Ma io non sono Roberto Arlt

Alfredo Zucchi
22 Novembre 2021

Non è un segreto: la frizione tra realtà e finzione, l'equilibrio di forze che spingono le une contro le altre (a volte le une verso le altre) – questo è il nucleo dell'opera di Ricardo Piglia, in narrativa come nella critica. Non si tratta di dire che, nei suoi testi, come d'altra parte in ogni testo letterario, realtà e finzione siano in contatto e in tensione; si tratta invece del fatto che questa tensione è il tema e il motore delle narrazioni e degli interventi critici dello scrittore argentino.

La centralità di questo elemento si manifesta in diversi modi. Sul piano tematico compare la figura del *bovarismo*, in particolare in due testi: il romanzo *Solo per Ida Brown* e il saggio "La lanterna di Anna Karenina". In entrambi i casi il bovarismo è articolato come "l'illusione di realtà della finzione come segno di ciò che manca nella vita" ("La lanterna di Anna Karenina", in *L'ultimo lettore*, Feltrinelli, 2007, p.128, trad. Alessandro Gianetti). Questa configurazione del conflitto realtà-finzione indica un movimento e una dinamica: il lettore, reale o fittizio, cerca nel testo ciò che è assente nella vita; da qui la spinta all'identificazione con i personaggi della narrazione, o con le sue situazioni. La finzione influenza e modella l'orizzonte del desiderio di chi legge.

Sul piano dei procedimenti di costruzione del testo (narrativo e saggistico), risalta invece la tecnica che Piglia stesso chiama *blocchi di realtà*. Si tratta dell'ingresso, all'interno delle opere di Piglia, di elementi del quotidiano, di *documenti* che provengono dai diari che l'autore argentino ha scritto dall'età di sedici anni, nel 1957, fino a poco prima della sua morte, avvenuta nel 2017. L'insieme di storie, frammenti e aneddoti che costituiscono *Los diarios de Emilio Renzi*, pubblicati dall'editore spagnolo Anagrama in tre volumi, presenta una relazione ben definita con gli altri testi che compongono l'opera di Piglia: si tratta della circolazione sistematica di passi dai diari, che Piglia configura come un archivio, alle altre opere, circolazione che implica riscrittura, riarticolazione, cambi di segno, ambiguità e contraddizioni. È il caso della vicenda di Steve Ratliff detto *El Inglés*, figura iniziatica per Piglia, un uomo che "scrisse per tutta la vita ma pubblicò solo quattro racconti" (*Prisión perpetua*, Anagrama, 2007, p. 19, la traduzione è mia).

La storia di Ratliff passa dai diari a *Critica e finzione* per poi approdare, ormai del tutto integrata nella finzione, in *Prisión perpetua*. Il documento, che fa le veci della realtà, fornisce al testo i materiali di cui sarà composto. La realtà determina la natura grezza del conflitto, i confini inaggirabili all'interno dei quali si muoverà la finzione; limita, inquadra e impone barriere all'invenzione.

Falso nome, di recente pubblicazione per Sur, è uno dei primi titoli dello scrittore argentino, più eterogeneo, per stile, temi e struttura, rispetto alle sue opere successive. Tuttavia la tensione realtà-finzione è già determinante. Scrive l'autore nell'introduzione:

"Ho scritto quasi tutti i racconti di questo libro nel 1975. A quei tempi vivevo in un appartamento in calle Sarmiento, di fronte al vecchio mercato in centro, e quando ripenso a questi racconti mi ricordo di una finestra che dava su un cortile. […] Come se le storie fossero state lì, dall'altra parte del vetro" (p. 7, trad. Pino Cacucci).

Si tratta di un topos narrativo forse abusato, ma non per questo meno efficace: *la realtà entra dalla finestra*. Il libro è composto da testi che nascono da aneddoti reali, giunti all'orecchio di Piglia dalla strada, dal finestrino di una corriera ("La fine del viaggio") o dalla bocca degli stessi protagonisti della vicenda ("Il prezzo dell'amore"). Compare inoltre l'alter-ego dello scrittore, Emilio Renzi, la cui figura è testimone e varco, lungo tutta l'opera di Piglia, della circolazione tra realtà e finzione ("La pazza e il racconto del delitto", "La fine del viaggio").

Tuttavia nell'ultimo testo, la *nouvelle* "Falso nome", il conflitto tra documento e invenzione, tra realtà e finzione, assume una portata diversa.

Seguendo il modello del formalismo russo, a cui lo stesso Piglia si ispira, e che tende a separare i materiali della narrazione dall'intreccio, abbiamo considerato la relazione tra realtà e finzione in modo lineare: da un lato i fatti e i documenti (materiali); dall'altro i procedimenti narrativi (l'invenzione o intreccio). Cosa accade però quando la funzione di materiale e documento è svolta proprio dalla letteratura – quando, cioè, l'elemento che informa, inquadra e delimita

l’invenzione è rappresentato da un altro testo narrativo? Questa domanda è il tema della *nouvelle* “Falso nome” e dell’intervista “Parodia e proprietà”: l’accostamento a entrambi i testi ci aiuterà a tentare di formulare una risposta.

Nelle prime righe di “Falso nome” Ricardo Piglia, voce narrante, informa il lettore di aver ritrovato un inedito di Roberto Arlt, un racconto dal titolo “Luba”. L’intenzione di Piglia, incaricato di curare un’edizione celebrativa in occasione dei trent’anni dalla morte di Arlt, è inizialmente di compilare un volume che comprenda alcuni inediti dell’autore di *I sette pazzi*, insieme a testi pubblicati su giornali e riviste e mai raccolti in un libro. L’elenco iniziale, che ricorda la lista delle opere di Pierre Menard (in “Pierre Menard, autore del «Chisciotte»” di Jorge Luis Borges), riporta con precisione l’insieme di titoli che avrebbero dovuto comparire nell’edizione a cura di Piglia. Il lettore, tuttavia, non si ritrova davanti quel volume. “Falso nome” è infatti la storia di un ritrovamento o di un’appropriazione.

Le ricerche di Piglia si rivelano subito fruttuose, un amico di Arlt gli consegna un quaderno rimasto chiuso per trent’anni nel cassetto di un laboratorio in cui l’autore di *I sette pazzi*, poco prima della sua morte, si era dedicato alla sperimentazione industriale sul caucciù. Arlt infatti, secondo la ricostruzione di Piglia, si era speso a cercare il modo di rendere le calze da donna resistenti alle smagliature – pur mantenendo l’elasticità – con lo stesso furore con cui aveva composto *Il giocattolo rabbioso*.

Il quaderno, cui mancano diciotto pagine, contiene gli appunti e gli schizzi per un romanzo mai scritto, liste di libri, conti (debiti), appunti per il racconto “Luba”, una lettera e “la memoria scritta da Arlt per richiedere il brevetto della sua invenzione delle calze gommate” (p. 130).

La prima parte della *nouvelle* consiste nella trascrizione del contenuto del quaderno, corredata di note esplicative e riferimenti bibliografici. Nella seconda Piglia trascrive la lettera ritrovata, indirizzata a Arlt da un certo Saúl Kostia, eterno poeta fallito; nella lettera si fa riferimento al racconto “Luba”, che Kostia ha ricevuto e letto trent’anni prima, e che commenta con parole lusinghiere e affilate. La lettera, che “è stata la chiave della ricerca” (p. 131), conduce il narratore al passaggio successivo: l’incontro con Saúl Kostia in un bar squallido

della capitale.

Questa è la terza parte della *nouvelle*: Kostia prima nega poi conferma e infine, da vero vecchio poeta eterno, negozia. Il racconto esiste, Kostia ne ha una versione battuta a macchina, i due si accordano per il prezzo della cessione: quarantamila pesos. Pochi giorni dopo Piglia riceve una grande busta gialla senza mittente: dentro ci sono ventimila pesos (il resto è già stato speso) e un ritaglio di giornale; Kostia, dopo la cessione, ha pubblicato il racconto di Arlt a nome suo, con il titolo “Falso nome: Luba”.

Siamo nella quarta parte della *nouvelle* e la ricerca sembra finita; il narratore, che ha commesso l’errore di attendere con il bottino in mano e se l’è fatto soffiare, è più che frustrato: si sente come “qualcuno che ha perso un oggetto personale e non riesce a farsene una ragione” (p. 155). Proprio allora entra la fortuna e lo bacia in fronte: l’amico di Arlt, lo stesso che gli aveva consegnato il quaderno, ritrova una cassetta di metallo in un angolo del laboratorio. Dentro, tra fogli di giornale, esemplari di calze gommate, libri e disegni, ci sono le diciotto pagine mancanti del quaderno: il manoscritto originale del racconto di Arlt.

Piglia dunque, sulla base dell’originale e del testo battuto a macchina, compila “Luba” di Roberto Arlt. Correda il testo di note, evidenziando i casi in cui le due versioni divergono. Questa è la quinta e ultima parte della *nouvelle*, che Piglia

chiama “Appendice”.

“Luba” è il racconto più riuscito della raccolta: intenso e compatto, il conflitto che ne determina i movimenti emerge tanto in ciò che è mostrato come nelle zone lacunose del testo; un esemplare rotondo di unità di effetto – ma chi è l’autore di “Luba”? Si tratta di un inedito di Roberto Arlt o di un falso di Ricardo Piglia?

Il lettore ritrova, nella *nouvelle* “Falso nome”, buone ragioni per credere all’una o all’altra versione. Ambientazione e personaggi sono perfettamente arltiani: il bordello; la prostituta e l’agitatore anarcoide che per amore e per fastidio verso l’ordine vigente “finiranno per fare la rivoluzione sociale” (come scrive lo stesso Arlt in *I sette pazzi*, Sur, 2012, p. 29, trad. Luigi Pellisari).

La storia della ricezione critica di “Falso nome”, in Argentina come altrove, mostra che c’è stato chi ha creduto, in buona fede, all’una e all’altra versione. Aneddoti di addetti ai lavori, vicini a Piglia, riferiscono dell’agitazione e del nervosismo della figlia di Arlt alla primissima presentazione del libro, a Buenos Aires – l’ambiguità del disvelamento, la domanda intorno alla veridicità del documento, generano spinte contrastanti: dubbio e credulità, identificazione e resistenze.

La domanda che Piglia suggerisce con la *nouvelle* “Falso nome” non si riduce infatti a «chi è l’autore di “Luba”»?, ma riguarda uno strato ulteriore: che cosa vuol dire un’attribuzione? In che misura un’operazione di attribuzione riguarda un meccanismo di appropriazione? Alla domanda «di *chi* è un testo?», Piglia sembra rispondere: «È di chi ne fa uso», cioè di chi se ne appropria. E cosa vuol dire appropriarsi di un testo altrui?

Abbiamo accennato alla tecnica dei *blocchi di realtà*: la circolazione sistematica, a partire dai diari, di frammenti, di tracce e aneddoti, con valore di documento, tra un’opera e l’altra – aneddoti isolati e resi autonomi, riarticolati nel passaggio da un testo all’altro. Tale circolazione, tuttavia, nella *nouvelle* “Falso nome”, cambia di segno: non riguarda più soltanto l’opera di un unico autore.

In questo punto si verifica uno svincolo decisivo: se in tale circolazione entrano in gioco i testi altrui, è necessario aggiungere un ulteriore elemento nell’insieme di forze e dinamiche che abbiamo utilizzato finora per descrivere la tensione tra

realtà e finzione: questo elemento, segnala Piglia in “Parodia e proprietà”, riguarda un conflitto specifico, legato alle relazioni sociali. Nell’intervista a cura di Mónica Tamborenea e Alan Pauls, lo scrittore argentino si chiede cosa accade quando, nella composizione di un testo, si verifica una relazione peculiare con i testi altrui: quando la letteratura già scritta rappresenta la condizione di produzione della letteratura che si sta scrivendo.

Dice Piglia: “Questa intertestualità […], che è all’apparenza il punto massimo di autonomia della letteratura, è determinata in modo specifico e diretto dalle relazioni sociali. Nei suoi meccanismi interni, la letteratura rappresenta le relazioni sociali, e queste ne determinano la pratica. È fondamentale, per me, che si comprenda che questa intertestualità è determinata da relazioni di proprietà. Solo così lo scrittore affronta in modo specifico la contraddizione tra scrittura sociale e appropriazione privata, che appare in modo molto evidente nelle questioni che ispirano il plagio, la citazione, la parodia, il *pastiche*, l’apocrifo” (“Parodia e proprietà”, in *Critica e finzione*, Mimesis, 2018, p. 64-65, trad. Mirko Olivati).

Abbiamo declinato la tensione realtà-finzione in vari modi (saggio-narrazione, materiali-intreccio, documento-invenzione), siamo all’ultimo giro di vite: relazioni sociali-intertestualità. I procedimenti di attribuzione e appropriazione all’opera nel plagio, nella parodia e nell’apocrifo, secondo Piglia, fanno emergere un conflitto specifico, che riguarda le relazioni di proprietà e la contraddizione tra scrittura sociale e appropriazione privata. Questo conflitto interessa i meccanismi interni della letteratura, cioè i legami elementari che quest’ultima mantiene con la società e con le sue tensioni.

Sembra un paradosso, scrive Piglia: precisamente nel punto in cui sembra esercitare la massima autonomia, quando fa di se stessa il proprio materiale e assomiglia “a un gioco di testi che si autorappresentano” (p. 64), la letteratura scopre o riscopre i vincoli che la inquadrano, che ne delimitano e indirizzano la pratica.

È una possibilità, aggiungiamo noi: per provare, proprio attraverso la messa a nudo degli strumenti e dei procedimenti dell’invenzione letteraria, a configurare uno sguardo decentrato, in grado di rinvenire e veicolare le tensioni fondamentali del proprio tempo senza ridurle a espedienti dell’intreccio.

falso_nome_1.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO