

# Decolonizzare la lettura. Indecidibilità nella prosa rioplatense (1960-1969)

Paulo Fernando Lévano

Filosofo e traduttore. Membro del Grupo de Investigación Semiótica della Universidad de Lima. Membro del comitato editoriale della rivista del "Aero-Club del Perú". Assieme a G. De Fazio, è fondatore del Seminario di ricerca e didattica in Ecosofia "ubi minor", afferente al Dipartimento di Filosofia e Comunicazione dell'Università di Bologna.

paulofernandolevano@gmail.com

The paper addresses the issue of conceiving randomness in the process of literary creation by means of outlining a comparative reading of three prose works by J.L. Borges, A. Pizarnik and J. Cortázar. Randomness will be dealt with against the background of intertextuality, a feature that stands out rather provokantly in these authors' writings. After some preliminary remarks on randomness coming from an epistemological angle, the focus will be set on the way in which these authors randomize the linear path between writer and reader through intertextuality. As a result, a path may be suggested towards the reader reclaiming her role in the construction of literary traditions.

197

J'ai un plan, le meilleur de tous. Celui qui consiste à ne pas en avoir...

Jean Renoir, *Le caporal épinglé*

## Preambolo epistemologico

Per disporre preliminarmente di una nozione di aleatorietà che si manifesti attraverso la discorsività letteraria, sono d'obbligo alcune considerazioni intorno a tale nozione, affinché risultino chiari i termini in cui si parlerà di "aleatorietà intertestuale" nella prosa rioplatense rappresentata nel presente articolo dalle figure di J.L. Borges, A. Pizarnik e J. Cortázar.

Innanzitutto, occorre sottolineare che il fenomeno aleatorio si manifesta secondo due aspetti (Galavotti 1992): o in senso formale o in senso materiale, a riprova della credenza in un isomorfismo tra cause finali e cause efficienti (Melandri 2014). Il primo senso di aleatorietà è forte, si esprime meglio attraverso il linguaggio delle matematiche e si predica di sequenze indifferenti a sistemi di selezione. Il secondo senso, invece, si presenta più debole ma decisamente meno astratto, e in definitiva epistemologicamente relativistico. Questa duplicità emerge dal profondo legame che intercorre fra le nozioni di aleatorietà e probabilità (Galavotti 1992, 2017), per il quale a ogni interpretazione del caso corrisponde un'analoga interpretazione dell'improbabilità, che si darà in senso più "formale" o più "materiale" a seconda di cosa si intenda per "aleatorio": o uno stato di cose effettivamente casuale o un grado di speranza basata su informazioni iniziali di cui si dispone (Ferriani 2009). In ogni caso, l'aleatorietà fa riferimento alle conoscenze pregresse in un sistema di selezione dato; nel caso specifico della prosa letteraria, l'andamento dall'inizio alla fine della scrittura può orientare o disorientare la lettura. Conviene dunque esprimere una preferenza per la nozione debole di probabilità, perché si pretende qui indebolire il gusto di matrice aristotelica per l'onniscienza dello sguardo, che coglie la fine e le tappe del percorso (*Rh.* 3.9 1409a, 1996, 323).

Come la probabilità, l'aleatorietà si dà in relazione tanto all'evidenza quanto all'incertezza, prese come condizioni iniziali del testo. Nel preferire metodologicamente l'induzione analogica per costruire nello sviluppo del presente articolo un paragone fra i tre testi scelti di Borges, Pizarnik e Cortázar, si ammette fin da subito che si vuole trattare l'aleatorietà in quanto espediente euristico piuttosto che apodittico. Qui ci interessa l'aleatorietà non in quanto trasgressiva rottura di continuità o periodicità, ma in quanto rovesciamento gnoseologico, come introduzione di un disordine che non è orientato a una nuova stabilità: cambiano le esigenze e le aspettative che scaturiscono tra scrittore e lettore. Il pregio di una nozione debole di aleatorietà è l'estraneità dai vari postulati di dotta ignoranza o di progresso delle conoscenze che si associano ai modi epistemici dell'enunciazione umana, specialmente l'enunciazione della storia della *Weltliteratur* come fenomeno di portata extra-europea (Benvenuti e Ceserani 2012). In questo senso, un approccio testualista evidenzierà come il caso non si trovi nel processo creativo ma nelle ricorsioni che coinvolgono tanto lo scrittore quanto il lettore in un gioco, prescindendo dalle operazioni ermeneutiche sulla presupposizione che vedono il contesto letterario non come emergenza ma come aggiunta (per esempio Eco 1979).

L'accezione debole e non psicologica di probabilità e aleatorietà elude, con spirito pragmatistico, la riapertura di annosi problemi legati

ai tentativi metafisici di separare sintassi e semantica nell'atto di enunciazione, tentativi ispirati ai valori aristotelici di continuità e periodicità dello stile, finalizzati al controllo creativo dell'autore su ciò che nel testo si presenta come spontaneo oppure automatico (Baron 2020). L'approccio testualista è qui da intendersi come un'ulteriore presa di posizione rispetto alla centralità della distinzione Soggetto/Oggetto nella comprensione dei fenomeni comunicativi della letteratura. Al posto di intendere la comunicazione come un processo coordinativo, si propende per un'accezione causale degli effetti di significato (Melandri 1989). Perciò si preferirà in questa sede porre non una soggettività alla fine dei processi di soggettivazione presenti nel testo, bensì l'effetto di predicazione dell'espressione di un criterio informativo, determinato da un contesto probabilistico, allografico piuttosto che autografico (Genette 1999), o meglio un contesto in cui il ruolo del lettore non può ridursi alla cooperazione. Il contesto in questo senso è da intendersi anch'esso come testo, alternativo ma intenso alla pari del testo letterario in sé; non più sfondo passivo, ma lavoro attivo del lettore che si muove nella testura della realtà stessa (De Beaugrande & Dressler 1981).

Di fronte alla fama universale di certi esempi di aleatorietà creativa, quali il *cadavre exquis* (Schiaffini 2011) o la proposizione *incolori idee verdi dormono furiosamente* (Chomsky 1970), si fa ricorso non all'aleatorietà che lo scrittore è capace di enunciare, ma a quella che il lettore restituirà mediante la riconfigurazione dell'atto di lettura come *performance*, non più mero sbocco di un flusso unilaterale di discorso. Si propone dunque l'analisi di tre testi: *Borges y yo* di Borges, *La condesa sangrienta* di Pizarnik e *62/Modelo para armar* di Cortázar (quest'ultima analisi mediante considerazioni relative alla genesi del testo tra le pagine di *Rayuela*). L'intento dell'analisi è, in prima istanza, la problematizzazione del rapporto tra l'enunciazione dell'evidenza e le regole del gioco della letteratura: per ogni testo, si cercherà l'interferenza delle enunciazioni di scrittore e lettore. Successivamente, si vedrà come a un grado maggiore d'indeterminatezza corrisponderà una maggiore compenetrazione di scrittore e lettore. Il rilevamento dell'*istante* in cui si verifica l'interferenza enunciativa, indecidibile rispetto al soggetto di enunciazione, permetterà di concludere con la proposta di decolonizzare la lettura, ovvero di rivendicare l'ascolto e l'oralità come modi di presenza equipollenti rispetto a quelli dell'opera letteraria.

## Il conte pudico

Non è mai scontato segnalare che la fama universale del Borges conosciuto in Europa tende a eclissare il lavoro precedente dell'autore sul tema della *argentinidad*. Un tema tipico di Borges è l'impossibilità di scrivere su se stessi, tema che fino agli anni Cinquanta emerge dalla sua produzione più speculativa e saggistica, ma che verso gli ultimi anni della sua produzione migra dalla prosa a forme più poetiche (per esempio, Borges 1986). Nella lettura, a fondamento dell'autoreferenzialità del testo letterario, si fa esperienza dell'*inesistenza della personalità* (Porzio 1992, 92), cioè la coincidenza impersonale di autore, narratore e personaggio. Infatti, l'unità stilistica del racconto *Borges y yo* (Borges 1984, 808) si caratterizza per la semplice giustapposizione di questa terna alla persona grammaticale aleatoria che si esprime nel racconto.

L'efficacia del breve testo si fonda sull'uso del tempo presente, marcatore ambiguo dell'interferenza fra la scrittura della memoria e la scrittura che incorpora il sé del lettore: *Borges y yo* propone il minimo numero di personaggi per la massima efficacia narrativa, cagionando lo stupore a partire dalla mancanza di enfasi, dall'impersonalità dei personaggi che non sono contrassegnati da pronomi personali. Soltanto un personaggio abita la tensione che si verifica tra *yo* e la figura dello scrittore *Borges*, un Altro che sta loro di fronte in quanto principio d'individuazione personificato, operativo e intertestuale. Nella raccolta *El hacedor* del 1960 in cui apparve il testo in analisi, l'animo retrospettivo motiva l'esercizio del diritto autoriale al pudore. Questa è l'economia dello scrittore maturo in biblioteca che fa silenzio e prova pudore, rinunciando a ciò che risulta grossolanamente enfatico della sua produzione precedente (Pauls 2016, 51).

La rimozione dell'enfasi stronca ogni tentativo di ricondurre la testualità a categorie trascendentali messe all'opera dalla critica letteraria per confrontarsi con il genere autobiografico, per esempio ammissioni e inconfessioni dell'autore (D'Elia 2013, 83). Si può apprezzare in *Borges y yo* un travestimento strategico dell'identità dell'autore che conduce alla conclusione repentina del testo stesso. L'interruzione ha, paradossalmente, lo scopo di evidenziare la continuità tra *Borges* e *yo* mediante intertestualità aleatoria. La personificazione ambigua di lettore e scrittore nella voce narrante dissocia l'identità personale dal soggetto che enuncia: *yo* parla di *Borges* da un altro punto di vista. La battuta finale, «*no sé cuál de los dos escribe esta página*», interrompe effettivamente questa personificazione incompleta. Il margine di gioco raddoppiato si apre all'esplorazione, da parte dell'autore, dello scenario in cui il nome proprio è simultaneamente un nome immaginario. La dinamica confessionale di *Borges y yo* si distingue dalla produzione dei decenni precedenti: se si considera la chiusura della *Nueva refutación del tiempo* (Borges 1984, 757), apparsa nella raccolta *Otras inquisiciones* del 1952, la personificazione ambigua del narratore come scrittore e lettore è ancora enfatica.

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (Borges 1984, 771)

Lo *yo* di *Borges y yo* prescinde invece da preamboli e paragoni: dalla reificazione frustrata dello «*yo*» si passa all'esplorazione ego-dittiva di «un'arte della comunicazione indiretta» (Pauls 2016, 50). Anteporre *Borges a yo* nel ritmo narrativo è significativo: il cognome è un nome proprio, un principio d'individuazione già eseguito che si limita alle esatte determinazioni che *Borges* porta sullo *yo*. Invece, *yo* tenta la ricomposizione della soggettività, accumulando frammenti di enunciazione aleatoria all'interno del contenitore vuoto dell'identità di *Borges*. Lo *yo* che enuncia può sopravvivere solo se l'universalmente famoso *Borges* lo salva dall'oblio trasformandolo in un «*tú*», ovvero in un'alterità già soggettivata: «*así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro*» (Borges 1984, 808). *Yo* non può sfuggire al suo destino come anonimo sostrato della fama di *Borges*, il quale vi proietta tutti quegli elementi enfatici che infine soccomberanno alla pudica maturità, quando potrà dare del *tú* a

*Borges*. L'enunciazione tautologica è ambigua, ma non è più *disgraziata* come nella *Refutación del tiempo*. La vita di *Borges* non sembra essere dove *yo* e *tú* vivono.

I pronomi, apparentemente trasparenti, riconducono il linguaggio non-intimo di *Borges* all'opacità del tempo presente e la loro espressione è finalizzata ai contesti situati del linguaggio ordinario (Lyons 1980). Ben prima di *Borges*, *yo* è già un'articolazione dell'enunciazione letteraria e, data l'impossibilità di essere lettore e scrittore *ipso facto*, la comunicazione pudica ed equivoca è d'obbligo: «*yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica*» (Borges 1984, 808). L'incorporazione del lettore ha come scopo l'indecidibilità: si tratta di un'operazione che richiede di istituire il punto di vista interstiziale di un terzo giocatore, corrispondente allo scarto della mancata trasposizione tra la chiusura del testo scritto e la chiusura dell'atto di lettura: «*hace a os yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas*» (Borges 1984, 808).

L'intertestualità proietta il gioco ben al di là di scrittore e lettore: il testo non ha una fine *stricto sensu*, poiché in esso il principio d'individuazione personificato è inconsistente persino dal punto di vista della prima persona. Ma per il lettore non è necessario (può restare indecidibile) che si sappia chi dei due ha scritto il racconto, importa solo che tutto ciò che non c'è nel testo funga come ponte fra le conoscenze pregresse dello scrittore e quelle del lettore. Piuttosto, la figura dell'autore non è altro che l'effetto della fiducia in uno scrittore da parte di un lettore. L'autore è un eccesso tematico rispetto a questo corpo che si chiama *yo* o *tú*, che invecchia ma vive in un tempo presente sfasato rispetto al destino della fama europea che attende *Borges*. Il tempo dell'autore sembra più un aoristo.

Bisognerebbe ritrovare la rivalità mimetica (Girard 2014) di scrittore e lettore. Nel racconto la separazione che sussiste tra *Borges* e *yo/tú* non corrisponde esattamente alla separazione canonica tra lettore e scrittore. L'imposizione di una realtà che si manifesta mediante l'enfasi raggiunge il suo acume col romanzo moderno, il cui autore è sempre interamente comprensibile dalle proprie scritture, cosicché le proprie letture appaiono come inessenziali, come scritture al negativo. Nella prosa rioplatense, l'aleatorietà intertestuale permette di stroncare uno dei pilastri di questa istituzione, che consiste nel considerare il personaggio letterario come mediatore di questa univocità del senso. Contro ogni intuizione, il pudore getta nuova luce sulla materia narrate, sull'indifferenza e sulla generalità che caratterizzano il fuori dell'autore (Pauls 2016, 53). L'interruzione finale apre a un nuovo silenzio, che non è più assenza di voce, ma allusione all'intertestualità aleatoria del gioco indecidibile di *Borges*, *yo* e *tú*.

### Componibile Penrose

L'influenza di *Borges* sul parasurrealismo rioplatense è innegabile, specie per quanto riguarda coloro che hanno coltivato la prosa (Bellini 1997, 341-343) e in particolare si fa sentire nella produzione di due esponenti dello scambio letterario avvenuto tra Argentina e Francia. Dopo *Borges*, la sfida diventa capitalizzare sulle interruzioni pudiche dell'autore. Si tratta ancora di un travestimento dell'identità dell'autore, ma viene proposta

una soluzione all'enigma posto dall'indecidibilità della chiusura testuale. La soluzione equivale a ottenere gli stessi risultati dell'esercizio del pudore, ma re-incorporando l'enfasi rimossa attraverso l'inclusione dello scrittore nell'indecidibilità intertestuale.

*La condesa sangrienta* di Pizarnik è un testo a metà tra racconto e nota di lettura, relativo ai crimini attribuiti a *Erzsébet Báthory* (1560-1614). La prolissa quasi-recensione, elaborata in base alle notizie biografiche che Pizarnik ricava dal romanzo biografico della surrealista V. Penrose (2010), si presenta come un testo che commenta un altro testo. Il testo di Penrose, disposto su un *continuum* di episodi, presso Pizarnik si trasforma in un racconto discontinuo, sezionato. Attraverso queste discontinuità, Pizarnik intraprende la costruzione di un sé testuale che si predica come alterità e la cui intonazione rima con la comunicazione privata e asimmetrica tra uno yo e un tú (Chávez Silverman 2007).

A differenza del romanzo, *La condesa sangrienta* cerca di costruire un canale diretto (non biografico) tra il lettore ed *Erzsébet*, il cui sguardo è silenzioso consumatore di spettacoli atroci. *Erzsébet* viene raccontata con un quarto pronome singolare, impersonale e femminile, mentre percorre le scene brutali che accadono nel castello. Non ci sono le descrizioni né le spiegazioni di Penrose né riflessioni sul potere politico associato al cognome nobile di *Erzsébet*: questi aspetti vengono semmai accennati, poiché Pizarnik non vuole costruire un personaggio letterario. L'enfasi testuale torna a comparire nel racconto della brutalità e della messa in scena delle vittime martirizzate. Scrittrice e lettore sfuggono alla chiusura (*clôture*) testuale della biografia romanzata e, dal punto di vista di *Erzsébet*, percorrono l'orrore per arrivare a una conclusione ben più superficiale: «*la libertad absoluta de la criatura humana es horrible*» (Pizarnik 2002, 296).

Le undici sezioni de *La condesa sangrienta* sono giustapposte e scandite da titoli ed epigrafi, con sparute citazioni del romanzo di Penrose. I contenuti veri e propri del racconto sono la solitudine del punto di vista e l'intuizione della regolarità come fallimento di ogni possibile evasione. Più che una nota di lettura, c'è un rovesciamento dell'intera biografia nei silenzi di *Erzsébet*, i quali si possono ricostruire mediante la sola allusione. *La condesa sangrienta* tende un ponte testuale tra scrittore e lettore, un ponte che vaglia l'autore e riporta *Erzsébet* nell'incertezza di uno yo di fronte a un tú: accompagnare la solitudine, cercare regolarità ancora più atroci. L'isolamento (solitudine da evasione) è condiviso da *Erzsébet* e dal castello: nel deteriorarsi di entrambi, l'unico modo di rompere con la crisi mimetica è isolarsi dallo scorrere del tempo. Questo senso della solitudine non va propriamente capito ma percepito (Goldberg 2007): Pizarnik vuole restituire il punto di vista di *Erzsébet*, il darsi intollerabile della bellezza femminile mediante la rinuncia a ogni preoccupazione per le vittime (Girard 2002, 91).

Lo sguardo, il vero protagonista, è voyeuristico; il lettore che lo adotta perde interesse per le spiegazioni ispirate a un'empatia col personaggio e colloca l'omicida nella quotidianità scevra di solennità. Lo svolgimento del testo consiste infatti nell'inseguire lo sguardo attraverso gli spostamenti del silenzio enunciante di *Erzsébet* (il trono, la stanza da letto, la stanza delle torture). Quando Pizarnik racconta la nudità delle vittime, vuole che la nudità sia anche sua e del lettore:

las muchachas sobrellevaban con penoso asombro esta condena indolora pues nunca hubieran creído en su posibilidad real. Oscuramente, debían de sentirse terriblemente humilladas pues su desnudez las ingresaba en una suerte de tiempo animal realzado por la presencia "humana" de la condesa perfectamente vestida que las contemplaba. (Pizarnik 2002, 286)

La macabra scena viene resa con l'imperfetto, ma la voce di Pizarnik interviene costantemente nel testo, oscillando tra il tempo imperfetto del supplizio e il tempo presente del voyeurista.

Esta escena me llevó a pensar en la Muerte—la de las viejas alegorías; la protagonista de la Danza de la Muerte. Desnudar es propio de la Muerte. También lo es la incesante contemplación de las criaturas por ella desposeídas. (Pizarnik 2002, 286)

*La condesa sangrienta* è piena di queste allusioni inconcluse che inseriscono la voce della scrittrice nella lettura, come rimandi intertestuali che accompagnano il lettore nelle tenebre, riducendo o allungando la distanza da *Erzsébet*. In alternativa alla scrittura epistolare, l'intonazione potrebbe essere quella dei prologhi delle traduzioni seicentesche di commedie castigliane: in questo modo, per *La condesa sangrienta* potrebbero valere le considerazioni di M.G. Profeti (1991) relative al raccordo intersemiotico da un regime segnico di partenza ad un altro d'arrivo, ossia dalla lettura di Penrose alla lettura di Pizarnik, dalla scrittura del Sé alla percezione reciproca di scrittore e lettore all'interno di una densa rete allegorica di collegamenti intertestuali (Marsciani 2007, 110-132).

Le interruzioni aleatorie rimano con una strategia testuale basata sulla paratassi: «*podemos conjeturar que*» (Pizarnik 2002, 289); «*continúo con el tema del espejo*» (2002, 290). Come in *Borges y yo*, è l'onniscienza del narratore a essere messa in crisi, incapace di tracciare una distanza critica tra il lettore e il soggetto della narrazione: «*(¿en qué pensaría durante esa breve interrupción?)*» (2002, 285); «*pienso en Erzsébet Báthory y en sus noches cuyo ritmo median los gritos de las adolescentes*» (2002, 291). Lo yo paratattico e intertestuale si muove tra il fascino e l'incomprensione di *Erzsébet*, personificazione dell'indecidibilità tra bellezza e orrore. Demenza criminale e deviazione sessuale sono risorse del romanzo biografico, del discorso medico-legale. *La condesa sangrienta* è invece espressione di una trama testuale che emerge dai fatti raccontati come una vera e propria pedagogia sui temi tipicamente cari al surrealismo, come la crudeltà e lo sdoppiamento (Aira 1998). Per rappresentare la ritualità quotidiana di *Erzsébet*, Pizarnik si serve di una forma contenutisticamente sproporzionata del silenzio, che così diviene produttore di testualità (Kuhnheim 1996, 67-70).

Pizarnik presenta *Erzsébet* senza conferirle la parola, di fatto identificandosi nei suoi silenzi. *La condesa sangrienta* è insomma una produzione sovrabbondante di testo: un po' plagio e un po' tributo, un po' lettera privata e un po' prologo all'intimità della scrittrice. Lo sdoppiamento della biografia in autobiografia non ego-dittiva sdoppia anche il lettore, che invece di frequentare i mondi immaginari dell'autore si orienta verso il proprio mondo, e tenta di ricreare gli spostamenti di *Erzsébet* imitando il silenzio.

Dall'esperienza di disabituarsi dai pronomi personali e nomi propri, ciò che di familiare c'è nel linguaggio, si arriva alla concreta esperienza di Pizarnik lettrice di Penrose, ma anche di Borges, di cui rifiuta il pudore per accettare la sfida di mostrare come bellezza e brutalità siano indistinguibili. Ci si confronti ora con il *climax* della ricerca nei giochi prospettici dell'alterità che oppongono allo scrittore, all'oggetto-libro e al lettore, un'immagine non familiare della letteratura. Questo *climax* corrisponde al momento più sperimentale dell'opera di Cortázar, l'anti-romanzo *62/Modelo para armar*, frutto di un progetto che inizia fra le pagine di *Rayuela*.

Il capitolo 62 di *Rayuela* propone di esplorare configurazioni alternative di testo e metatesto che costringano il romanzo a concepirsi come lettura ben prima di scrittura. Sarebbe più idoneo parlare di anti-romanzo in virtù dello sconvolgimento dei ruoli abituali che il compito di leggere comporta: la scrittura (l'oggetto-libro), l'autore (*Morelli*) e il lettore (gli *yo* che sono i personaggi, lo scrittore e il lettore). L'anti-romanzo è una sorta di "ponte" (Alazraki 1994) che collega scrittore e lettore al di sopra del flusso significante che è l'autore. Combinatoria e ordine aleatorio sono le chiavi per comprendere le regole del gioco. In fondo, «*este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades*» (Cortázar 2001, 7). Si tratta però di due libri che non escludono altri possibili ordini di lettura dell'oggetto-libro, i quali invece rispecchiano i soli due ordini di lettura che permettono all'autore di prevedere la fine del gioco: gli ordini alternativi disponibili al lettore sono innumerevoli. Scegliere tra due libri porta alla decisione che effettivamente esclude uno dei due libri, tuttavia l'aleatorietà della scelta libera il lettore da condizioni iniziali necessarie per l'esecuzione della *performance*-lettura. La possibilità di ignorare l'invito iniziale e formulare nuove configurazioni rimane latente: il lettore insomma è chiamato ad abbandonare il ruolo passivo che gli impone il romanzo classico e a esplorare letture che cambino ciò che è stato scritto. Il progetto del capitolo 62 consiste nell'opposizione all'opera letteraria naturalizzata nell'oggetto-libro, a favore di un rinnovato senso della lettura come atto psichico prima di mentale. Si tratta di conciliare aleatorietà dell'intervento del lettore e linearità del romanzo in un «*drama impersonal en la medida en que la conciencia y las pasiones de los personajes no se ven comprometidas más que a posteriori*» (Cortázar 2001, 463). In *Rayuela* quasi tutti i personaggi sono scrittori che ammirano *Morelli*, vivono inseriti nei propri esercizi intellettuali e sono da essi consumati: la lettura in quanto non-scrittura è quotidianità.

Dunque, come in *Borges y yo* e *La condesa sangrienta*, anche per i personaggi di *Rayuela* letteratura e vita appaiono indissolubilmente legate. Quando *Morelli* entra nella narrazione, non riesce a completare la propria psicologizzazione in linea con quella dei suoi ammiratori. Una macchina interrompe bruscamente il dialogo tra *Morelli* e gli *yo/tú* dei personaggi, interrompendo parimenti l'individuazione del personaggio all'interno della semiosi generalizzata che è la prosa cortazariana. L'interesse per la combinatoria di neuroni e acidi ribonucleici rima con la combinatoria degli inciampi e del traffico urbano:



Es un escritor, lo conozco. Escribe libros... [El auto] le dio en el pecho. El viejo se resbaló en un montón de mierda... Tiene un gato y muchísimos libros. Una vez subí a llevarle un paquete de parte de la portera, y me hizo entrar. Había libros por todas partes. Esto le tenía que pasar, los escritores son distraídos. A mí, para que me agarre un auto... (Cortázar 2001, 134)

Il capitolo 62 presenta una lunga nota dedicata alla ricerca di H. Hyden sugli aspetti biochimici della memoria. Queste osservazioni sono la genesi e la circostanza del progetto di narrazione impersonale e para-onnisciente. Non è immotivata la scelta di cercare nelle discipline biochimiche forme alternative al determinismo classico dei romanzi (Serres 1979, 193). *Morelli* sogna il rapporto tra i diversi yo dei personaggi e la realtà come *substratum* chimico: i personaggi come principio attivo, la lettura come reazione chimica. *Morelli* è un personaggio cortazariano se e solo se Cortázar è morelliano quando scrive 62. *Morelli* parla apparentemente dal punto di vista della metatestualità, ma non appena gli viene consentito l'ingresso nella narrazione avviene la disgrazia che Borges elude con la rimozione dell'enfasi. Reinventando l'enfasi, l'intertestualità sembra fare dell'aleatorietà la proprietà fondamentale di ogni ordine che emerge: l'effetto di ambiguità è ora raggiunto senza ricorrere più al gioco delle allusioni poiché «*en el fondo podríamos ser como en la superficie*» (Cortázar 2001, 136). È chiaro ora in che senso si parli di romanzo-ponte: restituito l'autore al proprio flusso significante, lettore e scrittore possono confrontarsi come testo l'uno e come metatesto l'altro, uniti in un gioco in cui la lettura è orientata verso l'apertura e non la chiusura del testo. Il romanzo-ponte è un romanzo con cui si possono creare altri romanzi, un gioco in cui sembra più opportuno parlare di lettori imprevedibili anziché di opera aperta: è l'inaudito, il radicalmente nuovo, il fantastico.

Il valore ludico del romanzo-ponte non sostituisce il debito rioplatense con la letteratura francese, in particolare se si considera il *nouveau roman* (Imbrogno 2012). Tuttavia l'analisi spinge al di là dell'individuazione di una poetica della trasgressione (Humphreys 2003). Nel rompere col romanzo, il disordine viene elevato a ordine alternativo (Inclédon 1975) e lo yo dei personaggi, non più monopolio dell'autore, rappresenta la possibilità condivisa di scrittore e lettore di divenire autori differenzialmente.

### Cenni conclusivi

Il luogo naturale dell'aleatorietà risiede nelle interruzioni della narrazione che avvengono mediante la giustapposizione di testi discontinui dal punto di vista dello spazio e del tempo. L'aleatorietà testuale della prosa rioplatense invece è un effetto di significazione che non dipende dalla volontà consapevole dell'autore che prevede, da un lato, la stabilità dei soggetti di enunciazione dall'inizio alla fine della narrazione e, dall'altro, la possibilità che vi sia sempre un narratore onnisciente per il quale nulla è impreveduto. L'aleatorietà in questi tre testi si dà nelle trasformazioni improbabili a cui la scrittura è sottoposta nell'atto di lettura. È evidente che la lettura non è la semplice delocalizzazione della scrittura. Bisognerebbe pensare la lettura come una sorta di precursore oscuro della scrittura: aleatorio dovrà essere ciò che il lettore è in grado di consegnare *a posteriori* al processo creativo dello scrittore. Nella prosa rioplatense, scrittore e lettore potrebbero

configurarsi in rivalità mimetica, come l'effetto di un'intertestualità che eccede il momento propriamente creativo e che sposta il lettore dal ruolo passivo di ricettore e contenitore della *giustezza* della letteratura (che in quanto *Weltliteratur* sarebbe fatta dagli autori e subita dai lettori). Il disordine discorsivo introdotto con l'elemento aleatorio segue dalla restituzione dell'atto di lettura al suo momento di percepito. Leggere un testo è imitare l'arte dello scrittore: c'è *performance* anche dello sfogliare un libro. L'ambiguità della deissi su cui giocano scrittore e lettore si plasma nell'azione impersonale.

Perciò l'aleatorietà intertestuale non riguarda in senso forte l'oggetto del dibattito su determinismo e indeterminismo insito in una sequenza di eventi. Le interruzioni presenti nei testi di Borges e di Pizarnik, individuate in quanto allusioni all'intertestualità e segnate rispettivamente da *no sé cuál de los dos escribe esta página* e da *¿en qué pensaría durante esa breve interrupción?* anticipano il sogno metatestuale di Morelli: personaggi con uno *yo* poco familiare che rinunciano a far parlare un autore rendendo aleatoria la personificazione dei pronomi, personaggi che vengono letti prima di essere scritti. 62 è il vertice conclusivo di questo sogno. In 62 i meccanismi causali alla base di continuità e periodicità vengono sostituiti puntualmente dall'espressione *hay que*, voce impersonale che vede i fatti raccontati dal punto di vista del solo testo:

Y luego hablar, poder hablar así con el sueño que lentamente gana terreno, con Hélène sentada ahí escuchándome... mientras por detrás, en alguna parte que forzosamente hay que situar y que la incertidumbre termina situando siempre detrás o en lo hondo, en todo caso en alguna región diferente de lo que está sucediendo ahí, hay que esperar crispada a que el ascensor llegue al piso donde la están esperando. (Cortázar 1995, 98)

L'espressione impersonale *hay que* coordina due rovesci possibili della narrazione: l'uno è lo scrittore che narra, l'altro il lettore che ricattura i personaggi fuori scena. 62 si presenta come una totalità non autografica di senso. In questo nuovo regime allografico l'esecuzione è tanto o più importante della sola creatività, quindi la lettura è il supporto di oralità che antecede ogni tradizione scritta, oppure la lettura è il divenire-impercettibile della scrittura.

La progressiva evoluzione della prosa rioplatense permette di intravedere una progressiva sostituzione dell'autore-che-scrive con lo scrittore-che-legge: Borges fa a meno di un narratore, Pizarnik fa a meno dell'autonomia del testo, Cortázar compone qualcosa di nuovo (un non-romanzo) configurando i suoi personaggi come imitazioni di lettori. In tutti e tre i casi, bisogna dissotterrare l'intertestualità nascosta da una concezione unidirezionale del rapporto tra la letteratura e il suo fuori: si tratta di rimettere il lettore al centro del *corpus* e non collocarlo fuori dal processo creativo. Un'idea della letteratura che si nutre di letture piuttosto che di scritture restituisce autori impercettibili, che nascondono l'enfasi, che straggono personaggi da romanzi, che fanno collassare interi romanzi all'interno di un personaggio solo. Alla stregua di una tale letteratura, l'aleatorietà si manifesta in gesti come quello di non sapere chi si troverà dietro un pronome personale oppure quello di non sapere quando un narratore diventerà lettore, e proprio tenendo in mente questa indecidibilità

saremo in grado di vedere in *Rayuela* e in *62* qualcosa in più di una semplice rottura della continuità o periodicità della prosa. Forse, questa idea di letteratura senza autori esige un ridimensionamento del luogo che spetta alla produzione rioplatense e, più in generale, extra-europea. La prima categoria a cadere sarebbe quella di letteratura nazionale, trattandosi in tutti e tre i casi di migranti bilingui e di un bilinguismo che trova la sua massima espressione nella lettura e solo successivamente nella scrittura. Certamente intercorre una doppia mediazione tra lettura e scrittura, ma che al lettore venga riconosciuto il suo ruolo pregnante nella costruzione di una tradizione letteraria equivale a sostenere che esso possa riprendersi il proprio vissuto, lo stesso che gli autori costantemente cercano di imitare mediante la scrittura. Anche il lettore imita il vissuto, mediante le sue letture, lavorando su effetti di significazione che allo scrittore appaiono aleatori. Questo processo al monolinguisimo della *Weltliteratur*, cui si può solo accennare a mo' di chiusura del presente articolo, viene condotto chiamando in causa i raccordi intersemiotici con l'indecidibilità, con il pudore e l'alterità: fra i primi passi di questo processo, bisognerebbe segnalare come i rioplatensi brillino in quanto lettori, poiché capaci di riportare la scrittura al suo *substratum* primordiale di oralità. Laddove si arrivi all'accordo di dover rivendicare la gnoseologia del lettore rispetto allo scrittore, conferendo al primo gli effetti di aleatorietà che il secondo non conosce, dovrà ritenersi sensato postulare che si possa decolonizzare (Giraldo Herrera 2018) la lettura.

## Bibliografia

- Aira, C. (1998). *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Alazraki, J. (1994). *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.
- Aristotele. (1996). *Retorica*. Trad. M. Dorati. Milano: Oscar Mondadori.
- Baron, S. (2020). *The birth of intertextuality. The riddle of creativity*. Londra: Routledge.
- Bellini, G. (1997). *Storia della Letteratura Ispanoamericana. Dalle civiltà precolombiane ai giorni nostri*. Milano: Edizioni Universitarie LED.
- Benvenuti, G. & Ceserani, R. (2012). *La letteratura nell'età globale*. Bologna: il Mulino.
- Borges, J.L. (1984). *Obras completas, 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- Id. (1986). *I congiurati*. A cura di D. Porzio & H. Lyria. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Chávez Silverman, S. (2007). *Gender, sexuality and silence(s) in the writing of Alejandra Pizarnik*. In F.J. Mackintosh & K. Posso, *Árbol de Alejandra. Pizarnik reassessed*. Suffolk: Tamesis.
- Chomsky, N. (1970). *Le strutture della sintassi*. Trad. it. F. Antinucci. Bari: Laterza.
- Cortazar, J. (1995). *62/Modelo para armar*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Id. (2001). *Rayuela*. Madrid: Punto de Lectura.
- D'Elia, E. (2013). *La scoperta della scoperta del sé*. In P. Vincieri, *Sull'identità personale*. Bologna: D.U. Press.
- De Beaugrande, R.A. & Dressler, W.U. (1981). *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- Ferriani, M. (2009). *Dopo Laplace: determinismo, probabilità, induzione*. In Id. *Per la storia del concetto di probabilità. Saggi (1978-2006)*. Bologna: Clueb.
- Galavotti, M.C. (1992). *The riddle of randomness*. In Id. *Probabilità, induzione, metodo statistico*. Bologna: Clueb.
- Id. (2017). *The interpretation of probability: still an open issue?*. *Philosophies*, 2, 3.
- Genette, G. (1999). *L'opera dell'arte. Vol. 1: immanenza e trascendenza*. Trad. R. Campi. Bologna: Clueb.
- Giraldo Herrera, C.E. (2018). *Microbes and other shamanic beings*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Girard, R. (2002). *Nietzsche, la decostruzione e la moderna preoccupazione per le vittime*. In R. Girard & G. Fornari, *Il caso Nietzsche. La ribellione fallita dell'Anticristo*. Genova: Marietti.
- Id. (2014). *Menzogna romantica e verità romanzesca*. Trad. it. L. Verdi-Vighetti. Milano: Bompiani.
- Goldberg F. (2007). *Alejandra Pizarnik: the perceptive reader*. In F.J. Mackintosh & K. Posso, *Árbol de Alejandra. Pizarnik reassessed*. Suffolk: Tamesis.
- Humphreys, K. (2003). *The Poetics of Transgression in Valentine Penrose's "La Comtesse sanglante"*. *The French Review*, 76, 4.
- Imbrogno, M. (2012). *Julio Cortázar e il ponte da Rayuela a 62. Modelo para armar*. *Orillas*, 1.
- Inclédon, J. (1975). *Una clave de Cortázar sobre 62. Modelo para armar*.

*Revista Iberoamericana*, XLI, 91.

- Kuhnheim, J. (2018). *Gender, politics and poetry in Twentieth-Century Argentina*. Gainesville: University Press of Florida.
- Lyons, J. (1980). *Semántica*. Trad. R. Cerdà Masso. Barcelona: Teide.
- Marsciani, F. (2007). *Tracciati di etnosemiotica*. Milano: Franco Angeli.
- Melandri, E. (1989). *Contro il simbolico. Dieci lezioni di filosofia*. Firenze: Ponte alle Grazie.
- Id. (2014). *I generi letterari e la loro origine*. Macerata: Quodlibet.
- Pauls, A. (2016). *Il fattore Borges*. Trad. M. Nicola. Roma: SUR.
- Penrose, V. (2010). *La comtesse sanglante*. Paris: Gallimard.
- Pizarnik, A. (2002). *Prosa completa*. Barcelona: Lumen.
- Porzio, D. (1992). *Jorge Luis Borges*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi.
- Profeti, M.G. (1991). *Doppia traduzione e raccordo intersemiotico*. In G. Franci & A. Marchetti, *Ripae ulterioris amore. Traduzioni e traduttori*. Genova: Marietti.
- Schiaffini, I. (2011). *Arte contemporanea. Metafisica, Dada, Surrealismo*. Roma: Carocci.
- Serres, M. (1979). *Jules Verne*. Trad. M. Di Maio & A.-M. Scaiola. Palermo: Sellerio.

# Alea.

Anno 8  
Marzo 2021  
ISSN: 2385-1945

## Pratiche artistiche e modi di soggettivazione

Philosophy  
Kitchen #14

Philosophy Kitchen. Rivista di filosofia contemporanea

Rivista scientifica semestrale, soggetta agli standard internazionali di *double blind peer review*

Università degli Studi di Torino  
Via Sant'Ottavio, 20 – 10124 Torino  
redazione@philosophykitchen.com  
ISSN: 2385-1945

[www.philosophykitchen.com](http://www.philosophykitchen.com)  
[www.ojs.unito.it/index.php/philosophykitchen](http://www.ojs.unito.it/index.php/philosophykitchen)

### Redazione

Giovanni Leghissa — Direttore  
Alberto Giustiniano — Caporedattore  
Mauro Balestreri  
Veronica Cavedagna  
Carlo Deregibus  
Benoît Monginot  
Giulio Piatti  
Claudio Tarditi

### Collaboratori

Danilo Zagaria — Ufficio Stampa  
Fabio Oddone — Webmaster  
Sara Zagaria — Traduzioni

### Comitato Scientifico

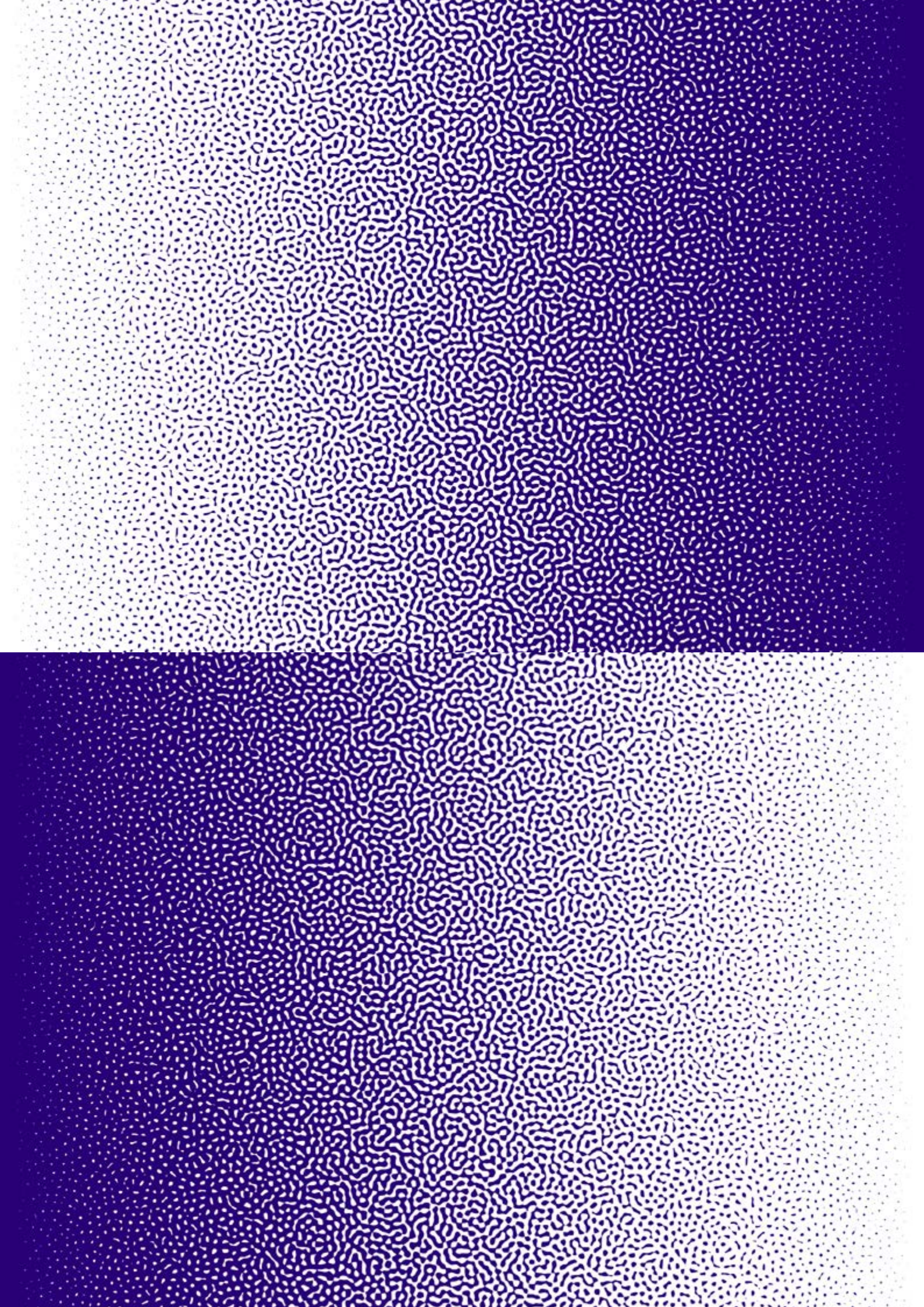
Luciano Boi (EHESS -École des hautes études  
en sciences sociales)  
Michele Cometa (Università degli Studi di Palermo)  
Raimondo Cubeddu (Università di Pisa)  
Gianluca Cuzzo (Università degli Studi di Torino)  
Massimo Ferrari (Università degli Studi di Torino)  
Maurizio Ferraris (Università degli Studi di Torino)  
Gert-Jan van der Heiden (Radboud Universiteit)  
Pierre Montebello (Université de Toulouse II – Le Mirail)  
Gaetano Rametta (Università degli Studi di Padova)  
Rocco Ronchi (Università degli Studi dell'Aquila)  
Barry Smith (University at Buffalo)  
Achille Varzi (Columbia University)  
Cary Wolfe (Rice University)

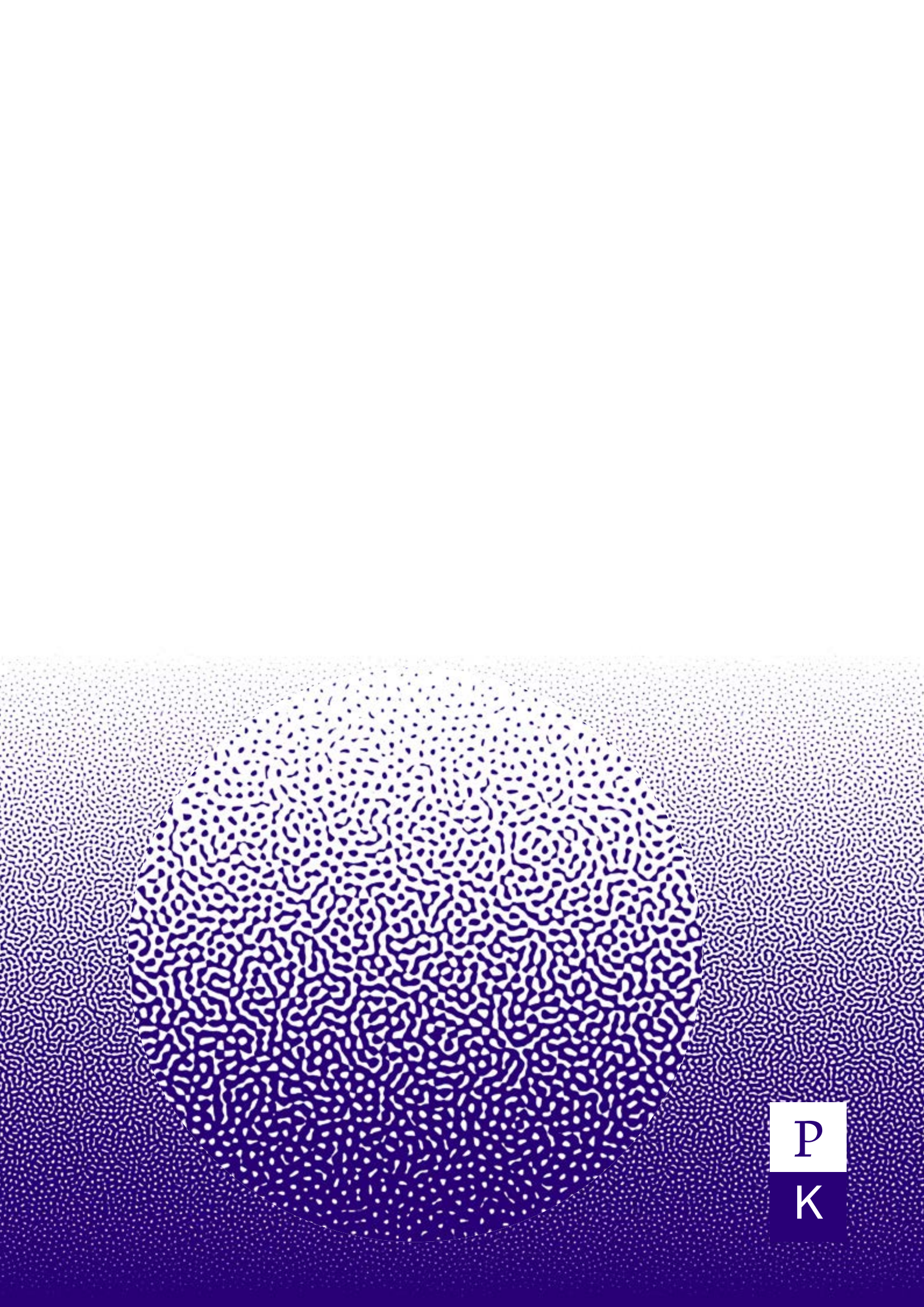
### Progetto grafico PK14

Gabriele Fumero (Studio 23.56)

*Il retino stocastico, o a modulazione di frequenza, è un particolare sistema di retinatura dell'immagine che non considera la variazione di dimensione dei punti di stampa. Per riprodurre un originale a tono continuo esso impiega una distribuzione casuale dei punti, che mantengono la medesima dimensione.*







P  
K