

Walter Nardon e Carlo Tirinanzi De Medici (eds.),
Pro e contro la trama

Filippo Pennacchio

Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM, Milano

Abstract

Recensiamo Walter Nardon e Carlo Tirinanzi De Medici (eds.), *Pro e contro la trama*. Trento: Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2012. Stampa.

Parole chiave

trama, *plotting*, romanzo, *serial*

Contatti

filippo.pennacchio@gmail.com

Da sempre, la trama è al centro degli interessi di scrittori, critici e teorici del racconto. Ciò in virtù del fatto che è intorno a essa, o meglio al suo dipanarsi – ciò che in inglese viene detto *plotting* – che l'attenzione del lettore si coagula, che il suo desiderio di ordine, come ha spiegato Peter Brooks, trova effettivo riscontro. Ma certo anche perché, da un punto di vista più tecnico, essa costituisce il requisito necessario affinché si dia un racconto. È soltanto in presenza di un'azione, anzi di una serie di azioni, cioè delle unità minime a partire dalle quali una trama viene imbastita, che un testo si qualifica come narrativo, come il racconto di una storia, appunto.

Recentemente, tuttavia, alcuni studiosi di orientamento cognitivista hanno espresso un parere diverso, a ben vedere assai più impegnativo. Vale a dire che un testo può dirsi narrativo anche in assenza di azioni, senza che al suo interno una vera e propria trama si delinei o possa essere ricostruita. Affinché si dia racconto – suggeriscono questi studiosi – è sufficiente che a essere rappresentato sia un personaggio, e che la sua dimensione più intima – la sua sfera interiore – abbia modo di emergere. Non è necessario che questi agisca o sia implicato in un *plot*. La sua mera esistenza finzionale – il fatto che sia dotato di un corpo – e lo sfondo esperienziale che la motiva sono i soli requisiti necessari alla narritività di un testo, alla sua natura di racconto in senso stretto.

Si tratta, quindi, di una posizione impegnativa, ma che forse consente di cogliere ciò che ogni lettore (o spettatore) sa bene. Il fatto cioè che di un romanzo o racconto (ma anche di un film o di un serial televisivo) si possa dimenticare in parte, se non del tutto, la trama, mentre i personaggi o il sistema di personaggi che in essa agiscono più a fatica sbiadiranno nella memoria. Quasi che un personaggio, o anche una certa ambientazione, un certo *milieu*, assumano per noi un'importanza maggiore del contesto narrativo – della trama – in cui sono implicati.

D'altra parte, è per noi oggi del tutto normale considerare narrativi testi in cui, a rigore, accade ben poco. E anzi sembra essere la stessa industria editoriale a porre sullo stesso piano testi *plot-oriented*, saldamente imperniati intorno a un nucleo evenemenziale in senso forte, e testi che da questo nucleo prescindono, come nel caso dell'opera di uno scrittore quale W. G. Sebald.

Benché non prenda le mosse da simili presupposti, *Pro e contro la trama* ha, sotto questo punto di vista, un primo indiscutibile merito: quello di esemplificare in modo molto chiaro questa tensione. E ciò sin dal titolo, che indica due diversi orientamenti narrativi, ma anche implica – come vedremo – due diversi atteggiamenti se non proprio giudizi critici. Certo, come viene detto da subito, esso non va inteso in modo troppo letterale, a designare «una vera e propria opposizione», ma come il tentativo di rappresentare «una tensione fra orientamenti diversi che animano la pratica narrativa» (14). E nondimeno, addentrandosi nel testo, l'impressione è quella di assistere al dispiegarsi di prese di posizione affatto nette, che perdipiù, e in modo del tutto scoperto, convergono verso una sola delle due polarità in questione.

Ma andiamo con ordine. Il volume, dato alle stampe nel 2012, nasce in occasione del Simposio Internazionale *Pro e contro la trama*, svoltosi presso l'Università degli Studi di Trento l'11 e il 12 novembre 2010. Al suo interno sono raccolti gli interventi (quattordici) che in quella sede sono stati proposti da studiosi e da scrittori, per l'occasione invitati a riflettere intorno al ruolo svolto dalla trama nel romanzo contemporaneo. Nello specifico, il volume appare diviso in due parti: una prima incentrata su riflessioni d'ordine generale, e una seconda in cui sono invece analizzate opere di singoli autori. Qui trovano spazio gli interventi di Wada Tadahiko su Antonio Tabucchi, di Daria Biagi su *Horynnus Orca*, di Stefano Zangrando su tre autrici tedesche contemporanee (Birgit Vanderbeke, Judith Hermann, Jenny Erpenbeck), di Miguel Gallego Roca su Ricardo Piglia e di Silvia Vannini e Roberto Francavilla, entrambi questi ultimi focalizzati sulla narrativa portoghese contemporanea. A fare da 'spartiacque' sono due interventi: quello di Lakis Proguidis, incentrato sul motivo dell'invenzione romanzesca nel primo libro di *Gargantua e Pantagruel*, e quello di Giorgio Vasta, che propone una riflessione di natura extra-letteraria sull'estetica del sito web Repubblica.it.

Alle soglie del volume si collocano invece un'introduzione e una postfazione, rispettivamente firmate dai due curatori, Walter Nardon e Carlo Tirinanzi De Medici. Il primo chiarisce come il presupposto dell'indagine svolta in *Pro e contro la trama* sia duplice. Da un lato – come si è già detto – la trama sarebbe «uno degli elementi centrali della nostra esperienza del racconto» (7); dall'altro, e in apparente opposizione a quanto espresso poco sopra, per lo scrittore rappresenterebbe qualcosa di ineludibile, di immanente, in certo senso, al dominio del racconto. «Comunque si affronti una narrazione – scrive Nardon – è estremamente improbabile che in un romanzo ci si trovi davanti a un'assenza di trama, perfino nelle sperimentazioni del *nouveau roman*, o nei casi-limite che si confondono con un monologo, come nelle opere di Beckett» (8).

Di fatto, è intorno a quest'ordine di considerazioni che si sviluppano i singoli interventi. Interventi che, se lasciano sullo sfondo questioni prettamente teoriche, da un punto di vista critico affrontano in modo diretto la questione di cui al titolo, quasi si trattasse di rispondere a una domanda: *pro o contro la trama?*

Ebbene, per riprendere il discorso, se dovessimo riassumere le risposte che emergono dal volume è probabile che a profilarsi sarebbe una netta asimmetria. Cioè una netta propensione per il secondo polo della questione, per il *contro*. Ad accomunare gli scriventi, in effetti, sembra esserci una constatazione di fondo: il romanzo che gioca tutte le sue carte sulla trama è spesso un prodotto commerciale nel senso più deteriore del termine; un romanzo che cioè manca di tutte quelle caratteristiche che lo elevano a opera d'arte, e che lo rendono degno di essere studiato. L'idea è espressa a chiare lettere nella postfazione, dove si dice che il «*mainstream* [...] è il vero oggetto polemico del libro che avete letto» (211), ma altresì nelle pagine precedenti essa ha modo di emergere a più riprese.

Per esempio, dalle parole del romanziere spagnolo Juan Goytisolo, il quale – intervistato da Massimo Rizzante – contrappone *romanzi di creazione* e *prodotti romanzeschi*, soggiacenti «a un mediocre realismo sociologico, alla verosimiglianza psicologica e a un'idea della Storia concepita come una successione di eventi registrabili» (33). Oppure da quelle di Tirinanzi De Medici che, prendendo a esempio *Jurassic Park*, parla di una «narrativa di consumo [...] in cui predomina la *story*» (52), dove «I personaggi sono ridotti alle loro funzioni attanziali», «le descrizioni psicologiche e interiori non ci sono proprio», e dove lo stile risulta «neutro», difettoso quanto alla «costruzione verbale» (53); una narrativa che proprio in ragione di tali caratteristiche sarebbe facilmente ri-mediabile, i suoi contenuti trasponibili in (se non già in partenza orientati in funzione di) altri media, il cinema in primis. Oppure ancora dall'intervento di Simona Carretta, per la quale è negativo il fatto che un romanzo «riduca il proprio compito alla sola presentazione di una trama» (111). E che, per spiegare la distanza che separa questo genere di romanzo da un romanzo nel senso pieno (evidentemente) del termine, mutua da François Ricard la distinzione tra *romans de la route* e *romans-chemin*. In altre parole, tra romanzi che «sembrano strutturati come un'autostrada perché in essi la componente formale è ridotta unicamente alla funzione di collegare i diversi punti di snodo della storia» e romanzi il cui scopo «consisterebbe piuttosto nel portarlo [il lettore] fuori strada, rallentarlo, o almeno trascinarlo di continuo fuori dalla pista che si era tracciato» (112-3). E così via. Al punto che, a sintesi dell'opinione generale che circola tra le pagine qui recensite, non sarebbe forse del tutto fuori luogo riprendere la dicotomia – certo meno raffinata delle precedenti, ma non perciò meno efficace – posta dallo scrittore argentino Macedonio Fernández (qui citato da Gallego Roca): per lui i romanzi si dividerebbero semplicemente tra *belli* e *brutti*. Dove *brutto* è il romanzo «facile da leggere, realista, lineare, provvisto di *suspense* e di un finale», mentre quello *bello* «è il romanzo incoerente, inconcluso, disordinato, nel quale la trama è subordinata alla tecnica» (162).

Non che questa opinione sia in sé illegittima, anzi. E certo sarebbe troppo semplicistico ridurre gli scopi che il volume si propone solo e soltanto a questa netta liquidazione. In effetti, si potrebbe rovesciare il ragionamento, e verificare come tale giudizio costituisca il punto di partenza per una serie di riflessioni ulteriori, l'occasione per rispondere a una domanda di fondo. In buona sostanza: quali sono le strade che lo scrittore contemporaneo può percorrere (o ha percorso) per evadere la banalità – la linearità, la prevedibilità – della trama? qual è, e come si declina, l'alternativa a un romanzo che intorno al *plot* gioca tutte le sue carte?

Dati gli spazi, le risposte a questa domanda sono riassumibili solo in minima parte. Fra le altre, particolarmente interessante a me pare quella di Gianni Celati, che dopo avere celebrato, come da titolo, la «libertà della narrazione», propone quale terreno più fertile per la sua esplorazione quello del documentario. Inteso non però come un modo – una forma – tramite cui presentare la realtà «senza infingimenti» (22), ma piuttosto come uno spazio «di esposizione all'inatteso, al fuori, a una situazione contingente che diventa una dimensione dell'inconscio» (23). Celati allude in particolare all'opera di Werner Herzog, ma il riferimento, com'è ovvio, corre anzitutto al suo lavoro (letterario e filmico), dove il confine tra *fiction* e *non fiction*, tra dimensione narrativa e dimensione documentaria, spesso si fa labile, e lo spazio testuale sembra aprirsi – appunto – all'inatteso.

Di fatto, si tratta di un'idea che ritorna anche in altri saggi. In quello di Carretta, per esempio, che esplora alcune fra le risorse offerte alla letteratura dalle forme musicali. Oppure in quello firmato da Nardon, il quale, dopo avere ripreso alcune riflessioni di Milan Kundera (vero e proprio nume tutelare della raccolta) sulla necessità di sostituire «al

rapporto tra *fabula* e intreccio quello costituito tra unità tematiche» (41), ipotizza che la «resistenza della trama» si misuri anzitutto a livello del «tessuto narrativo, di ciò che viene scritto, una frase dopo l'altra» (44). Si tratta di un aspetto – palpabile in un testo come *La passeggiata*, di Robert Walser – che richiama la suggestione celatiana di una sorta di erraticità del linguaggio, e che Nardon formalizza parlando di un «principio di Huck». Come in *Huckleberry Finn* i protagonisti si «abbandonano con relativa fiducia» (47) all'esplorazione del mondo che hanno di fronte, così – viene suggerito – dovrebbe agire il romanziere: perseguendo, anzitutto da un punto di vista linguistico, «una tensione conoscitiva [...] verso una realtà che non può mai essere ridotta del tutto ad un dato» (49).

È una conclusione, quest'ultima, che paradossalmente converge con quella cui giunge Andrea Inglese. Paradossalmente, dico, poiché Inglese percorre una strada opposta, esaminando una tecnica che, sulla carta quantomeno, si presenta come affatto rigorosa. Nel suo intervento è esplorato infatti l'inventario quale «procedimento che si oppone, all'interno del discorso romanzesco, alla pura concatenazione degli avvenimenti». Un procedimento che può però assumere una vera e propria «portata conoscitiva» (78). Come nell'*Enciclopedia dei morti*, di Danilo Kiš, dove «l'abolizione di ogni gerarchia nella considerazione degli eventi umani» porta ad «abolire ogni criterio di organizzazione e di selezione dei fatti che si vogliono rappresentare» (86). Ma soprattutto, come avviene nell'opera di Georges Perec, tra le cui pagine il procedimento in questione «mette in dubbio la possibilità stessa di organizzare gerarchicamente gli eventi di una vita in una forma unitaria, sia essa intesa come “destino” o come “personalità”» (80).

Ora, sotto questo punto di vista, com'è lo stesso Inglese a denunciare, il rischio è che a essere compromessa sia l'idea stessa di romanzo, la sua sostanziale tenuta. «Il caso di Perec – leggiamo – ci parla della fuoriuscita della scrittura dalle coordinate formali dei generi narrativi. Assistiamo alla comparsa di una scrittura in prosa che sempre meno è interessata all'imitazione delle azioni umane» (91).

L'osservazione è decisiva. Intanto perché coglie una sorta di tensione comune a tutti o quasi gli interventi qui discussi. E poi perché sollecita una domanda: è per davvero necessario – come in queste pagine viene suggerito più o meno esplicitamente – abolire le più diffuse convenzioni romanzesche, la trama anzitutto, per rivitalizzare il genere? è necessario, a tal fine, evadere dai confini 'classici' del narrativo?

La risposta, pienamente affermativa alla luce di quanto detto fin qui, si presta a essere sfumata se letta sullo sfondo delle conclusioni cui perviene *Pro e contro la trama*. Nella postfazione, Tirinanzi De Medici suggerisce infatti che oggi «molti scrittori, anche di quelli che vogliono *contare*, ricorrono a strutture narrative molto chiuse»; e poi aggiunge che «è impossibile non rilevare la scomparsa, o almeno la diminuita produttività, di strategie compositive che si appoggiano su altri pilastri, in particolare quelli più elaborati e meno lineari» (205-6). In realtà, già in precedenza il concetto era stato espresso efficacemente:

Riassumendo brutalmente un discorso che avrebbe bisogno di molte più pagine, possiamo dire che il Modernismo ha messo in luce questo problema [quello della complessità del reale, del disordine intrinseco alla nostra esperienza quotidiana] e ha tentato di risolverlo attraverso la mimesi di questa realtà sfilacciata e per sostenere questa mimesi ha lavorato a lacremente sullo stile; il Postmodernismo ha trovato riparo nell'alveo della tradizione e nell'elemento popolare, sublimando entrambi in una forma complessa e stratificata; oggi, invece, quando i giochi si stanno riaprendo e l'egemonia postmodernista è messa da più parti in discussione, sembra che si reagisca alla mancanza di senso attraverso una struttura

narrativa basilare, amplificata e riformata dopo decenni in cui era stata relegata ai margini dello spazio letterario. (55)

L'affermazione (la periodizzazione) non è certo inedita. Intorno a essa – leggi, intorno alla fine del postmoderno – in molti hanno costruito le proprie proposte critiche. E certo non è questa la sede per discuterne la pertinenza, o l'effettiva applicabilità a tutto spettro sul panorama letterario odierno. Semmai, qui è interessante notare come essa consenta di concentrare l'attenzione su un aspetto rimasto finora sullo sfondo, e cioè la centralità oggi assunta dalla trama, «una centralità che non aveva almeno dai tempi di Balzac» (55), e che a opinione del critico – autore peraltro, nel 2012, de *Il vero e il convenzionale*, saggio sul romanzo contemporaneo edito per i tipi di UTET – non riguarderebbe soltanto testi *mainstream*. Anche gli autori *che contano* vi farebbero ricorso.

Tant'è che proprio all'insegna di questa idea vengono proposte alcune tipologie romanzesche in grado di assimilare questa duplice tensione. Il *romanzo cascata* – modellato sull'esempio di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* –, «fatto di alternanza tra scorrimento [dato dalla curiosità che muove il suo protagonista-lettore] e stagnazione [data dalle digressioni – dai romanzi nel romanzo – che questo flusso interrompono]» (59). Il *romanzo frattale*, come *Cent'anni di solitudine*, dove «il piccolo [le storie dei singoli personaggi] si riproduce nel grande [la storia di Macondo], e viceversa» (64). E poi il *romanzo galattico*, in cui – come in *Underworld* – «i rapporti di coesione del tutto sono dovuti a molteplici centri o nuclei gravitazionali» (68), e ancora il romanzo in cui «La trama procede come una passeggiata lungo una strada di campagna, nel corso della quale osserviamo il mondo con una calma curiosità» (70). Tutti esempi di romanzi che, seppur costruiti intorno a una trama riconoscibile in quanto tale, a essa non sacrificano la forma; che mostrano come principi sulla carta anti-narrativi possano convivere entro una struttura al contrario pienamente narrativa. E che forse suggeriscono come la dicotomia di cui al titolo possa essere smorzata.

Certo è che in definitiva e al netto dei numerosi spunti di riflessione che dal volume emergono, sarebbe stato interessante esplorare più a fondo questo connubio. Magari prendendo in considerazione testi in questo senso più ibridi. Oppure lasciando sullo sfondo l'orizzonte europeo per osservare quanto avviene nella letteratura americana – e non solo – contemporanea. Ma anche – perché no? – provando a riflettere sul modo in cui cinema e televisione – più volte tra le pagine di *Pro e contro la trama* presi a emblema dell'appiattimento sulla sola trama – si offrono oggi quali esempi di questa commistione. Il riferimento a un serial come *The Wire* (205-210) è pertinente, ma molti altri potrebbero essere gli esempi, a riprova di come una certa sensibilità filmico-televisiva stia oggi diffondendosi in modo capillare, interessando contenuti e soprattutto forme romanzesche. Ciò non implica, beninteso, cedere a facili entusiasmi, ma forse, soltanto, riconoscere che il romanzo, oggi, *non è più* «la [sola] forma che, meglio di ogni altra, reagisce a tale stato di cose [alla perdita di esperienza di cui oggi saremmo testimoni]» (203). Ecco. All'«Elenco delle cose da fare» (208-10) su cui termina il volume si potrebbe aggiungere anche la necessità di approfondire questo aspetto, di riflettere sulla sempre maggiore porosità dei confini (inter)mediali. Significherebbe, io credo, accettare definitivamente che cinema e serialità televisiva hanno in questo senso molto da insegnare. Certo, agli scrittori, ma è probabile anche alle generazioni giovani e meno giovani di critici.