

Viaggiare con il sosia

di Sergio Givone

PETER HANDKE, *La ripetizione*, Garzanti, Milano 1990, ed. orig. 1986, trad. dal tedesco di Rolando Zorzi, pp. 208, Lit 28.000.

Ha certamente ragione Rolando Zorzi quando nella postfazione alla sua bella traduzione di quest'ultimo "romanzo" di Peter Handke scrive che il titolo, *Wiederholung*, "oltre a ripetizione può intendersi anche come 'ripresa' o 'ricominciamento'" e quindi suggerisce di inserire Handke "in quella scia degli eternisti moderni che muove appunto da Kierkegaard per passare attraverso Nietzsche e giungere fino a Heidegger". Raccontare per Handke è anzitutto ripetere una storia, ma ripeterla nel senso di ricominciarla sempre di nuovo e quindi riprenderla, rimetterla in circolazione salvandola dall'oblio, ricomprenderla entro una rete linguistica che la sostenga dal suo precipitare nell'insignificanza. "Raccontare cosa? Semplicemente raccontare... un raccontare chiarificante, illuminante, e allora gli veniva in mente sua madre che quando lui era stato fuori casa per un pezzo, in città o anche solo nel bosco o nei campi, lo assillava ogni volta col suo 'Racconta!'" (pp. 14-15). "Narrazione, getta gli occhi su i dadi delle lettere, percorri le sequenze delle parole, componi in scrittura e dacci nel tuo particolare disegno quello comune a tutti noi. Narrazione, ripeti, cioè rinnova..." (p. 199). Così si legge all'inizio e alla fine di questo romanzo della memoria, alla ricerca del fratello scomparso vent'anni prima (in un'azione della guerra partigiana? semplicemente imboscato? o dimentico di sé perché completamente assorbito dal suo progetto di rinnovamento dei metodi di coltivazione degli alberi da frutto?) non già per ritrovarlo veramente, ma per ritrovare la verità della sua storia, la sola verità possibile, la sola redenzione dal niente.

Già: non aveva affermato Kierkegaard (di cui Handke a p. 96 cita *Timore e tremore* come un libro che l'avrebbe "preso all'istante") che la ripresa imprime un valore religioso alla ripetizione, innalzando l'io frantumato e diviso negli eventi iterativi della sua esistenza al piano dell'assoluto ossia al piano in cui ogni vicenda personale è messa in rapporto con la propria unità profonda, col proprio senso non più caduco ma addirittura eterno? E non aveva sostenuto Heidegger (cui Handke allude a p. 145, quando parla del progetto narrativo in corso come della volontà "di tornare a vivere l'avventura dell'Esserci") che vivere per la morte significa "replicare" alle possibilità che sono state e che il passato azzera come se state non fossero mai, significa accogliere la vita nella sua nullità e, nello stesso tempo, liberare quelle possibilità che "non sono nulle" perché appartengono alla vita e alla sua autenticità, alla sua verità non tramontante? Tra Kierkegaard e Heidegger, Nietzsche: e infatti l'intero racconto potrebbe essere letto come un commento all'aforisma 341 della *Gaia scienza*, dove si tratta del demone che striscia furtivo accanto al solitario che veglia nella notte (uno scrittore al tavolo di lavoro, sembrerebbe... in ogni caso per Handke quella sola finestra illuminata rappresenta una "luce eterna" che gli rammenta, ma per esclusione, la tremolante fiammella presso l'altare) e gli annuncia l'eterno ritorno di tutto ciò che è stato, indicandogli tuttavia, in quell'orore senza fine della vita da vivere ancora e sempre, la "cosa più divina".

C'è però una differenza notevole, tra Handke e gli "eternisti moder-

ni". Mentre per Heidegger, non meno che per Kierkegaard e Nietzsche, la ripetizione tende a configurarsi nei termini di una decisione che segna il passaggio dal regno del possibile al regno del reale (quella che in Heidegger è, propriamente, la ripetizione per cui ci si decide, era in Kierkegaard il salto della fede e in Nietzsche il sì alla vita), Handke la identifica piuttosto con uno stato di sospensione fantasmatica, con un trattenersi sulla soglia di una virtua-

ciò che appare coincide con la libertà dell'invenzione. Da un immemorabile mutismo si dipana la memoria; da una cavità vuota nasce il suono e, successivamente, la parola che nomina, la parola che schiude la realtà a se stessa. "Ogni cerchio di parola il cerchio di un mondo!... Sì, esisteva quella sola parola per quel punto di sereno in un cielo nuvoloso, per quello scorrazzare del bestiame quando il tafano punge nella gran calura, per il fuoco che guizza fuori d'un tratto dalla stufa, per l'acqua delle pere cotte..." (p. 126).

Ma allora lo scrittore, il "finalmente apolide", colui che "non è mai sicuro", è tale perché non di lui si tratta, ma dell'altro "lui, l'esperie

ler.

Anche il diario de La Neve dell'Ammiraglio si iscrive in questa genealogia, cioè risale a un manoscritto del Gabbie, fortunatamente ritrovato in una libreria antiquaria di Barcellona: il che gli conferisce quella "distanza" e quell'aura di netta finzione utili a sottrarlo al tempo e allo spazio reali, ma insieme a riancorarlo a una dimensione precisa e minuta propria delle cose concrete e dei mondi vissuti. Ed ecco: dopo tutti i dettagli richiesti dal ritmo serrato del diario, le due mete fallaci che una in seguito all'altra si trovano alla fine del lungo viaggio in una barca scassata che risale il fiume in mezzo alla selva — le assurde e modernissime segherie in vetro e alluminio a cui tendeva l'avventura del Gabbie e la bottega di ristoro in un alto valico della Cordigliera delle Ande che una volta issava l'insegna, altrettanto assurda, "La Neve dell'Ammiraglio" (con quello scambio implicito tra "neve" e "nave") — stanno lì a reimmettere la vicenda narrata da Mutis nella più irrelata zona della finzione e dell'invenzione.

Tra il Conrad di Lord Jim e il Larbaud di Barnabooth, a cui Mutis ha dedicato una sua conferenza, comunque tra due esemplari eccelsi di letteratura errabonda e tra due maestri del "vizio impunito" dell'intertestualità, si colloca pertanto questo romanzo latinoamericano di nuovissimo conio. Comunque sempre nella famiglia di quei "narrabondi", di quegli scrittori di viaggio, principalmente inglesi, che di recente ha antologizzato con molto acume Ottavio Fatica, svagando dal Settecento (secolo molto caro a Mutis) ai nostri giorni (I narrabondi, Editori Riuniti, Roma 1989). Certo, una buona porzione dell'arte

lità che non si lascia realizzare ed esaurire, con un approssimarsi infinito a casa propria che è anche, sempre, un allontanamento e un esilio. La ripetizione di fatto rimanda "sempre e di nuovo a una decisione che non deve essere". "Alla domanda di che cosa mi sarei figurato per 'regno' non avrei fatto il nome di un dato paese, ma del 'regno della libertà'" (p. 25).

Qui la poetica di Handke mostra la sua neppure tanto nascosta ascendenza romantica. Raccontare ("romantizzare", diceva Novalis) il mondo vuol dire liberarlo a un'esperienza il cui senso non è già dato, e tantomeno scritto, da qualche parte, perché, al contrario, dev'essere ancora e sempre inventato, ancora e sempre plasmato dalla scrittura. Di conseguenza "scritturale" è la condizione di quella "natura confinaria" che è propria di chi è sempre altrove ("così la mia casa di allora divenne il viaggiare, l'aspettare alle fermate e alle stazioni, l'esser-per-strada insomma") e lì, in quello spazio in perenne movimento come una scenografia teatrale, lascia che cose e personaggi semplicemente trascorrono, semplicemente siano ("diventati indeterminabili, ecco che rivelavano la loro immagine"). Precisamente questo "lasciar essere" fa sì che la verità di

stesso". Che però non rappresenta l'impersonale stato di natura finalmente ritrovato al di là d'ogni soggettivismo, perché invece, come dice Handke, questo "lui" ha l'aspetto di un sosia del soggetto narrante. Un



sosia, un doppio che l'accompagna nel transitare verso le cose ("un placido passar là in stupore") non meno che nel ritornare presso il proprio sé più vero ma anche più ostile. Romantica è la poetica di Handke, e lo è anche quando prende posizione contro il romanticismo stesso.

I calabroni dell'esordio

di Gabriella Catalano

PETER HANDKE, *I calabroni*, con uno scritto di Wendelin Schmidt-Dengler, SE, Milano 1990, ed. orig. 1986, trad. dal tedesco di Bruna Bianchi, pp. 202, Lit 26.000.

Sconcerto e irritazione suscitò al suo apparire, nel 1966, il primo romanzo di Peter Handke, *I calabroni*. Lo scrittore austriaco aveva demolito la struttura tradizionale del racconto ribaltando le consuetudini del linguaggio, scrivendo un romanzo

conclusione il romanzo rivela la chiave stravolta della sua genesi: l'autore riscrive un libro letto e dimenticato, il ricordo sfocato si traduce nella dissoluzione del racconto.

Non c'è più una trama ripercorribile in un ordine spaziale e temporale definito, bensì un'accumulazione di eventi che parlano di un unico avvenimento, anch'esso difficilmente reperibile nella somma di vicende a cui il romanzo ha affidato la sua ricomposizione. La scomparsa di un ragazzo e la cecità del fratello accorso a salvarlo formano il nucleo della *fabula*, smembrato però in una serie di eventi paralleli e secondari, precedenti e compiuti, una catena che coinvolge la cerchia ristretta della famiglia e l'intera comunità del paese. L'esiguo spazio concesso all'intreccio si risolve tutto a favore di un percorso fabulatorio che si compone di una cronologia frazionata e di una tessitura narrativa sempre frantumata. Il racconto ha del tutto abbandonato la sua unità nell'esperimento di una scrittura che si salda alla quotidianità e alla visione degli oggetti, osservati nell'attesa della loro epifania. Dissolta la forma rimane l'universo parcellizzato delle sensazioni, riattualizzate con stile ossessivamente anaforico. Questo anche perché la prospettiva non può mai essere la stessa, perché il senso dell'univoco si smarrisce già nella persona della narrazione, pronta di continuo a fare sue le esigenze del mutamento. La descrizione si propone l'impossibile inseguimento del reale attraverso un gioco di simulazione, un gioco allusivo che rileva l'inefficienza del linguaggio nel ripetere l'ordine del reale.

Il tentativo di Handke, memore delle esperienze del *nouveau roman*, è quello di fermare l'istante delle percezioni in una scrittura che faticosamente rincorre il loro simultaneo affiorare. Ma Handke, a differenza degli scrittori francesi, parla di un vissuto trascorso: dal tentativo di ricomporre il passato nasce quella latente vaghezza in cui l'evento si è sedimentato rivelando l'iterazione di ogni vissuto. Come l'esperienza è già ripetizione, così il testo diventa un "libro del libro" (suggerisce Schmidt-Dengler) proprio per l'intrinseco valore citazionale che hanno ogni esperienza e ogni scrittura.

Il problema affrontato da Handke riguarda perciò, innanzitutto, il racconto come strumento di riflessione sul suo costruirsi in quanto tale. *I calabroni* discute un problema teorico che infrange il narrato nel momento in cui il racconto più tenacemente si ostina a sezionare insignificanti azioni e piccolissimi insetti. Ai fatti è sottratta la realtà che sussiste solo nei nomi e i nomi vivono solo in una realtà immaginifica che non esiste perché non riesce a realizzarsi in parola. Lontana rivisitazione di una crisi del linguaggio, che già all'inizio del secolo aveva denunciato l'impossibilità del dire, *I calabroni*, palesemente legato a un'epoca di sperimentazione, accese vementi polemiche. Ora che quei calabroni non possono pungere più, è possibile scorgere il senso di una proposta, seppure connessa alle esigenze di quei tempi. Il romanzo costituì l'esordio narrativo di un autore che da allora ha appassionatamente coinvolto critici e lettori, tuttora divisi nel valutare gli ultimi esiti della sua opera, dalla dibattuta pièce *Das Spiel vom Fragen*, ai recentissimi volumi *Versuch über die Jukebox* e *Noch einmal für Thucydides*, aggan- ciati a passati splendori e a reminiscenze letterarie mai rinnegate.

narrativa di Mutis deriva naturalmente dalla tradizione ispanica: dai testi dei "cronistas de Indias" alla vasta letteratura della selva che, dal Settecento a oggi, appartiene abbondantemente ai paesi latinoamericani, Brasile compreso.

Un'ultima osservazione. Mi sembra che, dopo tanta letteratura onirica di stampo romantico, ed escludendo le forme ossessive e proprie di Kafka e dei surrealisti, siano rare, nelle scritture del Novecento, le trascrizioni esatte e dettagliate di sogni e dei loro orizzonti visionari. Ebbene qui, ne *La Neve dell'Ammiraglio*, le pagine forse più belle del bel romanzo sono quelle in cui Mutis riferisce alcuni abbaglianti e crudelissimi sogni del Gabbie.

che non aveva nulla delle storie abituali ma che partiva dalla negazione e dal rovesciamento dell'ordine compiuto. Ancor oggi, leggendolo in versione italiana, grazie all'iniziativa della casa editrice SE e all'attenta

traduzione di Bruna Bianchi, ciò resta indiscutibilmente vero, pure se quell'ipotesi, che apparve così provocatoria, ha certo perso la sua originalità aggressiva. La storia — osserva Wendelin Schmidt-Dengler nella postfazione — "acquista un profilo soltanto nel suo dissolversi". Solo in