



Delle Coincidenze

opificio di letteratura reale /1

a cura di
Chiara De Caprio
Francesco De Cristofaro

ad est dell'equatore

Delle coincidenze
opificio di letteratura reale / 1

Premessa, o della co-incidenza, di Chiara De Caprio e Francesco de Cristofaro

La strada verso Xanadu

Francesco de Cristofaro, *Sconcerto d'ouverture con canone inverso*
Vittorio Celotto, *“Le cose tutte quante hanno ordine tra loro”*. *L'armonia del mondo dantesco*
Michelangelo Fedi, *La sintassi del disordine. Chomsky a Babele*
Alice Colantuoni, *L'russe Besuhov: coincidenza e senso*
Claudio Gargano, *Jung, i Pollice, i Ching e quant'altro*
Marianna Ferriol, *“En poder de la hambre viva”*. *Coincidenze fisiognomiche*
Valeria Gravina, *Lost in coincidences (of translation)*
Gemma Pizza, *La coincidenza celata: Boutroux e Montale*
Emanuele Canzaniello, *La “Lycaedens sublivens” e l'uragano*
Paola Di Gennaro, *Les jeux sont feu. Guida improbabile alla Via della Coincidenza*

Lecture

Elisabetta Abignente, *“Cronaca di una morte annunciata”, ovvero il dramma delle coincidenze assassine*
Alberta Fasano, *Un garbuglio di coincidenze. Casualità e causalità ne “La cognizione del dolore”*
Fernando Fevola, *“L'enciclopedia dei morti”: la necessità nella mimesis di una selezione tra caso narrato e ordinarietà*
Bruna Corradini, *La tragedia di Anna Karénina: perturbante e sincronicità*
Rosaria Esposito, *Il gioco delle coincidenze di Cortázar*
Luca Marangolo, *Una tragica coincidenza*
Chiara Salierno, *Coincidences among the crowd*
Ornella Tajani, *DeLillo e Bruegel. Due trionfi a intarsio*
Ludovico Brancaccio, *Il labirinto mistico di Phil*

Intervallo

Giovanni Maffei, *Strade d'autore*

Scritture

Carmen Gallo, *"And makes me end where I begun". Riscrivendo John Donne*

Sisto Ametrano, *Il balletto di Hypnos ed Eris*

Cristiano Leone, *Coincidenza è per chi osserva (performance)*

Alfredo Palomba, *Petruška XIX*

Antonio Oliva e Filomena Roberto, *Coinci-delta: strade incastrate, voli e segnali misteriosi*

Giovanni Di Benedetto, *Coincidenze di un discorso amoroso*

Simone Criscuolo, *Le azioni senza importanza*

Mirta Cimmino, *Coinci-dance. Coreografie accidentali*

Bernardo De Luca, *Camera con occhiali*

Modi di invenzione

Marco Viscardi, *Le disavventure di una linea*

Andrea Salvo Rossi, *C'era due volte. Appunti per una concezione eraclitea della (ri)lettura*

Luca Ferraro, *Coincidenze e power of history nella narrativa di DeLillo*

Natalia M. Marino, *Spacconi dell'eternità: Hanta, Seneca e Hrabal stesso*

Francesco Serao, *Sensi, coincidenze, illuminazioni. Flaubert e Burroughs: le melodie di un istinto*

Dominique Pellecchia, *L'intersecarsi di linee fluttuanti: le nostre vite*

Ida Grasso, *Il tempio sconsacrato. Dalle correspondences alle coincidenze rivelatrici*

Carmine Ferraro, *La logica dell'ellisse*

Gennaro Schiano, *Nel campo del Soggetto esiste coincidenza*

Francesco de Cristofaro, *La palla al balzo (quasi un epilogo)*

Chiara De Caprio e Francesco de Cristofaro
Premessa, o della co-incidenza

Bisogna spendere qualche riga per spiegare com'è nato e a cosa aspirerebbe il cospicuo tomo che il lettore sta maneggiando. Poco più di un anno fa due associazioni culturali napoletane, *A voce alta* e *Soup* (è con gratitudine che ne nominiamo alcuni membri particolarmente attivi: Alessandra Calvo, Gemma Forzano, Marinella Pomarici), informate dei seminari universitari intorno alle forme del testo e alle mitologie del nostro tempo che conduciamo con alcuni colleghi – Giovanni Maffei, Ugo M. Olivieri, Francesco Storti, Andrea Mazzucchi e Francesco Montuori – ci chiesero, per il tramite gentilissimo di Michelangelo Fedi, di provare a far dialogare i ragazzi coi più navigati membri delle due associazioni.

La provocazione comprendeva anche una suggestiva traccia tematica, appunto *Le coincidenze*. Per la verità, più che di una *contrainte* contenutistica si trattava di una questione aperta e vertiginosa di teoria della letteratura: dall'*anagnorisis* della tragedia greca alla palla da baseball di DeLillo, dai treni di Anna Karénina all'amore struggente fra Tomáš e Tereza, dalle poetiche del verosimile alle trame multiple del modernismo, dalle contrade picaresche ai cimenti della *metafiction* del secolo scorso, un testo letterario è sempre, anche, un sistema relativamente esatto e *coincidente*; è un meccanismo a incastro, oppure a intarsio, che un artigiano della penna ha predisposto nell'intento di armonizzare le parti e far combaciare i pezzi. Si può anzi sostenere che per secoli sia stata proprio la coincidenza l'ingrediente più abusato nelle tecniche del racconto: sia che abitasse l'anima (o l'apparato nervoso) della storia, sia che fosse calata *ex machina*, come qualcosa di posticcio e di impreveduto; sia che s'aggirasse fra i territori capricciosi del caso, sia che rispondesse al severo dettato d'una qualche provvidenza. Forse proprio in virtù di questo carattere intrinsecamente «formalistico» dell'argomento, la sfida fu raccolta e ne sortirono dapprima dei laboratori all'insegna del *brainstorming*, e con l'ospitalità liberale di *Soup*; in seguito una sorta di almanacco, composto di brani antologici accompagnati da assaggi-anteprime di testi originali – in parte critici, in parte narrativi, in parte ibridi –, diffuso in un'occasione pubblica, gli *Incontri di lettura a voce alta* svoltisi a Napoli in autunno.

È venuta poi (quando la maggior parte dei testi qui raccolti era stata già composta, anticipata sull'almanacco e discussa in sessioni di lavoro d'*équipe*) una primavera di bellezza nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Federico II: una stagione fatta di un corso di Letterature comparate sul tema e d'una ricca, seguitissima serie di incontri organizzata in sodalizio con Giovanni Maffei e posta programmaticamente a metà fra decostruzione e genealogia, come adombrato dalla stessa etichetta generale di *Co-incidenze*. In quel ciclo, presto istituitosi in modo spontaneo come *opificio di teoria della letteratura* (insegnamento che a tutt'oggi manca da quasi tutti gli atenei italiani), le relazioni di laureati, dottorandi e

dottori di ricerca sono state affiancate, in un modo ‘orizzontale’ che non si dà molto spesso all’Università, da generosi interventi di ospiti di provata esperienza quali Silvia Acocella, Giancarlo Alfano, Riccardo Capoferro, Gabriele Frasca, Massimo Fusillo, Flavia Gherardi, Stefano Manferlotti, Giuseppe Merlino, Matteo Palumbo, Antonio Saccone, fino al primo titolare della cattedra napoletana di comparatistica, Antonio Gargano, allo stesso preside Arturo De Vivo e ad un grande maestro della filosofia italiana, Aldo Masullo. Né pare ozioso segnalare che tutti hanno partecipato in modo gratuito: *in primis* gli studenti, i quali non hanno riscosso il consueto «guiderdone» dei crediti formativi. Anzi: parallelamente, quasi naturale anticorpo alle derive e ai rischi di un *format* così spintamente democratico, è sorto il bisogno di un ulteriore spazio di approfondimento extra-curricolare, deputato a un insegnamento stavolta ‘verticale’ e ad una verifica operativa e collettiva dei saperi e dei metodi legati al testo; ha così avuto luogo (ancora grazie allo slancio di Maffei, Mazzucchi e Montuori, e all’apporto di amici e colleghi tra cui Marco Grimaldi, Guido Mazzoni e Domenico Scarpa) un seminario permanente e ‘vero’, dalla rubrica parlante *I ferri del mestiere* e dagli esiti entusiasmanti. In una sorta di scambio simbiotico (solo apparentemente casuale), la nuova “bottega” dei *Ferri* regalava un *surplus* di senso all’opificio, e viceversa.

Questo libro, coerentemente inserito in un progetto di editoria *dal basso*, non costituisce, pertanto, il prodotto ultimo dell’opificio, bensì il suo prodotto penultimo; o meglio, il montaggio dei risultati molteplici di quello *scriptorium* che ne è stato il centro. Per non tradire lo spirito dell’iniziativa, abbiamo deciso di ospitare, insieme ai contributi di alcuni studenti più motivati aggiuntisi per strada, i soli interventi del gruppo fondativo; con alcune assenze, da Antonio Del Castello a Maurizio Esposito La Rossa, da Assunta Claudia Scotto di Carlo ad Antonio Bibbò e Giuseppe Episcopo (questi ultimi stanno però curando una silloge ‘di rinforzo’: un fascicolo monografico di «Status Quaestionis» su *Provvidenza, coincidenza, mondi di invenzione*). Questo stesso intento ‘documentario’ ci ha indotti a non normalizzare troppo il carattere sulfureo e talora selvaggio delle scritture originarie, lasciando che ciascuno si costruisse con relativa libertà il proprio protocollo editoriale, a cominciare dalla scelta di includere o meno portolani bibliografici (visto che si è voluto fare a meno di note a piè pagina). Così il lettore si imbatte, nelle molte pagine che seguono, in un centone poco accademico, che spudoratamente assembla percorsi diversi: da quelli che abbozzano, per via comparativa, modelli teorici a quelli dalla più decisa vocazione narrativa o persino lirica; da quelli che conducono a scienze più o meno esatte – fisica, fisiognomica, linguistica, semantica, etimologia... – a quelli stimolati da autori come Dante, Shakespeare, Flaubert, Tolstoj, Gadda, DeLillo, Kiš, Cortázar e altri ancora. Abbiamo sistemato i contributi in quattro sezioni, non senza qualche violenza: molti si ribellavano all’ingabbiamento in una forma narrativa o saggistica. Soprattutto, si ribellava il più giovane e il più anziano di tutti, il quale ha pescato da un vecchio cassetto il contributo che il lettore troverà al centro esatto del volume: era

nato per una rivista degli anni '90, *Chaosmos*, a cui non possiamo che guardare con una punta di nostalgia. Quanto alla vastità del tema e alla fatale lacunosità, ci auguriamo che a talune mancanze maggiormente gravi, da Dickens ad Auster, da Queneau a Marías, dall'astrologia alla rapsodologia, dalle poetiche dell'agnizione a quelle del verosimile, possa porre parziale rimedio la rivista-*companion* di cui si è detto, che vedrà anche la partecipazione di molti relatori dell'opificio. D'altra parte, il primo sintagma del titolo che si è scelto per il presente volume dovrebbe nelle nostre intenzioni inscenare una sfida grammaticale e semantica fra la tetragona ed enciclopedica pronunciazione del complemento di argomento alla latina e l'economia povera e rapsodica del partitivo, con cui esattamente coincide.

Anche noi speriamo di riuscire, a nostra volta, a *co-incidere*, a lasciare cioè un'impronta collettiva e positiva nelle mortificanti politiche culturali e pratiche formative di questo «confusissimo secolo» che ci è toccato di vivere, e che vede la progressiva dismissione di istituzioni che per lungo tempo hanno dato linfa e stimolo al nostro spirito (è di questi giorni la notizia dell'inaccettabile dispersione del patrimonio librario dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, davvero un *bene comune* per eccellenza). Anche noi, come altri, crediamo in uno «studio materialistico della letteratura»; e siamo dell'idea che un *opificio* debba, in questo contesto storico, occuparsi del *reale* più che del *potenziale*. Esso è un luogo di resistenza all'«assedio del presente»; un luogo nel quale, alla lettera, *si fa un'opera* il cui destino è di restare o di dileguare; un luogo, infine, in cui la materia – nel nostro caso, i testi della letteratura e delle arti – è trattata secondo i principi della divisione del lavoro. In tale spazio, dove l'energia è incanalata per non perdersi e le intelligenze si dispongono entro un circolo virtuoso, l'opera può dirsi compiuta solo dopo esser passata attraverso le mani di tutti: con la precisazione che, a dispetto di quanto accade nelle catene di montaggio del sapere tecnocratico, qui ciascuno, nel momento in cui fornisce il suo contributo al manufatto, ne modifica la stessa progettazione, ne riarticola il senso. Ecco perché è motivo di gioia poter presentare al lettore il frutto di questa nuova, appassionata *eutopia* (il cui carattere di *comunità all'opera* è stato sottolineato da Aldo Masullo nella *lectio magistralis* che ha concluso l'opificio, il primo giugno scorso, in un'Aula Magna gremita e ipnotizzata): e tanto più piace farlo negli stessi giorni in cui l'avventura è di nuovo partita, in seno alle associazioni *A voce alta* e *Soup* e alla rigenerata Fondazione Premio Napoli presieduta da Gabriele Frasca, rilanciando sopra un tema – *l'attesa* – che viene, insieme, prima e dopo quello sviscerato lo scorso anno.

Questo volume è dedicato, da chi ha avuto la fortuna di frequentarli e da chi ne ha conosciuta solo la traccia, alla cara memoria di quattro maestri dell'Università di Napoli che ci hanno lasciato prima del tempo: Giorgio Fulco, Franco Carmelo Greco, Giancarlo Mazzacurati, Vittorio Russo. «Non si dimentica, ma qualcosa di *atono* si installa in noi».

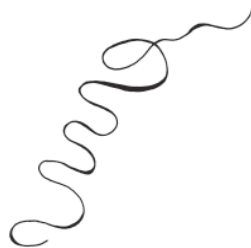
Napoli, settembre 2012

Marco Viscardi
Le trasformazioni di una linea

I
Le Coincidenze e la prosa del mondo

La libertà della vita da scapolo

Il romanzo borghese ha trasformato gli avvenimenti della vita quotidiana in scene cariche di significato, vere allegorie della condizione umana. Fra le mille vicende dell'esistenza, la scelta della giusta moglie è un passaggio delicato e complesso, specie per un uomo non più giovane, segnato nel corpo e nell'anima dalle gloriose ferite della guerra. Per fortuna il capitano Toby Shandy – l'uomo migliore che sia mai stato creato – può contare sull'appoggio del fidato caporale Trim quando, nel nono, e purtroppo, ultimo volume di *The Life and the Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [1759-1769], muove alla conquista della vedova Wadman. I due si avvicinano alla casa della prescelta riflettendo sui pericoli del matrimonio e sulle disavventure del povero Tom: il fratello del caporale inghiottito dalle carceri dell'Inquisizione per aver sposato una vedova di religione ebraica. L'orrore di fronte alle torture papiste ispira la malinconica conclusione di Trim: «Niente può essere così triste quanto l'essere rinchiusi a vita – o così dolce [...] quanto la libertà». Quindi, «eseguendo un ghirigoro con il bastone», il caporale rappresenta la gioia di una vita senza costrizioni con un gesto dalla fisicità eloquente, che l'esuberanza tipografica del *Tristram* riproduce fedele su carta.



Questa capricciosa striscia d'inchiostro, mimesi bidimensionale di un movimento aperto agli incontri e alle coincidenze, diventa nel secolo successivo l'emblema dell'impossibilità della vita felice; nelle macchine narrative del romanzo ottocentesco il *ghirigoro* di Sterne si contorce fino a diventare un inciampo, un laccio, una trappola: il sorriso si capovolge nel rimpianto per un'età irrimediabilmente perduta.

I rigori della prosa

Berlino, anni venti del XIX secolo. Nelle sue lezioni di estetica, Hegel consacra il romanzo, genere che «presuppone una realtà già ordinata a *prosa*», come l'unica espressione artistica capace di raccogliere il presente nelle forme di una narrazione. Ora che la società contemporanea ha rinunciato alla poesia, e con lei al «diritto infinito del cuore»; la ricerca di una strada individuale è destinata al cupo fallimento dell'alienazione e del suicidio, oppure all'inquietante lieto fine del *Bildungsroman* che nasce proprio dal sacrificio della soggettività. I giovani, irretiti dalle sirene del benessere borghese, si consegnano alle parvenze rassicuranti della vita adulta. La tentazione del quieto vivere nasconde un patto mefistofelico con la società, per sottoscriverlo bisogna ridurre la rabbia e le aspirazioni della gioventù alle tappe di un'articolata «educazione dell'individuo alla realtà esistente» che ha come unico sbocco la completa, ineluttabile, integrazione: «Per quanto uno possa venire a lite con il mondo ed esserne stato respinto – si dice in una pagina capitale per la cultura europea –, alla fine per lo più trova la fanciulla adatta e un posto qualsiasi, si sposa e diviene un filisteo come gli altri». Nel triste finale del suo apprendistato, l'«individuo» mette su pancia e alle intricate e fascinoso vie del mondo, preferisce il tragitto consueto che va dalla confortevole scrivania di casa al solido banco da lavoro. In questo modo gli uomini in prosa, con tanto di abiti scuri e barba severa sul volto, rifiutano la possibilità di seguire una strada propria. Nessuna coincidenza inaspettata nelle maglie del grande stato nazionale dove «il soggetto può certo agire da se stesso secondo questo o quel lato, ma ogni singolo, da qualsiasi lato si volga, appartiene ad un ordinamento sociale sussistente e non appare come la figura autonoma, totale e al contempo individualmente viva di questa società, ma solo come suo membro limitato». L'uomo può esistere solo *inviluppato* nell'ordine delle cose.

Sterne vs. Hegel

Esigenze dell'anima vs. ragione delle cose; moto divagante vs. incastri prestabiliti. Insomma Sterne contro Hegel, una contrapposizione di lunga durata se, ancora nella Mosca del 1935, György Lukács avrebbe riconosciuto all'opera sterniana di aver incarnato «una caratteristica, molto importante e sempre più forte, dell'ideologia borghese: la sua reazione al potere crescente della prosa dell'esistenza».

Almeno in due occasioni vediamo la serpentina di Trim stravolgersi nella smorfia di dolore davanti ad un mondo che ha smarrito il senso e il piacere della libertà.

Parigi, 1831. Honoré de Balzac pubblica *La peau de chagrin*, la storia di Raphaël de Valentin, uno dei tanti provinciali che a Parigi trovano la loro rovina.

Dopo aver perso tutto al tavolo da gioco, Raphaël entra in un negozio d'antiquario spinto da un impulso misterioso. Lì trova il suo amuleto: una pelle di zigrino (l'asino selvatico che in francese porta il nome fatale di *chagrin*) capace di esaudire ogni desiderio, restringendosi però ad ogni concessione fino a sparire nel nulla. Come in ogni racconto fantastico che si rispetti la morte del possessore coincide con la scomparsa dell'oggetto. La pelle è quindi circondata da una luce sinistra che inibisce ogni possibile coincidenza: la potenza oscura dei desideri toglie l'uomo dai sentieri e delle biforcazioni del caso. Eppure dal frontespizio, appena sotto il titolo, il lettore aveva trovato a salutarlo la traccia ondulata del vecchio Trim, diventata epigrafe del libro.

LA PEAU DE CHAGRIN.

A MONSIEUR SAVARY,
MEMBRE DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES.



STERNE (Tristram Shandy, ch. cccxxi.)

Nella sua introduzione al testo, concordata con Balzac, Félix Davin oppose il mulinello shandyano alla infernale ripetitività di una dinamica sociale nella quale «il desiderio della passione» annienta il «capitale delle forze umane». Di fronte a quest'opera di distruzione «pochi sono coloro i quali abbiano capito come [...] non vi sia altra risorsa per la generalità degli uomini [altra possibilità di salvarsi diremmo noi] che abbandonarsi al movimento *serpentino* della vita». Un abbandono che sembra impossibile alla fine della *Peau de chagrin* quando il mondo di Raphaël è diventato un enorme carcere dove tutto ha un posto prefissato, e anche in una richiesta banale – farsi portare le pantofole dal maggiordomo ad esempio – si nasconde quel fatale desiderio che restringe la vita di chi lo esprime. Il frontespizio, a guardarlo ora, diventa un'impossibile utopia mentre la serpentina si ingarbuglia fino a prendere la forma di un cappio.

Di fronte alla luce, mesmerica, del nume Balzac, la figura di Carlo Bini rischia di apparire sfocata. Vissuto a Livorno fra il 1806 ed il 1842, Bini fu collaboratore di Mazzini nell'avventura dell'«Indicatore Livornese», dove pubblicò le traduzioni di quattro episodi del *Tristram*. Nel clima tetto della Restaurazione, Bini ha trasformato Sterne in un paladino dell'umanità perduta: quel sorriso che *aggiunge un filo alla trama sottilissima della vita* diventa il filo d'Arianna per uscire dal labirinto del presente. «Ora se tu ami sapere qual grado ti assegnavano i fati sulla scala degli animali,» dice Bini al suo lettore, «leggi Lorenzo Sterne, candido scrittore, e d'indole aperta, né forse altrove esiste così verace storia dell'uomo come

nelle opere sue. [...] Leggi Lorenzo Sterne, perché con vario governo esercitando le leggi eterne del cuore non consente all'umano le superbie del sistema, ma sì lo stringe a piangere, e a ridere, [...] e col motteggio, che ne sa molto d'amaro che medica, lo contiene nel cerchio delle sue umanità».

Sulla tensione irrisolta fra libertà della narrazione e vita incasellata in un *sistema* si regge il suo *Manoscritto di un prigioniero* del 1833, dove il racconto della segregazione nel Forte della Stella procede con i modi sinuosi dell'umorismo. Ancora una volta ci limitiamo all'epigrafe: «V'è più ragione di ridere quando sei in fondo che quando sei in cima [...]. Il riso dell'uomo felice può essere smentito da un punto all'altro. La fortuna non fa contratti perpetui con nessuno. Il suo corso è a spirali, e non rettilineo. Oggi t'abbraccia, ti mette sul capo un diadema; dimani ti taglia la testa, e la dà per balocco all'abbietto, che faceva da sgabello ai tuoi piedi». Riemerge il segno di Trim trasformato nel diagramma della fortuna instabile. In questo presente dove l'antica felicità si è capovolta nel caos del mondo, l'uomo non ha che una possibilità per sfuggire alle leggi meccaniche che regolano tutto: il riso, pietoso e demolitore, del vecchio Sterne.

II

Le grandi cattedrali e il caso

Nuclei e satelliti

Se finora abbiamo visto all'opera il conflitto fra la vocazione alla vita libera e le regole di un mondo preordinato, ora dobbiamo capire come agiscono le coincidenze nella prassi della scrittura romanzesca. La scuola formalista russa e poi la tradizione strutturalista ci hanno insegnato a riconoscere in un *récit* i *noyaux*, le svolte importanti, e le *catalyses* (Barthes), i satelliti della narrazione (Chatman) che fanno da riempitivi (Moretti) fra uno snodo e l'altro. Prendiamo un bel-l'esempio di coincidenza-*noyau* dal Quarto Libro di *Cento anni* [1859-1864] di Giuseppe Rovani. La scena riproduce un tipico triangolo borghese; inseguendo una donna in fuga da Milano a Venezia, tanto il marito colonnello che l'amante tenore finiscono nello stesso albergo: «La combinazione può parere strana per coloro a cui tutto riesce improbabile. Ma il tenore non era poi obbligato a prendere alloggio in una bettola, e il conte, per quanto fosse conte e colonnello, non avea diritto nessuno di alloggiare nell'appartamento del Doge. Onde se si trovarono ambedue in quell'albergo, la cosa è tanto verosimile, che quasi inverosimile sarebbe la contraria». Notiamo che il narratore richiama il peso di due *auctoritates* per sfuggire alla possibile accusa di *romanesque*: quella secolare di Aristotele e della sua *Poetica*, e quella di un diffuso buon senso non meglio definito. In una civiltà letteraria che ricorre diffusamente ai colpi di teatro nei momenti-chiave del

plot, diventa *inverosimile* il mancato incontro lagunare del colonnello e del tenore. Prima che i modi della produzione letteraria si scindessero in opere di massa e letteratura alta, gli scrittori inventavano molte di queste situazioni per rafforzare la struttura dei loro testi. Balzac creò personaggi come Vautrin, Ferragus e tutta la setta dei Tredici, capaci di nascondere sotto il velo di apparenti coincidenze l'esecuzione dei loro piani più perversi; Dumas padre aggiunse alla schiera Edmond Dantes col suo ossessivo desiderio di vendetta. Specularmente, i grandi *detectives* come Auguste Dupin e Sherlock Holmes svelano diaboliche trame sotto la caotica apparenza delle cose. Ed in fondo tutto il libero divagare dell'apprendistato di Wilhelm Meister era stato pianificato in anticipo dalla misteriosa Società della Torre, in vista della completa formazione dell'individuo. Mentre queste coincidenze sono spudoratamente gettate addosso al lettore, le coincidenze-catalisi ci sembrano più interessanti perché, apparentemente secondarie, ci mostrano la mirabile coerenza dei romanzi europei dell'Ottocento, che sembrano tutti informati da un unico filo del pensiero. Vere *mise en abyme* dell'intera costruzione romanzesca, questi episodi, apparentemente, trascurabili nascondono una carica eversiva capace di mettere in discussione i luoghi consolidati dell'identità ottocentesca.

Che sa il cuore?: coincidenza vs. esperienza

Prima della fuga di Renzo, Lucia e Agnese, la voce di fra Cristoforo si fa per un momento incerta: «Il cuore mi dice che ci rivedremo presto». Ma davanti al mondo il cuore può poco perché, pascalianamente, il mondo ha ragioni che il cuore non conosce, e a incrinare il lirismo triste di un addio notturno si fa strada la voce narrante: «Certo, il cuore, chi gli dà retta, ha sempre qualche cosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto».

Lo scenario lombardo dei *Promessi sposi* [1827; 1840] è un mondo allo stesso tempo familiare e sconosciuto in cui Renzo, Lucia, Cristoforo e gli altri si muovono con straordinaria agilità, e tutti i loro spostamenti sono scanditi da incontri solo apparentemente inaspettati nei quali, ha di recente ribadito Romano Lupertini, prende vita ogni volta il contrasto antico fra bene e male. Alla provvidenza divina, che il narratore onnisciente declina a suo piacimento, va sottratta almeno la responsabilità di uno di questi incontri: nel XXIV capitolo, alla ricerca di Lucia nella Milano stravolta dalla peste, il *viator* Renzo con la cortesia dei suoi modi insospettisce un passante cui chiede informazioni. Scomparso lo spazio umano del dialogo, il milanese confonde l'atteggiamento rispettoso del giovane con i raggiri di un untore e, obbedendo alla selvaggia legge di violenza che regna sulle cose, minaccia il povero Renzo col suo «noderoso» bastone dalla punta di ferro. Così il narratore racconta il seguito: «E arrivato a casa, [il milanese] raccontò che gli s'era accostato un untore, con un'aria umile, mansueta, con un viso d'infame

impostore, con lo scatolino dell'unto, o l'involtino della polvere (non era ben certo qual de' due) in mano, nel cocuzzolo del cappello, per fargli il tiro, se lui non l'avesse saputo tener lontano. [...] E fin che visse, che fu per molt'anni, ogni volta che si parlasse d'untori, ripeteva la sua storia, e soggiungeva: – quelli che sostengono ancora che non era vero, non lo vengano a dire a me; perché le cose bisogna averle viste». Queste poche battute feriscono al cuore il mito dell'esperienza *magistra vitae*, fondamento di tutti i saperi empirici e base del moderno capitalismo. In una pagina dove l'arte manzoniana di giocare con i sottintesi dà il meglio di sé, l'ironia sorride e ghigna preparando il lettore all'abisso della *Colonna Infame*: la stazione infernale che segue all'idillio mancato del romanzo; l'orrore del vero che il lettore deve conoscere prima di arrivare all'ultima parola del volume. Prima di scorgere la Fine.

La pera è matura: coincidenza vs. storia

Di fronte al romanzo che più si è avvicinato all'ossessione flaubertiana di un libro sul nulla, le distinzioni fra nuclei e *catalyses* si possono usare solo con cautela; non a caso Peter Brooks ha parlato di rapporto perverso fra Flaubert e «la tradizionale utilizzazione del *plot*». *L'éducation sentimentale* [1869] gioca con l'influenza dei capricci del caso sulle deboli volontà degli esseri umani. Pochi personaggi sanno infatti seguire con determinazione le loro aspirazioni mentre gli altri vanno alla deriva nel gran mare dell'esistenza. La vita di Frédéric Moreau, suggerisce Pierre Bordieu, è un'ellisse che ruota attorno a due simbolici *foyers*: il circolo di intellettuali *ratés* che si riunisce attorno a Jacques Arnoux (il polo del prestigio artistico ed intellettuale) e il salotto di M. Dambreuse (l'incarnazione del potere finanziario e politico).

Nel campo determinato da queste polarità contrapposte si muove Frédéric; la sua vita, come quella dei personaggi balzachiani, è dominata dal desiderio, ma un desiderio cui è impossibile dare una direzione. Nel sesto capitolo della seconda parte del romanzo, Frédéric riesce finalmente a convincere Mme Arnoux a concedergli un appuntamento. Ma una improvvisa malattia del figlioletto diventa per la donna un palese segnale della Provvidenza, prontamente intervenuta per mettere al riparo le virtù domestiche da possibili tentazioni. Così Frédéric l'aspetta invano per tutta la giornata. Siamo fra il 22 ed il 23 febbraio 1848, quando Parigi è in fermento. Il giovane aveva ricevuto in mattinata un messaggio in codice dall'amico Deslauriers: la pera (Luigi Filippo che Philipon raffigurava come un frutto molliccio) è matura; la fine degli Orleans è vicina.

Il giorno dopo lo scacco amoroso, Frédéric si accorge che il suo amore è, per il momento, scomparso, e ne prova «un gran sollievo, una gioia stoica [e] poi un bisogno di azione violenta». Caduto il desiderio erotico, l'uomo è in balia di una voglia di fare che lo fa andare «a casaccio per le strade» di una città che si sta risvegliando. Frédéric è una pagina bianca, cammina senza una direzione quando

tutti sanno dove andare. Flaubert descrive così la scena: «Uomini dei sobborghi passavano, armati di fucili, di vecchie sciabole, alcuni col berretto rosso e tutti cantavano la *Marsigliese* o *Les Girondins*. Qua e là una guardia nazionale si affrettava per raggiungere la sua sezione. In lontananza risuonavano tamburi. Alla porta Saint Martin si battevano. Nell'aria c'era qualcosa di bellicoso. Frédéric seguiva a camminare, l'agitazione della grande città gli metteva allegria». Tutto sembrerebbe portare il giovane Moreau verso le barricate, ma le coincidenze sono inciampi, diaframmi fra l'uomo e il mondo dell'agire. Flaubert continua: «All'altezza del Frascati vide le finestre della Marescialla; gli venne un'idea folle, una reazione di giovinezza. Attraversò il boulevard!». Facile immaginare quello che avviene dopo; ben altro combattimento aspetta il nostro protagonista. Nell'Ottocento che ha posto la storia al centro dei suoi interessi e delle sue ossessioni, l'andare *a casaccio* ha deviato Frédéric dal compiersi dei destini collettivi verso una effimera felicità privata. Forse prendendo un'altra strada, Frédéric sarebbe diventato un eroe, o forse un martire, in ogni caso avrebbe dato una ragione al proprio destino.

Una conclusione

Siamo partiti da una linea curva, e dalla sua arrendevolezza ai movimenti del caso, poi l'abbiamo vista sparire al tempo della prosa del mondo. Ora la ritroviamo nelle pagine dei grandi solitari che abbiamo appena salutato. Nelle severe riflessioni di Manzoni la storia è un nodo di linee intrecciate, un fascio di serpentine inestricabili e molteplici che l'intelligenza e il cuore degli uomini non riescono a sciogliere.

L'esistenza è dunque caos, e gli uomini non sanno dove andare, come ammette Frédéric Moreau nel dialogo finale con l'amico Deslauriers. Prima di scoprire insieme che la vita, la loro ma forse quella di tutti, può essere felice solo nelle attese non realizzate, Frédéric afferra la causa del suo insuccesso e di quello dell'amico: «L'avevano fallita tutti e due, quello che aveva sognato l'amore e quello che aveva sognato il potere. Quale era stata la causa? – Forse il non aver seguito una linea dritta – disse Frédéric. – Per te, può darsi. Io, all'opposto ho peccato per eccesso di dirittura, senza tener conto delle mille cose secondarie, che sono più forti di tutto», gli replica Deslauriers mentre i due continuano a passeggiare sul sentiero solitario dell'ultima pagina.

L'opera di Flaubert è alla fine del nostro percorso, nella sua trama *perversa* la serpentina e la linea retta concludono la loro parabola, dimostrandosi entrambe inadeguate alla vischiosa resistenza del mondo. Dopo Flaubert la letteratura prese strade differenti, fra spinte simboliste e analisi naturaliste. Le coincidenze sembrarono messe da parte fino all'arrivo di Freud. La psicanalisi scoprì gli intricati rapporti fra i gesti della vita quotidiana che sembrano casuali e gli abissi in

cui si nasconde la parte indicibile dell'anima. Lo spazio della linea curva si spostò dietro la coscienza, l'analista si mise sulle tracce del nostro caro caporale Trim.

Nota bibliografica

Le citazioni di Laurence Sterne sono tratte da *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, traduzione di L. Conetti, Milano, Mondadori, 2009, pp. 585-586; mentre per l'*Estetica* di G. W. F. Hegel si fa riferimento alla, ormai classica, traduzione di N. Merker e N. Vaccaro, qui consultata nell'edizione Einaudi del 1967 (pp. 1223, 664 e 256). La riflessione di György Lukács, apparsa come voce della *Literaturnaja enciclopedia*, è tratta da G.L., M. Bachtin e altri, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, a cura di V. Strada, Torino, Einaudi, 1976, p. 159. Leggiamo la prefazione di Félix Davin in Giancarlo Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 277; alla scuola di Mazzacurati, senza dubbio il più sterniano dei nostri critici, appartiene quel modello di lavoro d'équipe che è stato *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, da cui è tratta la prima citazione di Bini (in *Carlo Bini traduttore di Sterne*, p. 354). Per *Il manoscritto di un prigioniero* si veda l'edizione curata da A. Jeri, Milano, Rizzoli, 1961, p. 12. Il brano di Rovani è tratto da *Cento Anni*, a cura di S. Tamiozzo Goldmann, Milano, Rizzoli, 2001, p. 326. Per le citazioni manzoniane si fa riferimento all'edizione dei *Promessi sposi* a cura di A. Stella e C. Repposi, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, pp. 123 e 449. Le parole di Peter Brooks provengono da *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995, p. 183. I brani dell'*Educazione sentimentale* sono ripresi dalla traduzione, bella e infedele, di Lalla Romano, Torino, Einaudi 2002, pp. 321 e 484.

Vittorio Celotto
“Le cose tutte quante hanno ordine tra loro”.
L’armonia del mondo dantesco

L’idea di coincidenza – il tentativo comune di attribuire un contenuto significativo a eventi che non hanno tra loro un legame di tipo causale – evoca immediatamente nel nostro immaginario la suggestione di un segreto accordo tra le cose, di un’arcana correlazione, che solo talvolta si rivela e, per così dire, si impone sul loro disporsi caotico. L’implicazione reciproca delle nozioni di *coincidenza* e *armonia* appare anzitutto a livello etimologico. In greco la parola *harmonia* è un deverbale da *harmózo*, che significa *mettere in relazione funzionale* elementi originariamente indipendenti, ed esprime l’azione del *connettere*, dell’*accordare* tra loro frammenti diversi, per costruire una totalità, una forma rispetto alla quale essi dovranno entrare in rapporto di subordinazione. Come per la coincidenza, in cui gli eventi che carichiamo di senso sono in principio tra loro irrelati, anche per l’armonia la condizione essenziale è la disuguaglianza, ridotta a ordine e accordo. D’altronde, *armonia* è termine mutuato dal linguaggio musicale, laddove designa l’osservazione dei rapporti verticali tra i suoni (gli accordi): suoni diversi colti non nella loro successione lineare, ma nel loro rapporto sincronico.

Vorrei qui tentare di recuperare la valenza semantica originaria della nozione di *armonia* – nata in seno alla filosofia presocratica e variamente elaborata dalla tradizione cristiana medievale – da intendere come immagine filosofico-letteraria e come elemento essenziale di una specifica visione del mondo, che si può subito sintetizzare così: nella fiducia in un rapporto di interdipendenza e reciproca implicazione che lega insieme gli elementi costitutivi del creato, subordinandoli a un ordine che li governa.

Al concetto di *armonia del mondo* ha dedicato uno studio celebre il filologo romanzo Leo Spitzer. Gli studi di Spitzer non arrivarono mai a costituirsi in un libro, ma furono rivisti e pubblicati postumi in un volume apparso nel 1963 col titolo *Classical and Christian Ideas of World Harmony*. Il libro è poi uscito in Italia nel 1967 col titolo *L’Armonia del mondo*. Il campo d’indagine di Spitzer è quello della semantica storica: egli si propone cioè di ricostruire, attraverso le sue varie declinazioni in epoche e letterature diverse, la storia semantica della parola del tedesco contemporaneo *Stimmung*, che appunto racchiude il concetto di armonia universale. Avvalendosi degli strumenti della linguistica e della filosofia, Spitzer fa in questo libro storia delle parole: individua i percorsi attraverso cui le idee e i concetti assumono veste verbale, si cristallizzano nelle parole che li definiscono o acquisiscono valori semantici differenti. Il campo semantico indagato da Spitzer è dunque quello legato alla parola *Stimmung*. Termine intraducibile in altre lingue, che lui definisce così:

un termine che esprime l'unità dei sentimenti avvertiti da un uomo faccia a faccia con ciò che lo circonda, e fonda il dato oggettivo (fattuale) e quello soggettivo (psicologico) in un'unità armoniosa [...] Per un tedesco, la *Stimmung* si fonde col paesaggio, che a sua volta si anima dei sentimenti umani: uomo e natura si integrano a vicenda in un'unità indissolubile.

Nel concetto di *Stimmung* risiederebbe dunque un principio di coesione, di ordinata proporzionalità tra l'anima dell'uomo e l'anima del mondo, che si fondono nell'unità globale dell'armonia dell'universo. Questo valore semantico, che implica una relazione tra micro e macrocosmo, rivela debiti ingenti nei confronti della tradizione filosofica classica e cristiana che sta alla base delle principali culture europee, e che vedeva nel concetto di armonia un modello fondamentale di lettura e interpretazione del mondo.

Alla stessa tradizione filosofica classica e cristiana fa capo naturalmente anche l'opera di Dante. Partirei dalla considerazione che il termine *armonia* ricorre nella *Commedia* esclusivamente nella terza cantica. Questa notazione è tanto più significativa se si osserva che la più esplicita allusione all'idea di armonia compare in una posizione strategica: all'altezza del primo canto, proprio per definire la prima folgorante impressione che Dante riceve della macchina paradisiaca. Nel primo fondamentale incontro di Dante con l'armonia, questa si definisce esattamente nei termini di concerto, armonia musicale delle sfere celesti. Dante ha già iniziato la sua ascesa: sta varcando insieme a Beatrice la sfera del fuoco, che separa la Terra dai cieli, e sta per entrare nella prima sfera, quella della Luna:

Quando la rota che tu sempiterni
desiderato, a sé mi fece atteso
con l'armonia che temperi e discerni,
parvemi tanto allor del cielo acceso
de la fiamma del sol, che pioggia o fiume
lago non fece alcun tanto disteso.
La novità del suono e 'l grande lume
di lor cagion m'accesero un disio
mai non sentito di cotanto acume. (*Pd.* I, vv. 76-84)

La «rota che tu sempiterni» è appunto il moto circolare delle sfere celesti, che si manifesta a Dante, rendendolo «atteso» (attento) tramite la sua musica. Il ruotare dei cieli attrae la sua attenzione con il suono armonioso che produce. Nello stesso momento gli si pone davanti una smisurata estensione di cielo, come infiammata dal sole per la luce abbacinante che la pervade. Si rivelano cioè a Dante i due elementi che informeranno di sé l'intero Paradiso. Sono i due fenomeni straordinari che Dante percepisce all'inizio della sua ascesa: il suono mai sentito delle sfere celesti e la grande luminosità del cielo. Questi accendono in lui un desiderio di conoscerne la causa («lor cagion») di un'acutezza mai provata prima.

Dunque il Paradiso appare a Dante nei termini di un'appercezione sinestetica che combina la sfera visiva (la luce) e quella uditiva (il suono). In che cosa consiste questa armonia? Il suono che Dio stesso accorda e distingue di cielo in cielo («temperi e discerni») è esattamente la musica arcana che i cieli producono nel loro differente eppure concorde ruotare, e che Dante, salito al Paradiso e oltrepassata la condizione umana, ha acquisito finalmente la facoltà di ascoltare.

L'idea dell'armonia delle sfere non è un'invenzione dantesca, ma è recuperata da una lunga tradizione filosofica che fa capo ai pitagorici, e che, tramite il *Timeo* di Platone, era arrivata al Medioevo. Comunemente, l'esegesi dantesca, anche antica, individua la fonte diretta cui Dante avrebbe attinto nel *Somnium Scipionis* di Cicerone, l'ultimo libro del *De Republica* (l'unico conosciuto nel Medioevo), che ebbe enorme circolazione accompagnato dal commento di Macrobio.

Fin dalle sue prime teorizzazioni in ambito greco, e ancora di più nelle sue riformulazioni cristiane, la musica delle sfere trascende il dato sensibile del concerto sublime emesso dai cieli, e diventa prova e figura di un'armonia universale in cui si accordano il mondo sensibile e il mondo sovrasensibile: un suono immagine dell'eternità, che osanna la bellezza del mondo celeste, e che esprime un primitivo bisogno di connessione ordinata, una ragione che spieghi che ciò che appare in disordine e discorde ha un suo possibile ritmo che lo riduce a ordine e accordo.

Si è detto che nel canto introduttivo del *Paradiso* l'armonia delle sfere è, insieme alla luce, il segno sensibile con cui il ruotare di tutto il sistema celeste si rende manifesto a Dante. Che però questa armonia non sia soltanto musicale è provato da un parallelismo rivolto all'indietro, verso l'inizio del canto: il Dio che «tempera e discerne» l'armonia dei cieli è infatti lo stesso Dio-Sole di cui Dante poco prima ha detto che «la mondana cera [...] tempera e suggella» (vv. 41-42) – cioè la materia del mondo, assimilata alla cera, che il Sole plasma, imprimendovi il suo sigillo. Si tratta di un'analogia sintattica e semantica, nella coppia coordinata dei verbi e nel concetto ribadito della distribuzione ineguale della virtù di Dio – che è appunto l'idea della gerarchia o gradualità dell'essere. Un'idea centrale nell'universo dantesco, cui più volte si fa riferimento: talmente importante che su di essa si apre la terza cantica: «La gloria di Colui che tutto move \ per l'universo penetra, e risplende \ in una parte *più e meno* altrove» (vv. 1-3).

Dunque l'armonia appare come parte integrante di un nucleo di significati che sottostà a tutto il primo canto del Paradiso. E infatti, di fronte alla domanda di Dante, che, abbiamo visto, voleva conoscere la ragione della «novità del suono», il concetto di armonia viene esplicitato nella risposta di Beatrice in questi termini:

e cominciò: «Le cose tutte quante
hanno ordine tra loro, e questo è forma
che l'universo a Dio fa simigliante» (*Pd.* I 103-105)

L'armonia viene a significare propriamente la forma, l'ordine con cui Dio «tempera» il cielo e la terra, e in virtù della quale la luce della gloria risplende «in una parte più e meno altrove».

Per comprendere l'ideale dantesco di armonia come ordine delle cose e come corrispondenza analogica tra micro e macrocosmo («l'universo a Dio fa simigliante»), sarà importante precisare con quali connotazioni arriva a Dante il concetto di armonia dalla tradizione che lo precede.

Nel *Somnium Scipionis*, Cicerone recupera l'idea del *Timeo* platonico secondo cui la corrispondenza tra l'anima del mondo (la regolarità e razionalità del cosmo) e l'anima dell'uomo risiede nel fatto che come l'anima dell'uomo si manifesta in movimenti regolari ordinati in vista di un fine, così l'anima del mondo è principio di ordinato movimento nell'universo. Il *Somnium* è l'ultima parte dell'ultimo libro del *De Republica*, che ebbe una circolazione autonoma dal resto dell'opera, che anzi nel Medioevo era del tutto sconosciuta (sarà scoperta solo nell'Ottocento dal teologo e filologo Angelo Mai). Si racconta del sogno di Scipione Emiliano (console romano ai tempi della distruzione di Cartagine) che incontra il nonno, Scipione l'Africano, il quale gli rivela il suo destino di gloria e lo conduce alla visione delle sfere celesti, spiegando che il premio riservato dagli dei agli uomini politici virtuosi è l'immortalità dell'anima. Durante la sua *visio*, Scipione, come Dante, ascolta la musica delle sfere, e, come Dante, ne chiede ragione alla sua guida:

«Ma che suono è questo, così intenso e armonioso, che riempie le mie orecchie?». «E' il suono – rispose – che sull'accordo di intervalli regolari, eppure distinti da una razionale proporzione, risulta dalla spinta e dal movimento delle orbite stesse e, equilibrando i toni acuti con i gravi, crea accordi uniformemente variati. [...] Le orbite [...] producono sette suoni distinti da intervalli, il cui numero è, possiamo dire, il nodo di tutte le cose; imitando, gli uomini esperti di strumenti a corde e di canti si sono aperti la via per ritornare qui, come gli altri che, grazie all'eccellenza dei loro ingegni, durante la loro esistenza terrena hanno coltivato gli studi divini». (*Rep.* vi 5 18)

Nella visione di un mondo dove la rotazione delle sfere genera una dolce armonia, in cui risiede il nodo delle cose, è di nuovo insita l'idea di una reciproca implicazione tra anima del mondo e anima dell'uomo. Dice infatti l'Africano a Scipione Emiliano:

Come quel dio eterno dà movimento all'universo, mortale sotto un certo aspetto, così l'anima sempiterna muove il fragile corpo. (*Rep.* vi 8 26)

Appare allora tanto più significativo che la glossa che Macrobio dedica al passo relativo all'armonia delle sfere si conclude così: «Perciò i fisici dissero che il mondo è un grande uomo e l'uomo un piccolo mondo (*mundum magnum hominem et hominem brevem mundum esse*)» (ii 12 11). Dunque Macrobio (siamo

nel V secolo) raccoglie tramite Cicerone, e trasmette al Medioevo, la tradizione di matrice platonica che vede nella nozione di armonia un principio matematico-musicale che consiste propriamente nella consonanza di elementi disuguali, che regola la struttura ordinata dell'universo, e a cui corrisponde e si conforma l'evoluzione e l'equilibrio delle cose del microcosmo.

Il Medioevo distingue nettamente la pratica musicale dalla teoria. La musica come *scientia* è posta nel quadrivio insieme all'aritmetica, alla geometria e all'astronomia proprio nel solco della tradizione filosofica pitagorica e platonica che ipotizzava che a regolare tutto l'universo fossero rapporti di tipo matematico-musicale (l'ordine nel tempo e nello spazio).

Da queste basi deriva la classificazione di Boezio, che nel *De institutione musica* distingue la musica *mundana*, *humana* e *instrumentalis*. La *musica mundana* postula l'esistenza di leggi armoniche a reggere la struttura fisica e metafisica dei cieli; la *musica humana* indica la relazione numerica dell'unione tra facoltà spirituali e corpo; la *musica instrumentalis* comprende ogni genere di suono, compresa la voce umana, inteso come strumento affidato all'uomo dalla natura. Vi è per Boezio una rispondenza tra l'armonia macrocosmica e quella microcosmica risultante dall'accordo, nella struttura della persona, di principi diversi, cioè di corpo e anima. Questa corrispondenza è talmente avvertita nel Medioevo che sintomaticamente la prima attestazione del termine latino *microcosmus*, usato in riferimento all'uomo rispetto all'universo sovrasensibile, la troviamo nelle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia (la più importante enciclopedia dell'Occidente medievale) proprio nella sezione relativa alla musica, nel paragrafo intitolato *De numeris musicis*:

Questa proporzionalità razionale, che regna nell'universo in conseguenza del movimento circolare dei cieli, esercita anche nel microcosmo un potere tanto grande, superiore a quello del canto stesso, che senza la sua perfezione neppure l'uomo, privo come sarebbe di armonia (*symphoniis carens*), potrebbe esistere. (*Etym.* iii 23 2)

Questa, l'impostazione teorica che giunge a Dante. Questa estetica musicale concordava del resto con la definizione biblica di un universo ordinatamente disposto. Si legge infatti nel Libro della Sapienza: «Sed omnia in mensura et numero et pondere disposuisti» (*Sap.* 11, 20). Vediamo finalmente in che modo Dante concepisce questa proporzione, in che cosa concretamente consiste quest'ordine:

[...] Le cose tutte quante
hanno ordine tra loro, e questo è forma
che l'universo a Dio fa simigliante.
Qui veggion l'alte creature l'orma
de l'eterno valore, il qual è fine
al quale è fatta la toccata norma.
Ne l'ordine ch'io dico sono accline

tutte nature, per diverse sorti,
più al principio loro e men vicine;
onde si muovono a diversi porti
per lo gran mar de l'essere, e ciascuna
con istinto a lei dato che la porti.
Questi ne porta il foco inver' la luna;
questi ne' cor mortali è per motore;
questi la terra in sé stringe e aduna. (*Pd.* I 103-117)

Tutte le cose del mondo sono ordinate l'una all'altra, e questo ordine che governa l'universo è la sua «forma», cioè il principio informatore che lo fa simile a Dio, suo creatore. In questo ordine «l'alte creature», cioè quelle dotate d'intelletto (gli angeli e gli uomini), riconoscono l'impronta («l'orma») di Dio, che è il fine stesso al quale quell'ordine è costituito. A quest'ordine sono dirette tutte le creature, che, secondo la diversa natura avuta in sorte, si dirigono verso «diversi porti» nel grande mare dell'universo, ciascuna con la sua naturale inclinazione. Dante fornisce tre esempi, trasparenti nella loro icasticità: questo istinto porta il fuoco verso l'alto (cioè verso la sua sfera), presiede ai moti degli esseri viventi destinati a morire, stringe in se stessa la Terra.

L'ordine del mondo è quindi determinato da una comune risposta al disegno divino impresso dal creatore, e che consiste nella coincidenza di causalità efficiente e finale: Dio è artefice primo e al tempo stesso destino ultimo delle cose. Quello che è importante sottolineare è che nel concetto dantesco di ordine è implicato questo duplice significato: il primo aspetto è quello di un ordinamento naturale e oggettivo, inteso come organizzazione armonica di un tutto; il secondo implica invece un ordine direzionale, per così dire, il verso di percorrenza di tutta la parabola terrestre: attraverso questa tensione, Dio dispone il creato a un fine. Queste due facce dell'ordine sono necessarie a comprendere la concezione poetica della *Commedia*, che risiede appunto nella dialettica tra il piano orizzontale dell'esperienza immanente e quello verticale dell'ascesi, della trascendenza. È esattamente quello che Dante fa in tutto il suo viaggio: rappresentare in atto il concreto agire umano colto in rapporto ai fini prescritti provvidenzialmente nella nostra natura dalla potenza creatrice e ordinatrice.

Dunque tutti gli esseri del mondo sono perfettamente disposti in un insieme armonico, e tesi verso l'attuazione del loro fine particolare. Se l'ordine cosmico si specifica come orientamento delle cose, l'affinità tra le cose e l'uomo sta nel fatto che anche la creatura razionale è ordinata a un porto, nonché dotata di un istinto che conduce a esso. Come il fuoco che naturalmente lingueggia verso l'alto (cioè verso il principio che l'ha generato), così l'uomo ha una causa finale che gli si addice, e restituisce un significato alla sua presenza. Continua Beatrice:

e ora li, come a sito decreto,
cen porta la virtù di quella corda

che ciò che scocca drizza in segno lieto. (*Pd.* I 124-126)

Questa è l'idea che regge il discorso: c'è un termine prefissato all'uomo, come a tutto il cosmo, che non si muove casualmente, ma verso un porto sicuro. Verso questo porto Dante e Beatrice sono spinti dalla virtù di quell'arco divino, cioè l'inclinazione naturale data da Dio, che indirizza tutto verso una meta di felicità («segno lieto»). Il fine dunque è quello della felicità dell'altra vita. Per questo l'ordine cosmico cui Dante allude si rivela essere prima di tutto un ordine etico. Quest'ordine etico è fondato sull'amore. Il concetto teologico che Dante elabora dell'amore è proprio quell'impulso naturale che inclina verso il sommo bene. In tutta l'opera dantesca l'amore assume un valore supremo: governa l'universo fisico e guida i cuori degli uomini; da esso tutto il creato trae origine e in forza d'esso è sospinto a ritornare al suo creatore. Dante lo dice esplicitamente nel quarto trattato del *Convivio*:

Lo sommo desiderio di ciascuna cosa, e prima da la natura dato, è lo ritornare a lo suo principio. E però che Dio è principio de le nostre anime e fattore di quelle simili a sé [...] essa anima massimamente desidera di tornare a quello. (*Conv.* iv 12 14)

Che l'ordine dell'universo dantesco abbia un carattere eminentemente etico è spiegato chiaramente nel prosieguo del discorso di Beatrice. Nel grande ordine, dove tutto è prestabilito a una legge d'amore che sospinge al sommo bene, vi è un'eccezione. C'è una creatura che ha il potere di non seguire la spinta di quell'arco: è l'uomo, che è dotato di libertà.

Vero è che, come forma non s'accorda
molte fiata a l'intenzion de l'arte,
perch'a risponder la materia è sorda,
così da questo corso si diparte
talor la creatura, c'ha podere
di piegar, così pinta, in altra parte;
e sì come veder si può cadere
foco da nube, sì l'impeto primo
l'atterra torto da falso piacere. (*Pd.* I 127-135)

Vi è un tratto essenziale discordante nella grande armonia del mondo, ed è la possibilità del male, dovuta al libero arbitrio dell'uomo. Spiega Dante: come a volte la forma dell'opera non si accorda all'intenzione dell'artefice, perché la materia è come restia a lasciarsi plasmare, allo stesso modo, dalla traiettoria segnata dall'istinto si allontana talvolta quella creatura che (sola tra tutte) ha il potere di deviare, pur così sospinta, in altra direzione. Si tratta appunto del libero arbitrio, che, come Beatrice spiegherà più in là, è il maggior dono che Dio abbia fatto all'uomo nella creazione del mondo, lasciandogli, contro ogni forma di determinismo morale, la responsabilità del male come del bene compiuto. Il compimento

del male è interpretato da Dante (conformemente all'etica cristiana di matrice scolastica) nei termini di una corruzione dell'ordine, di un pervertimento nella scala dei fini che conducono al bene. E per spiegare questo, Dante usa di nuovo l'immagine del fuoco. Come talvolta può accadere di vedere discendere il fuoco dalle nubi (il fulmine), così l'impulso primario al bene, che dovrebbe portare in alto, può sospingere l'uomo verso terra, quando è deviato da falsi piaceri, cioè da false apparenze di bene. La caduta del fulmine viene presa qui come esempio sintomatico di un movimento contro l'ordine naturale, dal momento che prima si era detto che il fuoco, come tutte le cose, era naturalmente spinto verso l'alto. La grande struttura che sottende la poesia dantesca sta proprio nella sovrapposizione tra il piano metafisico e quello etico, per cui alla dottrina della corrispondenza tra le cose del mondo (compresa l'anima razionale) e la loro causa metafisica (Dio) consegue quella dell'amore naturale dell'anima verso Dio, sommo bene e motore immobile che muove tutto in quanto è amato. Amore dunque – nella vasta accezione di tensione spontanea verso Dio – si rivela essere il nome di quell'istinto che muove i cieli, le creature e l'anima umana, che convoglia il molteplice all'unità, e diventa stigma di quel nesso ontologico fondamentale tra l'immanenza e la trascendenza in cui risiede l'ordine delle cose.

Nota bibliografica

Le citazioni dalla *Commedia* sono tratte da *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, 4 voll., Milano, Mondadori, 1966-1967. L'edizione italiana del volume di Spitzer, da cui si cita, è L. Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, a cura di C. Bologna, Bologna, Il Mulino, 2006. I passi tradotti del *Somnium Scipionis* sono tratti da: Marco Tullio Cicerone, *Il sogno di Scipione*, a cura di F. Stok, Venezia, Marsilio, 1993. L'edizione di riferimento del trattato boeziano è S. Boethius, *De institutione aritmetica, De institutione musica*, curavit G. Friedlein, Leipzig, Teubner, 1867. La citazione del commento di Macrobio al *Somnium* è tratta da: Macrobio, *Commento al sogno di Scipione*, a cura di A. Neri, Milano, Bompiani, 2007. Il passo tradotto delle *Etymologiae* è tratta da: Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini*, a cura di A. Valastro Canale, 2 voll., Torino, Utet, 2006. Per il *Convivio* si cita da: D. Alighieri, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, Società Dantesca Italiana, Edizione Nazionale, Firenze, Le Lettere, 1995.

Elisabetta Abignente
“Cronaca di una morte annunciata”,
ovvero il dramma delle coincidenze assassine

I galli dell'alba ci sorpredevano
mentre cercavamo di riordinare le nume-
rose casualità incatenate che avevano
reso possibile l'assurdo.

Gabriel García Márquez

Come è possibile che un'intera comunità informata di un fatto di sangue che deve accadere di lì a poche ore non riesca a evitarlo? Una questione di onore? Non solo.

Si tratta, soprattutto, di una questione di coincidenze.

È una catena assurda e inspiegabile di «coincidenze funeste» a far sì che Santiago Nasar non riesca a salvarsi dal suo tragico destino: un biglietto di avvertimento calpestato, un sogno premonitore mal interpretato, l'arrivo del vescovo che funge da elemento di distrazione nel paese, un portone sprangato in modo troppo precipitoso, il caldo che avvolge tutto e tutti in un'apatia siesta.

Niente e nessuno riesce ad evitare un delitto *annunciato*, forse troppo annunciato per potere essere creduto reale. Privo di ostacoli, un precipizio di coincidenze nemiche si mette repentinamente in moto contro la vittima. È a causa di queste coincidenze che la colpa del singolo si spalma sulla comunità e diventa «responsabilità collettiva». Tragico non è un aggettivo scelto a caso: il teatro greco rivive in questo racconto sudamericano. Lucido e perfetto come un teorema, fluido come un ingranaggio ben oleato, l'intreccio del racconto risulta costruito tutto sull'interazione tra due forze opposte: gli aiutanti più o meno consapevoli del fato contro i pochi personaggi lucidi, inascoltate cassandre.

Ma la colpa è davvero d'una catena di coincidenze? Il motore degli eventi nella vicenda di Sucre è il caso o una tragica fatalità? Esiste il destino? O invece dietro la intricata rete di contingenze si nascondono le responsabilità del singolo, gli odi soffocati, le reciproche sottili vendette – la malizia ben celata di Ángela Vicario, il rancore di Victoria Guzmán, la gelosia di Flora Miguel, la colpevole connivenza di concittadini curiosi ma impavidi, la premura cieca di una mamma chioccia? Il caso non è in fondo una pigra scorciatoia inventata dall'uomo per risparmiare a se stesso la dolorosa, scomoda, estenuante, eterna ricerca della verità?

La «porta fatale»

Vi sono poche opere narrative in grado come *Crónica de una muerte anunciada* (1981) di scatenare così tante domande assillanti e di lasciarle, per lo più, irrisolte. Elemento affatto scontato per un romanzo che si dichiara «poliziesco» e che promette, sin dall'incipit ironicamente kafkiano – «Il giorno in cui l'avrebbero ucciso, Santiago Nasar si alzò alle 5 e 30 del mattino...» – una limpida esattezza cronachistica. La ricostruzione del delitto *annunciato* nel titolo, affidata alla penna sicura di un García Márquez maturo, ospita tra le righe serrate dell'intreccio spunti di riflessione cruciali su coincidenza e contingenza, destino e fatalità, responsabilità e verità: questioni mitiche, atemporalì, eppure profondamente umane.

Il romanzo dell'81 – o forse sarebbe meglio definirlo un racconto lungo, data la sua estensione di poco più di cento pagine – è la ricostruzione letteraria di un reale fatto di cronaca di cui era stato vittima un caro amico dell'autore nella cittadina colombiana di Sucre, uno dei luoghi in cui ha vissuto la famiglia Márquez e in cui lo scrittore trascorreva le vacanze. Si tratta di un «delitto d'onore» compiuto dai due fratelli di una giovane maestra data in sposa a un forestiero che, scopertala non più vergine la prima notte di nozze, la ripudia. Interrogata insistentemente da parte della famiglia disonorata, la ragazza indica il «colpevole» in Cayetano Gentile, che godeva in effetti in paese di una discreta fama di donnaio.

Diversamente da quanto ricostruirà nella finzione romanzesca, lo scrittore non si trovava in quel momento – è il 22 gennaio del 1951 – a Sucre ma nella città di Cartagena dove svolgeva la sua lunga gavetta giornalistica. Informato della vicenda, ne è colpito profondamente non soltanto per ragioni di tipo affettivo quanto per un interesse dapprima di tipo giornalistico – la dinamica complessa dell'uccisione, su cui Gabo si affretta a indagare con ricerche sul campo, ben si prestava a essere ricostruita in un reportage – e poi puramente letterario: verità, colpa, responsabilità collettiva erano temi romanzeschi semplicemente irresistibili.

Eppure, lo scrittore dovette aspettare trent'anni esatti prima di poter dare alle stampe il libro che avrebbe voluto scrivere da sempre. Il motivo di questo sofferto ritardo, rivelato nelle pagine di *Vivere per raccontarla*, va rintracciato in una singolare quanto significativa censura materna:

Mi sembrò che l'argomento fosse eterno e cominciai a prendere appunti ascoltando testimoni, finché mia madre non scoprì le mie intenzioni segrete e mi pregò di non scrivere il reportage. Almeno finché fosse viva la madre di Cayetano, donna Julieta Cimento [...]. Il suo motivo – imprescindibile in un buon reportage – aveva grande peso. Due fratelli della maestra avevano inseguito Cayetano quando aveva tentato di rifugiarsi a casa sua, ma donna Julieta si era precipitata a chiudere la porta di strada, perché aveva creduto che il figlio fosse già nella sua camera. Sicché a non poter entrare era stato lui, e l'avevano assassinato a colpi di coltello contro la porta chiusa.

Le ragioni di un tale divieto non potrebbero essere più significative e intriganti ai fini della nostra indagine sulle coincidenze. In gioco, lo si intuisce ben presto, non è il desiderio di scoprire chi siano stati gli assassini, che avevano agito per altro a volto scoperto, in pieno centro e sotto il sole accecante del mattino, né di rintracciare l'arma o il movente, come in ogni romanzo giallo che si rispetti. Il punto è invece la necessità urgente di portare allo scoperto quella rete di coincidenze intrecciate, quella dinamica complessa e ai limiti dell'assurdo che si è messa in moto, involontariamente, contro la vittima, non lasciandogli scampo. Ad uccidere Cayetano non sono stati soltanto i suoi due reali uccisori ma un gioco di coincidenze – coincidenze assassine – tali da rendere la colpa del singolo responsabilità collettiva. Ad infliggere il colpo fatale a Cayetano (Santiago Nasar nel romanzo) è stato, in questo senso, il gesto istintivo, decisivo e tragicamente inconsapevole di sua madre.

Trent'anni dopo, alla morte di Julieta Cimiento, che non aveva mai potuto perdonarsi la morte del figlio, il romanzo indugia in modo straordinariamente efficace, eppure certo un po' spietato, su quella «porta fatale», chiusa una manciata di secondi prima del dovuto. Una scena cinematografica per natura, costruita com'è su un gioco di campi visivi e di falsa prospettiva, e che sarebbe stata non a caso resa con tensione palpabile e straordinaria forza espressiva nel film, per altri versi debole e incline al melodrammatico, che Francesco Rosi trasse dal romanzo nel 1987.

Una scena che rivela, già in Márquez, una pista di lettura inquietante: secondo un destino uguale e contrario a quello dell'Edipo sofocleo, autore di un parricidio involontario, la madre della vittima sarebbe stata carnefice per errore del proprio stesso figlio:

Attraverso la porta [la madre] vide i fratelli Vicario che venivano di corsa verso la casa con i coltelli sguainati. Dal punto in cui lei si trovava poteva vederli, ma non riusciva a vedere suo figlio che correva da un altro angolo verso la porta. «Pensai che volevano entrare per ucciderlo in casa» mi disse. Allora corse verso la porta e la chiuse di colpo. Stava tirando la spranga quando udì le grida di Santiago Nasar, e sentì i pugni di terrore sulla porta, ma credette che lui fosse di sopra, insultando i fratelli Vicario dal balcone della sua camera da letto. Salì ad aiutarlo. Santiago Nasar aveva bisogno di pochi secondi per entrare quando la porta si chiuse. Riuscì a bussare varie volte con i pugni e subito si voltò per affrontare a mani nude i suoi nemici.

Casualità e presagio: un campo di forze

Cronaca di una morte annunciata è il dramma degli equivoci, nutriti dalla concitazione tragica di un precipizio inarrestabile di eventi casuali e simultanei. Ma è

anche la proiezione, nella finzione romanzesca, di una visione mitica del mondo. La linearità della vicenda, ricostruita con la freddezza cronachistica di chi si pone come obbiettivo la verità, è continuamente attraversata da forze irrazionali e *magiche* – premonizioni, avvertimenti, presagi – che danno alla vicenda di Sucre lo spessore di un evento esemplare e simbolico.

«Casualità incatenate», «coincidenze funeste», «fatalità»: l'oscillazione terminologica che una lettura attenta del testo rivela si fa spia dell'insolubilità di un mistero che resta, nonostante tutti gli sforzi di ricostruzione messi in atto, per molti versi irrisolto e sospeso. A constatarlo è, prima di ogni altro, il giovane giudice istruttore a cui viene affidato, nel romanzo, il processo per l'uccisione di Santiago Nasar: nello svolgimento della sua indagine egli deve prendere atto di una pluralità di coincidenze che rendono il caso, apparentemente un classico «delitto d'onore» su cui ci sarebbe ben poco da indagare, un enigma complesso, che sfugge all'interpretazione. È il giudice, appassionato lettore dei classici, a porre l'accento su una questione cruciale di teoria del romanzo, notando come la vita vera possa permettersi molte più coincidenze di quanto non possa fare la letteratura per sembrare verosimile:

Il nome del giudice non comparve in nessuno di essi [i fogli delle memorie del processo], ma è evidente che era un uomo acceso dalla febbre della letteratura. Aveva senza dubbio letto i classici spagnoli, e qualcuno dei latini, e conosceva benissimo Nietzsche, che era l'autore di moda tra i magistrati del suo tempo. Le note a margine, e non solo per il colore dell'inchiostro, parevano scritte col sangue. Era così perplesso sull'enigma che gli era toccato in sorte, che molte volte incorse in divagazioni liriche contrarie al rigore del suo mestiere. Soprattutto, gli parve mai giustificato che la vita si servisse di tante casualità proibite alla letteratura, perché si compisse senza ostacoli una morte tanto annunciata.

Il dilemma del giudice coinvolge ben presto l'intera comunità: solo i più superficiali ed ingenui si accontentano di consolarsi «con il pretesto che le questioni di onore sono recinti sacri ai quali hanno accesso soltanto i padroni del dramma»; la maggior parte dei cittadini non può perdonarsi invece di non aver fatto nulla o non aver fatto abbastanza per impedire il delitto annunciato e non può fare a meno di sentirsi una pedina di un fato tragico e inarrestabile:

Per anni non potemmo parlare d'altro. Il nostro comportamento quotidiano, governato fino a quel momento da tante consuetudini lineari, aveva cominciato a girare di colpo attorno a un medesimo affanno comune. I galli dell'alba ci sorprendeivano mentre cercavamo di riordinare le numerose casualità incatenate che avevano reso possibile l'assurdo, ed era evidente che non lo facevamo per una semplice ansia di chiarire misteri, ma piuttosto perché nessuno di noi poteva continuare a vivere senza sapere con esattezza qual era il posto e la missione che ci aveva assegnato la fatalità.

L'architettura narrativa del romanzo, complessa eppure estremamente chiara e tersa, risente di questa continua oscillazione tra presagio e senso di colpa, tensione dell'attesa e ricostruzione a posteriori. La voce narrante conduce il lettore in un percorso fatto di continui salti in avanti e indietro nel tempo: dall'antefatto della storia tra Bayardo San Román, il forestiero, e la languida Ángela Vicario, al passato recente del loro matrimonio; dal tempo presente dell'assassinio di Santiago Nasar al futuro vicino delle indagini, fino a quello lontano dell'epilogo sentimentale. Avviene così, avrebbe detto alcuni anni più tardi Cesare Segre, quando «il fato diventa procedimento narrativo»:

Questa presenza del futuro nel presente è tipica di *Cent'anni di solitudine*, ma si riscontra in tutti i romanzi di Márquez. [...] Il fato diventa procedimento narrativo con la frequenza delle anticipazioni e regressioni (prolessi e analessi, come dicono i narratologi). E quando la ruota del tempo si muove così frequentemente all'avanti e all'indietro, ci si trova in una specie di contemporaneità di passato, presente e futuro, che rappresenta nel modo più chiaro la mancanza di alternative di una realtà che ha natura di mito.

L'espedito del processo, in particolare, offre la possibilità all'io narrante di rileggere la vicenda *ex-post*. Ne risulta una rilettura orientata degli avvenimenti, tesa a mettere in luce proprio quei presagi, quegli avvertimenti, quei segnali che erano stati adeguatamente sparsi ma che i protagonisti reali della vicenda, così come i personaggi del romanzo, non erano stati in grado di cogliere nella «conciliazione della tragedia».

Non avevano saputo coglierli o non avevano voluto farlo? Se il fato pervade il racconto di Márquez, esso non basta a scaricare su una potenza superiore la colpa di quanto è avvenuto, colpa che resta profondamente umana e collettiva. La questione centrale che la vicenda mette in discussione, penetrando oltre la fitta rete di coincidenze, è quella della responsabilità collettiva, che poi altro non è che la somma di tante responsabilità individuali.

Nelle poche ore che trascorrono dal risveglio di Santiago Nasar, ancora intontito dalla baldoria dei festeggiamenti per il matrimonio che aveva coinvolto tutto il paese fino a tarda notte, e il momento della sua uccisione, successivo di un paio d'ore, il campo di forze è occupato da due vettori contrapposti di potenza uguale e contraria.

Da un lato vi sono i personaggi che, informati dei fatti, cercano con ogni mezzo in loro possesso di evitare che il delitto si compia. Rappresentante di queste inascoltate *cassandre* è senza dubbio Clotilde Armenta, proprietaria del locale in cui i gemelli Vicario aspettano Santiago Nasar per ucciderlo. Adoperandosi per avvertire il prima possibile la futura vittima, la famiglia e le persone a lui più vicine, la donna cerca contemporaneamente di prendere tempo per far sbollire nei due annunciati assassini, assonnati e esitanti, il loro proposito omicida. Fino al gesto finale in cui ella tenta di fermare fisicamente uno dei due gemelli afferrandolo per la camicia e lancia un urlo disperato di avvertimento a Santiago, che si

dirige disorientato verso casa. Un urlo che squarcia il silenzio dell'attesa e che fu «così pressante che spense tutti gli altri». «Quel giorno mi resi conto» annota il testo riportando il racconto della donna «di quanto noi donne siamo sole al mondo!».

Dall'altro lato, si collocano gli aiutanti più o meno consapevoli del fatto: quelli che, distratti dalla contemporanea venuta in città del vescovo, non danno il giusto peso all'avvertimento (è il caso del colonnello Aponte e di Padre Amador, imperdonabili *don abbondi*) o che invece, pur ben informati dei fatti, non fanno niente per evitarli, perché difensori convinti delle ragioni di principio legate all'onore (Prudencia Cotes) o perché spinti da rancori o gelosie personali (è il caso di Victoria Guzmán, la cuoca di casa Nasar e di Flora Miguel, la fidanzata di Santiago). Rientrano in questo gruppo, loro malgrado, i catalizzatori involontari del delitto, prima tra tutti la madre della vittima col suo gesto fatale.

Tra queste due forze, si colloca il flaccido e inutile ammortizzatore di una folla apatica e pettegola, che «messa in allarme dalle grida, cominciò a prendere posizione nella piazza per assistere al delitto», non riuscendo a ricoprire altro ruolo che quello di spettatore.

Isolati, come immuni a questo complesso campo di forze, restano soltanto due personaggi: da un lato Santiago Nasar, l'ultimo per ironia della sorte ad essere informato del proprio tragico destino e che probabilmente «morì senza capire la propria morte». Dall'altro, Ángela Vicario, la vera colpevole impunita, detentrica di un segreto mai svelato, di un mistero irrisolto («voleva proteggere qualcuno che veramente amava?»).

Il racconto perfetto

Uno dei motivi di maggior fascino del romanzo è senza dubbio quello di porsi a cavallo tra più generi letterari. Partito dall'intenzione di ricostruire la vicenda in un *reportage* che dopo un'accurata indagine potesse riportare alla luce la verità degli accadimenti, García Márquez si era ben presto reso conto che non vi sarebbe stata forma più adatta di quella narrativa a rendere sulla pagina quella dinamica complessa di gesti simultanei e atti mancati. Se l'intenzione di scrivere la storia di quel delitto annunciato nasceva dal desiderio, mai sopito nel corso di quei trent'anni, di rendere giustizia alla verità degli eventi, lo scrittore si era reso conto, con la maturità, che, rispetto al problema della verità, il romanzo non offriva certo meno potenzialità del reportage. Passando attraverso la finzione romanzesca, la verità trovava anzi paradossalmente la strada per emergere con tutta la propria forza espressiva: «dopo trent'anni» rivela l'autore «scoprii qualcosa che spesso noi romanzieri dimentichiamo: che la migliore formula letteraria è sempre la verità». L'intenzione diventa allora quella di dare vita a un «falso romanzo di un vero delitto».

Il riferimento naturale va immediatamente al *romanzo poliziesco*, il sottogenere che, più di ogni altro, deve la propria popolarità ed efficacia proprio alla sua capacità di fondarsi sulla ricostruzione graduale di un fatto a partire da una fitta rete di coincidenze da sciogliere. Ciò che del romanzo poliziesco attraeva oltre misura lo scrittore era quella perfezione interna, di checoviana memoria, per cui ogni oggetto messo in campo dovesse avere una sua precisa funzione nel testo. Il romanzo poliziesco è quello in cui “tout se tient”, in cui tutte le coincidenze coincidono. È a questa perfezione formale, a un ritmo teso e senza fessure che aspira dunque García Márquez nella scrittura di *Cronaca*. Dopo un notevole sforzo di controllo sul testo e sui meccanismi della narrazione, il risultato è più che soddisfacente per lo stesso autore: García Márquez considera infatti il breve romanzo dell’81 l’unico suo prodotto letterario che fosse stato in grado di controllare dall’inizio alla fine, senza debolezze né sbavature:

Sono riuscito a fare esattamente ciò che volevo. Non mi era mai successo prima. Negli altri libri il tema mi ha trascinato, i personaggi a volte hanno preso vita propria e fatto ciò che hanno voluto. [...] Ma avevo bisogno di scrivere un libro sul quale potessi esercitare un controllo assoluto, e credo di esserci riuscito con *Cronaca di una morte annunciata*. Il tema ha la struttura precisa di un romanzo poliziesco.

Se il gioco delle «coincidenze funeste» aveva trovato nel romanzo poliziesco il suo genere di appartenenza più naturale e efficace, non può non leggersi in *Cronaca* il riferimento profondo ad un terzo genere letterario, arcaico ed eterno, l’unico in grado di rendere con la dovuta intensità scenica e psicologica l’inevitabile compiersi del fato nella vita degli uomini: si tratta della tragedia. Non soltanto perché il racconto sembra rispettare perfettamente le tre unità aristoteliche di tempo, luogo e azione, ma anche e soprattutto perché è in grado di mettere in scena il conflitto mai sanato tra l’uomo e il proprio destino, necessario e inspiegabile. Il nesso, o meglio il corto circuito, tra coincidenze e colpa, tra contingenza e responsabilità, soprattutto nel caso in cui la colpa del singolo si riveli beffardamente inconsapevole, non può non tirare in ballo il mondo della tragedia greca, e l’Edipo sofocleo *in primis*, opera a cui García Márquez è profondamente legato e che considera tra i suoi imprescindibili modelli letterari.

Se il riferimento alla tragedia di Edipo non stupisce certo in una narrazione che si pone l’obbiettivo di indagare in profondità il concetto di responsabilità collettiva e di colpa, assai meno scontato però è il constatare come l’Edipo sofocleo rappresenti, per García Márquez, il primo, vero, ineguagliato modello di romanzo poliziesco. Come emergerà chiaramente nel lavoro di riscrittura edipica a cui lo scrittore colombiano si sarebbe dedicato anni dopo per la sceneggiatura di *Edipo alcalde*, la vicenda del re di Tebe, che scopre in se stesso l’obbiettivo della propria indagine, è l’unico capolavoro capace di ribaltare precocemente le regole di un genere ancora di là da fondare.

Ad accomunare il destino di Edipo a quello di Santiago Nasar è, infine, l'incapacità del protagonista di leggere la molteplicità di avvertimenti e presagi disseminati sul suo cammino: aspetto che, secondo alcuni critici, accosterebbe la vicenda di Sucre e quella di Tebe, alla storia di Giulio Cesare, così come viene ricostruita dai suoi biografi latini, probabilmente letti da García Márquez.

È invece ad altri due modelli di *Cronaca* che l'autore accosta esplicitamente, in una dichiarazione tratta da *Vivere per raccontarla*, la tragedia di Sofocle. Si tratta di *Boule de suif* (1880) di Maupassant, racconto «senza fessure» in cui tutto perfettamente si tiene, costruito sul richiamo interno, quasi a specchio, di elementi strettamente necessari all'economia del testo. E di un altro racconto, assai meno noto, dell'inglese W. W. Jacobs, intitolato *The monkey's paw* (1902). Breve e efficace, dal ritmo serrato, nel racconto, interamente costruito sul dilemma coincidenze/destino, si assiste ad un «figlicidio involontario» assai simile a quello compiuto dalla madre del romanzo di Márquez: vi torna – sarà un caso? – il motivo della «porta fatale» e, soprattutto, l'elemento chiave del presagio inascoltato.

È dunque a questi tre modelli, eterogenei, «perfetti e schivi», che García Márquez guarda durante la genesi lunga, sofferta e più volte rimandata di *Cronaca di una morte annunciata*. Il risultato è un ingranaggio narrativo fluido e coinvolgente, un meccanismo ad orologeria capace di ricostruire, tra le pieghe del testo, quella catena di coincidenze di cui è tessuta, prima di tutto, la storia dell'uomo, e dei singoli uomini. Se è impossibile parlare, ormai in pieno postmoderno, dell'esistenza di un «racconto perfetto», ci sia permesso al meno di dire che il piccolo capolavoro di Márquez sembra avvicinarvisi in modo assai convincente.

Nota bibliografica

Le citazioni in italiano delle opere di Gabriel García Márquez sono tratte da *Cronaca di una morte annunciata* (1981), trad. di Dario Puccini, in *Opere narrative*, vol. II, a cura e con un saggio introduttivo di Bruno Arpaia, Mondadori, I Meridiani, Milano 2004 e *Vivere per raccontarla*, trad. di Angelo Morino, Mondadori, Milano 2002. La citazione di Cesare Segre è tratta dalla sua *Introduzione* al primo volume delle *Opere narrative* di Gabriel García Márquez nella collana dei Meridiani (Mondadori, Milano 2004). Per un approfondimento sui possibili modelli greci e latini di *Crónica de una muerte anunciada* si rimanda, tra gli altri, a José Manuel Camacho Delgado, *Magía y desencanto en la narrativa colombiana*, Cuadernos de América, Universidad de Alicante 2006, in part. i capp. II e III. Il film di Francesco Rosi a cui si fa riferimento nel testo è *Cronaca di una morte annunciata*, ITA-FRA (1987), con Gian Maria Volonté, Ornella Muti, Rupert Everett, Anthony Delon, Irene Papas, Lucia Bosé. La sceneggiatura su Edipo firmata da García Márquez è quella per il film colombiano *Edipo Alcalde* (1996) diretto da Jorge Alí Triana.

Bernardo De Luca
Camera con occhiali

L'insetto posa due zampette steccate
sul tavolo, i due rotondi stomaci
rendono esotica la sua presenza:
è il tempo dell'attesa nella stanza.
Metto comoda la testa, rispetto,
rispecchio l'immobilità dell'essere,
di quell'essere sottilmente nero.
L'avvento dell'esterno nel mio ordine,
il furto improvviso dei miei spazi
così sprecati, se l'esile figura
s'impossessa dei vuoti della camera.
Non fermarti. Aspettare che almeno il vento
dia a questa inutile
serata il sigillo del compiuto
- tu lo sai - è la condanna del momento.
E allora schiaccia quell'insetto
abbatti la sua piccola natura.

Anche lui è in attesa
deve poggiare su qualcosa.
La sua forma coincide con l'assenza,
non si muove non è in vita
certo sarà morto o mai nato.
Fra questa tua voluta indifferenza
e quell'insetto c'è corrispondenza.

L'ascia dei giorni taglia a fette il destino:
guardalo in faccia il rimpianto
e quella volta che te stesso eri santo
lasciala in un pozzo d'oblio.
I segni sull'acqua passano con il dito:
gli impegni, le mani, i patti
sfasciali insieme a tutti gli altri contratti
stipulati allo specchio