una donna Susan Barton, di far "parlare" un Venerdì a cui è stata tagliata la lingua, forse da un tal Crusoe con cui ha vissuto per anni in un'isola deserta, ma più probabilmente dagli schiavisti. I due vorrebbero mettere in cantiere un libro sulla vita del loro sventurato amico e così provano a insegnargli a scrivere affinché lui racconti a loro la sua storia che poi Foe potrà trasformare in un romanzo da pubblicare. Ma Venerdì non vuole imparare a scrivere, non si svela, resiste ad ogni tentata persuasione, intende tacere, così che alla fine Foe rinuncia: «The story of Friday's tongue is a story unable to be told, or unable to be told by me. That is to say, many stories can be told of Friday's tongue, but the true story is buried within Friday, who is mute. The true story will not be heard till by art we have found a means of giving voice to Friday.» (Coetzee, *Foe* 118).<sup>11</sup> Ancora una volta dunque ci troviamo davanti a un personaggio che ci impressiona per quel che *non* sappiamo di lui, per i suoi vuoti, per il suo mistero e silenzio, che però impregna di sé tutto il romanzo. Susan per esempio dice che la notte non può dormire perché non può fare a meno di ascoltare «the pulse of blood in my ears and to the silence from Friday below, a silence that rose up the stairway like smoke, like a welling of black smoke» (Coetzee, *Foe* 118).<sup>12</sup> E questo accade anche ai lettori: che non possono non chiedersi cosa ci sia dietro quell'assordante silenzio. Ma non possono non interrogarsi anche sulla pretesa di romperlo a tutti i costi per fare emergere "la verità", o se si preferisce "la realtà vera". Certo l'elusività, il mistero, l'indisponibilità di Venerdì, vanno compresi in relazione alla tematica postcoloniale, ma in definitiva anche questa volta siamo davanti a un personaggio che sfugge alla nostra invadenza cognitiva. E però anche in questo caso non direi che essi inducono il lettore alla resa, a rinunciare alla comprensione. La possibilità che l'immaginazione romanzesca possa accedere anche alla prospettiva di Venerdì è forse solo procrastinata: la sua vera storia infatti «non si potrà ascoltare finché, grazie all'arte, non si troverà il modo di dare voce a Venerdì».

Nell'ultima delle sue prove narrative Coetzee è ritornato su questa capacità immaginativa tipica del romanziere da Defoe in poi, mettendola a confronto con quella che per lui è una sfida decisiva: la capacità di immedesimarsi con quel radicale altro da sé che è l'animale. Per dare voce a queste sue elucubrazioni Coetzee si è inventato il personaggio della scrittrice e animalista convinta Elizabeth Costello. È infatti come animalista ma soprattutto come

---

<sup>10</sup> Se vogliamo queste nuove figure corrispondono a una sorta di variante di una tipologia individuata da Enrico Testa, quella del personaggio concavo: «A differenza del personaggio [...] convesso e, anzi, quasi puntuto [...] e del suo paradigma del fronteggiamento, ci troviamo qui di fronte a una figura, per così dire, concava, che nella sua passività creatrice accoglie quanto si estende fuori dei suoi confini e lo fa echeggiare in sé come (secondo la famosa formula di Merleau-Ponty) in una cassa di risonanza» (Testa 131-132).

<sup>11</sup> «La storia della lingua di Venerdì è una storia che non posso raccontare, o che io non sono capace di raccontare. In altre parole, si possono narrare molte storie sulla lingua di Venerdì, ma la vera storia è sepolta dentro di lui, che è muto. La vera storia non potrà essere ascoltata finché, grazie all'arte, non avremo trovato il modo di dare voce a Venerdì».

<sup>12</sup> «Il pulsare del sangue nelle orecchie e il silenzio di Venerdì al piano di sotto, un silenzio che saliva su per le scale come fumo, come una voluta di fumo nero. In poco tempo non potevo più respirare, credevo di soffocare nel mio letto. I polmoni, il cuore, la testa erano pieni di fumo nero».

## Narratori perplessi e personaggi elusivi Stefano Brugnolo

romanziera che lei rifiuta l'assioma scientifico e filosofico secondo cui l'uomo non può traspirarsi nell'animale. Ecco un brano d'un suo discorso tratto da *The Lives of Animals* (1999):

There is no limit to the extent to which we can think ourselves into the being of another. There are no bounds to the sympathetic imagination. If you want proof, consider the following. Some years ago I wrote a book *The house on Eccles Street*. To write that book I had to think my existence into the existence of Marion Bloom [...] the point is, *Marion Bloom never existed*. [...] If I can think my way into the existence of a being who has never existed, then I can think my way into the existence of a bat or a chimpanzee or an oyster, any being with whom I share the substrate of life. (Coetzee *Lives*, 48).<sup>13</sup>

È evidente che al centro del discorso di Costello c'è la questione dell'arte romanzesca come manifestazione e dimostrazione della «nostra capacità di entrare con il pensiero nell'essere di un altro». La capacità di immaginarsi come animale sta a dimostrare che a questa facoltà non c'è limite. Non a caso lei cita spesso Kafka e soprattutto il racconto *Relazione a una accademia* (1917) dove l'autore finge che una scimmia addestrata, Peter il Rosso, prenda la parola e spieghi a degli accademici quel che lui sente e pensa. Certo anche di Peter il Rosso si dirà che «non è mai esistito», ma anche in questo caso chi legge può «immaginarsi la sua esistenza». Il racconto di Kafka costituirebbe dunque l'ulteriore prova della straordinaria possibilità di inventare personaggi plausibili attraverso cui noi possiamo esperire situazioni, condizioni dell'esistenza che altrimenti ci rimarrebbero precluse, per esempio quelle che ci rendono simili agli animali. Le parole di Costello corrispondono a uno straordinario atto di fiducia nell'arte narrativa come impareggiabile mezzo di conoscenza. Ora è interessante notare che in quella che è l'ultima prova narrativa di Coetzee, già tradotta in italiano nel momento in cui io sto scrivendo, ma curiosamente ancora inedita in inglese – *Bugie e altri racconti morali* – sempre Elizabeth Costello, ma una Costello vicina alla morte, mostra di dubitare che l'impresa della narrativa occidentale di creare sempre nuovi personaggi corrispondenti a sempre nuovi punti di vista sia destinata a continuare e a espandersi ancora. Dice infatti a un certo punto nel racconto intitolato *Mattatoio di vetro*: «Credevo di avere l'accesso all'interiorità del lupo e della cavalletta e di tutto il resto del serraglio. E come mai? per via della facoltà dell'empatia, che secondo la mia non scientifica opinione è innata in noi» (Coetzee *Bugie*, 88). È questa facoltà «che ci consente di vedere il mondo attraverso gli occhi dell'altro» (Coetzee *Bugie*, 89), assumendo dunque il suo punto di vista. A quanto pare però «la capacità di astrarci da noi stessi e di proiettarci con empatia nella mente degli altri – [...] la capacità di *cambiare prospettiva* – non è affatto innata e universale, ma al contrario è emersa in Occidente alla fine del diciottesimo secolo [...]. La modalità prospettica ha avuto un inizio, e avrà una fine» (Coetzee *Bugie*, 89). Ora, la «modalità prospettica» è l'essenza stessa del nostro rapporto con i personaggi romanzeschi, e non è un caso che l'arte del romanzo si sia affermata «alla fine del diciottesimo secolo», cioè nel periodo illuminista. Possibile davvero che essa possa decadere? Costello sembra temerlo, ma forse Coetzee no, se questo stesso racconto si conclude con la comparsa di un personaggio indimenticabile e con l'adozione coraggiosa della sua prospettiva sul mondo (quella di Coetzee qui in fondo è una rivisitazione originalissima della figura dell'*ingenu*

---

<sup>13</sup> «Non c'è nessun limite alla nostra capacità di entrare con il pensiero nell'essere di un altro. Non si possono porre vincoli all'immaginazione simpatetica. Se ne volete la prova, considerate quanto segue. Qualche anno fa scrissi un libro *The House of Eccles Street*. Per scrivere questo libro ho dovuto pensare alla mia esistenza come se fosse l'esistenza di Marion Bloom [...] il punto è che Marion Bloom [la Molly dell'*Ulysses*] non è mai esistita. Se io posso trovare una via per immaginarmi l'esistenza di un essere che non è mai esistito, allora io posso trovare una via per immaginarmi l'esistenza di un pipistrello o di uno scimpanzé o di un'ostrica, di qualsiasi essere con cui condivido il sostrato della vita».

## Narratori perplessi e personaggi elusivi Stefano Brugnolo

illuminista). Costello parla di una certa trasmissione televisiva dedicata all'allevamento dei polli: «i pulcini vengono messi su un nastro trasportatore che li fa scorrere lentamente tra gli operai il cui compito è determinarne il sesso», se sei femmina vieni tolta dal nastro e «passerai la tua vita a deporre uova per il resto della tua vita», se sei maschio però no, «precipiti lungo un piano inclinato, in fondo al quale un paio di ruote dentate ti riducono a una poltiglia» (Coetzee 2019, 92). Ebbene Elizabeth Costello, che ci è presentata come prossima alla morte, prova a «proiettarsi con empatia nella mente» di questo pulcino, di quello specifico pulcino che per caso ha visto alla televisione mentre andava inconsapevolmente verso il suo destino: «Lo vedevi che si diceva: *Allora questa è la vita! Confusa ma non troppo impegnativa per ora*. Un paio di mani lo hanno sollevato, hanno scostato la lanugine fra le sue cosce e lo hanno rimesso sul nastro. *Quanti esami!*, si è detto lui. *Questo però mi sa che l'ho superato*. Il nastro ha continuato a scorrere. E lui lo ha cavalcato coraggiosamente, affrontando il futuro e tutto quello che il futuro gli riservava» (Coetzee, *Bugie* 92).

Sì, credo che solo l'arte romanzesca sia capace di queste prestazioni empatiche e questo brano lo dimostra. Al centro di esso c'è il tentativo "estremo" di un romanziere di provare a immaginarsi il punto di vista dell'altro, in questo caso un pulcino. Pare l'abbozzo di un mini-romanzo di formazione presto troncato. Ma soprattutto riconosciamo che questa audace prova di «immaginazione simpatetica» di Costello-Coetzee è ispirata dalla convinzione profonda che l'unico modo per salvare l'esperienza umana (e forse anche quella animale), l'unico modo per non trasformarla in un dato oggettivo, esterno, statistico, è l'adozione della prospettiva individuale e interiore, e cioè in definitiva quella di un personaggio romanzescamente inteso, vale a dire una soggettività irripetibile, inevitabilmente peritura e proprio perciò preziosa: «mi aggrappo a un'ultima convinzione: che quel pulcino che mi è apparso sullo schermo ieri sera sia apparso per un motivo, lui e gli altri esseri insignificanti che ho incrociato sulla mia strada mentre andavano a morire. È per loro che scrivo. Quelle vite così brevi, così facili da dimenticare. Sono l'unico essere nell'universo che ancora se li ricorda, a parte Dio. Quando non ci sarò più rimarrà solo il vuoto. Sarà come se non fossero mai esistiti» (Coetzee, *Bugie* 93).

## Bibliografia

- Aristotele, *Poetica*, a cura di Guido Paduano. Laterza, 2001.
- Auerbach, Eric. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. 1946. 2. Voll., Einaudi, 1964.
- Brugnolo, Stefano. "Il romanzo come forma di conoscenza: il caso emblematico di *Clarissa*." *Raccontare e conoscere. Paradigmi del sapere nelle forme narrative*, a cura di Gianni Iotti, Pacini, 2019, pp. 29-47.
- Carrère, Emmanuel. *L'Adversaire*. P.O.L., 2000.
- Castellana, Riccardo. *Finzioni biografiche*. Carocci, 2019.
- Coetzee, John Maxwell. *Foe*. Secker & Warburg 1986.
- . *The Lives of Animals*. Profile Books. 1999.
- . *Bugie e altri racconti morali*. Einaudi. 2019.
- Damásio, António. *Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente*. Adelphi 2012.
- Diderot, Denis. *Éloge de Richardson*. 1761. *Œuvres*. Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1951.
- Eco, Umberto. *Apocalittici e integrati*. Bompiani, 1964.

Narratori perplessi e personaggi elusivi  
Stefano Brugnolo

- Genette, Gérard. *Fiction et diction*, Seuil, Poétique, 1991.
- Gombrich, Ernst. *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*. 1960. Phaidon, 2002.
- Gould, Stephen Jay. *So Near and Yet so Far*: «*New York Review of Books*», 17 ottobre 1995.
- Lacan, Jacques. “Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io.” *Scritti*. 1966, vol. 1. Einaudi, 1974, pp. 87-94.
- Littell, Jonathan. *Les Bienveillantes*. Gallimard, 2006.
- Proust, Marcel. *Le temps retrouvé*. In *A la recherche du temps perdu*. Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1989, t. IV, pp. . 489.
- Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Éditions du Seuil, 1971.
- Mazzoni, Guido. *Sulla poesia moderna*. Il Mulino, 2015.
- Paduano, Guido “Le scelte di Achille”. *Iliade*, trad. di Guido Paduano, Einaudi, 2012.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Gallimard, 1964.
- Testa, Enrico. *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*. Einaudi, 2009.
- Tamassia, Paolo. “Documento e finzione nel romanzo: il caso dell'*Adversaire* di Emmanuel Carrère.” *Finzione e documento nel romanzo*. A cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon e Stefano Zangrando, Editrice Università degli Studi di Trento, 2008.