

Le maschere senza volto.

Gli eroi “tragici” del *nouveau roman*

Andrea Chiurato

A chi si ostinasse ancora oggi a difendere la vulgata secondo cui il *nouveau roman* ha rappresentato l’apogeo di una «letteratura oggettuale» (Barthes [1964] 1972: 13-25), indifferente all’uomo e alle sue ragioni, potrà sembrare paradossale che questo movimento, votato per natura al rinnovamento dei codici letterari, abbia dedicato tanta attenzione all’eredità della tragedia e, in misura ancora maggiore, al significato del tragico nel mondo contemporaneo.

Non v’è invero da stupirsi. Quando infatti la «scenografia autoriale» (Diaz 2007) dell’*école du regard* viene sottoposta a un’analisi più stringente essa tende inevitabilmente a rivelare tutta la sua parzialità e la sua inadeguatezza di fronte a una serie di approcci alla forma-romanzo quanto mai eterogenei. Come in ogni paradosso, la contraddizione appena delineata può dunque rivelare un semplice imbarazzo della ragione, un vicolo cieco interpretativo, oppure una preziosa opportunità. Difficile dirlo.

Proverò, innanzitutto, a cominciare dal dato più palese e inconfutabile: il genere nobile del teatro attico, pur non costituendo una diretta fonte di ispirazione dello sperimentalismo francese del secondo dopoguerra, fa da sfondo a molte delle sue prove più brillanti. In aggiunta a queste prime evidenze testuali, andrebbero poi prese in considerazione le istanze critiche portate avanti dai *nouveaux romanciers*, le infuocate polemiche che li vedono protagonisti in varie occasioni, soffermandosi sul significato che viene di volta in volta attribuito a tali elementi, interpretati alla luce di una poetica più o meno dichiarata. Essendo la scrittura e la riflessione sulla scrittura in linea di principio

inscindibili nelle intenzioni di questa variegata *collection d'écrivains*¹, la pratica e la teoria non possono essere comprese a fondo se non in una relazione reciproca.

Lo dimostrano i casi esemplari di Alain Robbe-Grillet, destinato suo malgrado ad assumere il ruolo di capofila della cosiddetta "scuola dello sguardo", e del più moderato Michel Butor, autore altrettanto noto, seppur meno propenso a dichiarazioni estremiste². Due personalità certo lontane per sensibilità e attitudine, nonché per il modo di porsi sulla scena culturale le quali, a dispetto dei differenti gusti, sembrano condividere una comune predilezione per le maschere del tragico. Guardando alle loro opere, specie a quelle pubblicate intorno alla metà degli anni Cinquanta, il catalogo appare più ricco di quanto si possa immaginare: Edipo, Fedra, Medea, Teseo... L'elenco potrebbe allungarsi ulteriormente se si volessero includere anche le figure secondarie o minori.

La rete di riferimenti risulta senza dubbio fitta e diversificata, così come lo è quella dei procedimenti, là dove si spazia dall'implicita, cifrata allusione alla citazione intertestuale palese, quasi ostentata. Vi sono di conseguenza numerosi aspetti su cui riflettere, differenti prospettive di cui tenere conto anche se, a ben vedere, la loro abbondanza rischia di indurre il proverbiale imbarazzo della scelta. Viene pertanto naturale chiedersi: da dove cominciare?

¹ La suggestiva metafora della "collezione", proposta da Jean Ricardou, si dimostra senza dubbio più rispondente alla configurazione fluida, policentrica di questa peculiare corrente letteraria rispetto alla familiare quanto fuorviante immagine di una presunta "scuola dello sguardo": «L'ensemble flou est trop flou. Songeons au Nouveau Roman: ce n'est pas un groupe, ni une école» (1973: 6).

² Nulla vieta, in linea di principio, di estendere il campo d'analisi ad altri autori – quali ad esempio Claude Simon – in cui i richiami alla tragedia sono frequenti e altrettanto abbondanti. Bisogna tuttavia notare che Butor e Robbe-Grillet hanno a lungo incarnato agli occhi della critica due opposte idee di poetica, nonché due profili intellettuali agli antipodi: l'uno connotato da una sorta di insaziabile, enciclopedico eclettismo; l'altro dalla costante ricerca dello scandalo e della provocazione.

La fase “emergente” del *nouveau roman*, in cui il movimento non ha ancora definito una propria identità e una propria fisionomia, può offrire un punto di partenza ideale a tal riguardo non solo perché, a livello quantitativo, è il momento più ricco di emergenze significative ma, soprattutto, perché è il periodo in cui il confronto con l’eredità del canone occidentale si fa più serrato.

Ritorniamo dunque per un attimo alla metà degli anni Cinquanta, quando le giovani promesse dell’agguerrita scuderia delle Éditions de Minuit cercano di demolire, ognuna a modo suo, le fondamenta del romanzo “ben fatto” attraverso trame labirintiche, brusche dislocazioni spazio-temporali, sdoppiamenti di voce e di prospettiva narrativa. L’attacco frontale alle convenzioni allora in voga si dispiega contemporaneamente in varie direzioni, mettendo in discussione le categorie fondanti dell’*epos* occidentale ed è proprio qui, al centro dello scontro, che inizia a delinarsi un fronte comune.

Nessuna soluzione si dimostra troppo ardita per gli agguerriti alfieri dello sperimentalismo, nessun timore reverenziale nei riguardi delle istituzioni letterarie venerate dall’*establishment* da parte loro, e ciò contribuisce a spiegare – sebbene solo fino a un certo punto – la dura, pressoché unanime reazione di una critica ostile, scandalizzata, a tratti indifferente. Spesso stigmatizzata per la mancanza di coerenza interna o, in alternativa, ridotta al non entusiasmante rango di trovata commerciale, la composita schiera dei *nouveaux romanciers* non gode del resto di una buona stampa. I suoi avversari tendono a considerarla poco più che una fortunata formula di *marketing* ideata da Jérôme Lindon³, un fenomeno passeggero destinato a esaurirsi nell’effimera durata della moda o, al peggio, della provocazione fine a se stessa.

³ Patrono e direttore delle Éditions de Minuit dal 1948 al 2001 Lindon sarà fra i principali promotori del *nouveau roman* sul mercato francese ed internazionale. Al suo rinomato fiuto si devono in particolare la pubblicazione del *Molloy* di Samuel Beckett (1951) – già rifiutato in precedenza da Bordas, Gallimard e Seuil – e la scoperta del giovanissimo, allora semiconosciuto Alain Robbe-Grillet.

Nel coro di condanna generale non mancano, tuttavia, voci in disaccordo con l'opinione comune. Una volta che le si osserva da vicino, le vicende messe in scena dall'*école du regard* non sembrano d'altronde poi così originali o rivoluzionarie, anzi. Per accorgersene basterebbe soffermarsi su *Les gommes* (1953), primo volume della «trilogia fenomenologica» (Barilli 1998: 31-70) in cui Robbe-Grillet affina i procedimenti caratteristici della sua prosa, dalla "riduzione dell'io" al rifiuto della metafora. Oppure su un'opera di assoluto rilievo come *L'emploi du temps* (1956), là dove Butor abbozza il progetto di un "realismo mitologico" portato poi a compimento l'anno successivo con *La modification* (1957).

Se considerate superficialmente le rispettive trame sembrerebbero ricalcare gli usuali schemi di una *detective story* speculativa molto amata da Borges⁴ – tutta enigmi e *metafiction* – eppure, appena si passa a vagliare la struttura profonda del testo, diventa davvero difficile sottrarsi a un'irresistibile sensazione di *dejà vu*. Ecco allora riaffiorare, sotto i profili dei nostri modesti anti-eroi, le sagome di volti già noti: Wallas, il protagonista di *Les gommes* incarna il tipico *detective* che indaga sul delitto che non sa ancora di aver compiuto; Jacques Revel – suo omologo in Butor – rappresenta invece lo straniero smarrito nel labirinto, lontano da casa, terrificato all'idea di ingaggiare la lotta fatale contro un mostruoso avversario... Gli archetipi classici vengono calati a forza nel contesto di una squallida e grigia realtà medio-borghese, ossia in quella che Robbe-Grillet non esita a definire come «l'epoca del numero di matricola» (Robbe-Grillet [1963] 1965: 58), con un risultato volutamente straniante.

Alla luce di un simile contesto socio-culturale il tragico perde, in effetti, gran parte della sua "aura" e la tragedia non può che offrirsi se

⁴ Al di là della ripresa di motivi e *clichés* stereotipati sul piano dell'enunciato, la costante riflessione sui meccanismi narrativi della *detective story* costituirà una delle chiavi dominanti nella successiva evoluzione creativa di Robbe-Grillet da *Le voyeur* (1955) a *La reprise* (2001). Cfr. Bernal (1964); Boyer (1981); Janvier (1964); Lits (1999); Merivale – Sweeney (2011); Mullen – O'Beirne (2000), Tani (1987).

non nella veste di inesauribile repertorio di motivi, di caratteri, di situazioni archetipiche. Adottando una strategia già nota al modernismo, all'antichità viene assegnato il ruolo di specchio impietoso tanto della pochezza dell'uomo novecentesco, quanto della miseria della sua condizione spirituale. Ma v'è anche un tratto di indubbia originalità nei *nouveaux romanciers* dato che la distanza che ci separa dall'epoca d'oro della classicità sembra, in realtà, aver mutato il modo in cui guardiamo al tragico stesso, o meglio, il modo in cui possiamo farne ancora uso.

Da un lato c'è chi, come l'irriducibile Robbe-Grillet, nutre una profonda diffidenza nei confronti di questo paradigma; altri invece – ed è il caso di Butor – cercano di recuperarne la memoria prima che si dissolva nell'oblio collettivo. Le due attitudini coesistono l'una accanto all'altra, nelle varianti opposte dell'«irradiazione distruttrice» e della conservazione creativa (Brunel – Chevrel 1989: 52).

Les gommes, con la sua veste spoglia e dimessa, invita a riflettere in particolare sull'aspetto di decostruzione, seppur con qualche doverosa precisazione. La traccia originale – identificabile nell'*Edipo Re* di Sofocle – è difatti tanto flebile e dissimulata da risultare pressoché impercettibile. Nel dibattito che segue la pubblicazione dell'opera tende di conseguenza a passare inosservata, mentre sulla scena nazionale e internazionale inizia a imporsi una fortunatissima chiave di lettura “fenomenologica” in base alla quale ogni interpretazione simbolica o allegorica si dimostra del tutto inappropriata. Nulla, a prima vista, sembrerebbe più lontano dal tragico della “scuola dello sguardo”.

L'equivoco suscitato da questa discutibile nomea è tale da dissuadere ulteriori studi e, in mancanza di un'etichetta più accattivante, nessuno si preoccupa di indagare in altre direzioni. Nessuno, tranne un intraprendente critico americano – Bruce Morrissette – il quale, dopo un decennio, riesce infine a scalzare l'indiscussa egemonia del famigerato stereotipo “oggettuale” ponendo l'accento su alcuni indizi sapientemente disseminati tra le pieghe del testo (Morrissette 1963). Indizi in apparenza secondari, di cui sino ad allora nessuno sembrava essersi accorto: dall'epigrafe d'apertura (“le temps, qui veille à tout, a donné la solution malgré toi”) citazione

distorta dell'originale greco «ἐφηῦρέ σ' ἄκονθ' ὁ πάνθ' ὄρῶν χροῖος»;⁵ all'impalcatura essenziale dell'aneddoto (tre atti, incorniciati da un breve prologo e da un epilogo); senza contare poi le innumerevoli coincidenze nella distribuzione dei ruoli (il protagonista non solo sospetta di essere il figlio illegittimo di *monsieur Dupont*, l'uomo al centro della sua indagine ma, nel corso della stessa, si invaghisce della donna che si dice essere stata l'amante dell'attempato professore).

Presi singolarmente questi minimi dettagli non rivestono certo una particolare importanza, basta però disporli nella giusta prospettiva per accorgersi della loro provenienza e della loro funzione. Nel complesso essi delineano uno schema attanziale alquanto familiare, ovvero una dinamica che ci riporta dritti alle sorgenti dell'immaginario occidentale. Al di sopra del panorama oggettuale torna così a riaffiorare la figura dell'uomo macroscopico, con le sue volizioni, le sue pulsioni ataviche, mentre lo spettro della famigerata ossessione antropocentrica – cacciata dalla porta da Robbe-Grillet in malo modo – tende a rientrare inevitabilmente dalla finestra.

Stiamo bene attenti però perché, per quanto gli «elementi aneddotici» e le «allusioni sceniche» (Ricardou 1973: 33) legittimino l'accostamento con un ipotesto tanto autorevole, l'intenzione di fondo è, in buona sostanza, antitetica rispetto all'originale. Se si considera, infatti, la disposizione dei principali mitemi all'interno della struttura dell'opera ci si accorge di come Wallas sia, a ben vedere, un «Edipo a rovescio» (*ibid.*: 35). Nella tragedia di Sofocle tutto è già accaduto prima

⁵ «Recherchant d'autres sens possibles du verbe ὄρῶ et du premier verbe ἐπί-εὔρισκω (qui est à l'aoriste dans la phrase de Sophocle), je me suis aperçu que l'on pouvait, sans trop faire d'entorse à la grammaire grecque, lui donner un autre sens. Je trouvai ainsi, grâce au dictionnaire Bailly, que πάνθ' ὄρῶν pouvait très bien vouloir dire non pas "qui voit tout", mais "qui veille à tout". Le rôle du temps, au lieu d'être passif (un rôle de voyeur) devenait actif: non seulement "qui surveille", mais encore "qui veille à l'accomplissement des choses"» (Robbe-Grillet 2001: 261). Si è scelto qui di riportare il brano nella versione proposta da Robbe-Grillet nonostante vi siano alcune discrepanze rispetto all'originale greco.

ancora di cominciare: all'eroe non spetta che rivelare l'infamante delitto di cui non sa di essersi macchiato. Qui, invece, è il protagonista stesso a portare a compimento – a distanza esatta di ventiquattro ore – il compito affidato a un sicario di nome Garinati. Un losco figuro con cui, per ironia della sorte, il nostro maldestro *detective* viene spesso scambiato durante i suoi interrogatori.

L'indagine non rivela nulla insomma, non risolve nessun mistero o enigma, finendo anzi per "produrre" il delitto sulle cui cause, in teoria, sarebbe chiamata a far luce: nel corso di un sopralluogo sulla scena del crimine Wallas uccide il redivivo Dupont il quale, dopo aver simulato la propria morte, è tornato a casa per prelevare alcuni documenti scottanti. Il figlio diseredato si sbarazza infine dell'ingombrante "fantasma" del padre e, ciononostante, il suo crimine non comporta alcun prezzo da pagare. Nessuna agnizione corona il fatale incontro tra i due, né segue alcuna espiazione da parte del colpevole; i suoi superiori, probabilmente, decideranno di insabbiare tutto. L'omicidio, se di omicidio si può davvero parlare, è frutto di una pura coincidenza.

Non v'è dunque alcuna epifania, nessuna traccia di catarsi in *Les gommages* – né possono esservene nella trilogia fenomenologica dove, una volta calato il sipario, rimane solo una sconcertante «vertigine immobile» (Barthes [1964] 1972: 23). Come osserva giustamente Roland Barthes:

Tutto accade come se l'intera storia si riflettesse in uno specchio che mette a sinistra ciò che è a destra e viceversa, cosicché che la mutazione dell'intreccio è nulla più che il riflesso di uno specchio distribuito in un tempo di ventiquattro ore. (*ibid.*)

Non ci troviamo pertanto di fronte all'attuazione di un destino né, tanto meno, al familiare schema nel quale l'eroe si trova "ad agire contro" o a "essere agito da" forze al di fuori del suo controllo. Niente di tutto questo ma, per così dire, solo il guscio esteriore di una tragedia svuotata del tragico, una struttura altrettanto elegante per imporre un ordine al caso, priva tuttavia di una qualsiasi legittimazione metafisica.

Ciò dipende dal differente valore attribuito all'azione del soggetto e, per esteso, dal diverso rapporto che viene a instaurarsi tra il soggetto e la realtà. Nell'ipotesto – dove predomina il paradigma «dell'espressione-rappresentazione» – si trattava, in buona sostanza, di svelare per gradi «un senso prestabilito»: la colpa di Edipo. Qui, al contrario, è il racconto stesso, nel suo dispiegarsi, a indurre una «trasformazione» del senso (Ricardou 1973: 35-36). Robbe-Grillet non esita quindi a servirsi dei motivi e degli schemi della tragedia anche se, in definitiva, ne rifiuta le premesse ideologiche; rifiuta in sostanza il tragico in sé, in quanto forma di falso compromesso tra l'uomo e le *choses*.

Approfondirò fra poco le ragioni che stanno dietro a questo atteggiamento ambivalente da parte dell'autore bretone, ma torniamo ora per un attimo a Butor. A differenza di Robbe-Grillet, nei suoi romanzi il «personaggio uomo» non ha affatto abdicato in favore del «personaggio particella» (DeBenedetti 1970) ed è piuttosto in una dimensione collettiva che sembra cercare il suo riscatto. L'icastica immagine della «sfida al labirinto» (Calvino 1962), lanciata di lì a poco da Italo Calvino quale provocatoria risposta alle tecniche di laboratorio delle nuove avanguardie, viene da lui colta nel senso più letterale, innescando una sorta di cortocircuito tra le peripezie del tipico inetto medio-borghese e le avventure degli eroi classici.

O almeno è così che Jacques Revel, in *L'emploi du temps*, cerca di trasfigurare sul piano dell'immaginario una lunga trasferta di lavoro nella lugubre metropoli di Bleston: scrivendo un diario e calandosi, di volta in volta, nei panni di Teseo o di Edipo, ossia di coloro nei quali ritrova uno specchio del suo infelice ruolo di reietto. L'accostamento è evidente, sottolineato in vari riflessioni da parte dello stesso protagonista butoriano, che li elegge, durante la scrittura del *journal intime*, a chiavi interpretative privilegiate dell'esperienza quotidiana.

I fallimenti amorosi e professionali, il tentativo di resistere al soporifero sortilegio della città, ogni evento – per quanto insignificante – viene proiettato in una dimensione atemporale, là dove Jacques intravede l'unica speranza di ritrovare la propria identità e, forse, di salvezza. La stesura del diario, al pari delle sue ripetute visite ai musei

della città, esprimono in questo senso la necessità di un rapporto attivo con la memoria individuale e collettiva. Un rapporto che sia fondato, in egual misura, su una riacquisizione e su una re-interpretazione critica del nostro passato. Una “conservazione creativa”, appunto, di cui si Revel si fa interprete:

Quante analogie [...] ravvicinano i destini di [Teseo e Edipo,] [entrambi] ingannati sulla propria nascita e sulla propria razza, [entrambi] allevati lontano dalla città natale, entrambi hanno ucciso i mostri che ne infestavano le vicinanze, entrambi hanno risolto gli enigmi e liberato la via, entrambi hanno assassinato il proprio padre [...] entrambi hanno ottenuto così una provvisoria regalità, e sono stati infine cacciati dal proprio trono, hanno assistito all'incendio della proprio città, e ne sono morti lontani, incapaci di recarle aiuto. (Butor [1956] 1960: 232-33)

Attentissimo decifratore delle simbologie del canone occidentale, il protagonista butoriano non si limita tuttavia a rilevare una rete di analogie tra gli eroi tragici e il proprio vissuto, a un livello ulteriore delinea, in realtà, le coordinate di un intricato itinerario a cavallo tra il canone classico e quello giudaico-cristiano. Sovrapponendo le figure di Teseo ed Edipo a quella di Caino egli ricava un modello in cui riconoscersi, offrendoci al contempo un ritratto decisamente affine a quello dell'eroe “decaduto” nel quale il modernismo aveva già trovato un corrispettivo della condizione dell'uomo moderno.

Vi è in parte un'attitudine vagamente nostalgica in questo raffinato esercizio di “archeologia del sapere” da parte di Butor ma, in definitiva, ben poco di eroico. Ciò che Revel scopre attraverso la sua personalissima genealogia dell'esclusione non è difatti la quintessenza dell'Uomo, quanto piuttosto l'inadeguatezza di ogni modello, di ogni immagine che di questa idea si fa interprete o portatrice.

Teseo ed Edipo, dilaniati da un dilemma insolubile, di volta in volta chiamati a vestire i panni del salvatore o del carnefice, si avvicinano, in una simile prospettiva, all'immagine del Caino rinascimentale: da un lato condannato come biblico omicida, dall'altro celebrato in quanto

fondatore del consorzio umano, delle arti e delle città... Se la nostra civiltà non ha mai smesso di riconoscersi in figure ambigue e per molti versi segnate dal conflitto, la tragedia – sembra suggerire implicitamente il diario di Revel – può essere uno dei modi di dare forma a questa contraddizione sul piano simbolico. Lo è sempre stato, perché negarlo? Perché dunque privarsi di una tale preziosa risorsa?

La posizione di Butor, sotto questo aspetto, appare meno intransigente sebbene, occorre sottolinearlo, il potenziale gnoseologico di una tradizione millenaria non è l'unico aspetto a emergere dal confronto con le emblematiche figure del mito. Per quanto meno marcato rispetto a Robbe-Grillet, anche nel suo caso vi è uno scarto ineliminabile, un residuo che non può essere assimilato. Qualcosa che, in quanto uomini della modernità, ci separa irrimediabilmente dall'essenza del tragico. E con tale scarto dobbiamo pur fare i conti.

Ogni racconto – come è noto – incarna una certa visione del mondo, un determinato ordine di corrispondenze tra rapporti di senso e rapporti di potere, e ciò non può che spingerci a interrogarsi sulla sua presunta innocenza, o meglio, sulla cosiddetta «responsabilità della forma» (Barthes [1964] 1972: 49) dal punto di vista ideologico. Il che, applicato allo specifico della nostra discussione, significa chiedersi quale rapporto si ponga oggi tra il tragico inteso nella sua accezione più ampia di visione etica-filosofica, di categoria interpretativa metastorica e la tragedia come genere in senso stretto, vale a dire come insieme di convenzioni estetiche che evolvono inevitabilmente nel corso del Storia.

I *nouveaux romanciers* avevano opinioni piuttosto diverse a tal riguardo. Il capofila della "scuola dello sguardo", dal canto suo, negava risolutamente la possibilità di una pura e semplice attualizzazione del genere, soprattutto se il fine di questa operazione fosse stato quello di proporre soluzioni già note a dilemmi del tutto inediti. Una posizione chiaramente ribadita nell'esergo di un provocatorio saggio – *Nature, humanisme tragédie* – pubblicato sulle colonne della «Nouvelle Revue Française», nel 1958, e poi raccolto in *Pour un nouveau roman*:

La tragedia non è che un mezzo di raccogliere l'infelicità umana, di sussumerla, [...] di giustificarla sotto la forma di una necessità,

di una saggezza o di una purificazione: rifiutare un tale ricupero e ricercare i mezzi tecnici per non soccombervi proditoriamente [...] è oggi un'impresa singolare e, quali che siano le sue implicazioni "formalistiche", importante. (Robbe-Grillet [1963] 1965: 50)

Nessun compromesso appare possibile a partire da simili premesse: si nega la catarsi, si irridono le nozioni fondamentali di «itinerario», di «svelamento» e, oltre a queste, si contesta il paradigma mimetico della significazione degli oggetti. «Non c'è», insomma, «niente dell'uomo che ci venga dato in spettacolo, neppure il suo abbandono» (Barthes [1964] 1972: 50).

Un esito prevedibile, in parte scontato, visto che la premessa maggiore su cui si fonda l'intera argomentazione – lo si intuisce tra le righe della citazione – è di natura filosofica prima ancora che estetica. Nell'ottica della fenomenologia hussleriana, punto di riferimento obbligato nella prosa del Robbe-Grillet prima maniera, non v'è difatti spazio per alcun tentativo di ricupero della distanza «che esiste tra l'uomo e le cose, in quanto nuovo valore» (Robbe-Grillet [1963] 1965: 81). I due termini rimangono sostanzialmente irrelati: mentre l'uno cerca disperatamente un senso al di fuori di sé, gli oggetti, da parte loro, non rispondono con alcun cenno: non v'è traccia di complicità, né di drammatica separazione, ma appunto relazione, "distanza".

Questa è la condizione dell'uomo contemporaneo e pretendere di ignorare l'evidenza significherebbe, secondo l'autore bretone, ricorrere all'ennesima mistificazione. Chi volesse recuperare i frammenti della solidarietà infranta attraverso la promessa di una non meglio definita restaurazione, arrivando a considerare «il divorzio stesso una via più grande per la redenzione», non farebbe altro che inseguire una vana chimera, spingendoci, volenti o nolenti, a prolungare la lunga agonia dell'«idea "panantropica" contenuta nell'umanesimo» (*ibid.*: 79, 81).

Il cerchio tra gnoseologia ed estetica si chiude all'insegna di una netta rottura, con l'auspicio che l'uomo possa finalmente infrangere «il patto metafisico» siglato da altri in sua vece, liberandosi dal fardello che da più di due millenni grava sulla sua coscienza (*ibid.*: 80). A fronte della «tragicizzazione sistematica dell'universo» – frutto di «una volontà

deliberata» e quindi sempre sospetta dal punto di vista ideologico – l'unica scelta praticabile secondo Robbe-Grillet è, in definitiva, quella della libertà. Di una libertà, non gratuita, sofferta, che si afferma e si conquista grazie a una costante riflessione sulla propria «situazione nel mondo» (*ibid.*: 92).

In mancanza di un'alternativa valida, o di una soluzione in positivo, la possibilità di una completa demistificazione delle illusioni su cui si fonda il nostro rapporto con la realtà – cui corrisponderebbe l'effettiva liberazione dall'infelicità umana – si sposta di conseguenza nell'indefinito futuro, venendo affidata alla volontà di quel fruitore partecipe, attivo, nel quale lo sperimentalismo del secondo Novecento vede l'ideale prosecutore della sua azione culturale.

Butor, a modo suo, persegue uno scopo affine seguendo però un percorso intellettuale piuttosto diverso. Aveva quindi ragione Roland Barthes nell'osservare che il discrimine fra i due non dipende tanto dal presupposto di partenza, quanto dal punto di arrivo: mentre nell'opera di Robbe-Grillet la vicenda «si richiude» inevitabilmente «sulla sua identità iniziale», in romanzi come *L'emploi du temps* o *La modification*, «il cammino» dell'eroe è invece «creatore di coscienza» (Barthes [1964] 1972: 51). Se nell'uno l'impressione dominante è quella di una «vertigine immobile»; nell'altro, al contrario, «nasce di continuo un uomo nuovo: il tempo serve», in effetti, «a qualcosa» (*ibid.*).

La formazione, o meglio, la "trasformazione" del carattere e dell'identità – non declinate lungo i binari di un'univoca, lineare *Bildung*, bensì in termini dialettici e dinamici – sono d'altronde temi ricorrenti nella produzione butoriana, rievocati costantemente attraverso schemi di derivazione classica, quali quelli del *nostos* o della *nékuia*. Al posto di venire declassati a mere particelle di un cosmo caotico, i suoi eroi medio-borghesi si sottraggono all'alienazione in un percorso iniziatico che li porta a raggiungere quella che Barthes definisce «la forma superlativa del personaggio». In loro si investono «i valori secolari della nostra civiltà», «a cominciare dall'ordine tragico», «che esiste dovunque la sofferenza si concentra come spettacolo e si riscatta attraverso la sua "modificazione"» (*ibid.*: 52).

Questo li rende paradigmatici nel senso più nobile del termine: pur non difendendo una “tesi”, essi possono difatti servire da modello al lettore. La loro ricerca non li conduce, al pari di Wallas, al risultato desiderato eppure, nel loro caso, il cammino compiuto contribuisce a riconsiderare in una mutata prospettiva «la natura profonda dello scopo» che perseguivano (Butor [1957] 1959: 305). La riscoperta dell’eredità del mondo classico può assumere in quest’ottica la duplice veste di un ritorno alle origini o, in termini meno scontati, di una palestra di addestramento cognitivo ideale, dove allenarsi nella decifrazione dei molteplici codici culturali tramite i quali l’uomo ricostruisce di continuo la propria immagine.

Un’immagine, si badi bene, declinata inevitabilmente al plurale. Su questo punto Butor non è disposto a compromessi. La complessità del nostro tempo richiede una disposizione e un’apertura mentale in grado di apprezzare a pieno il «contrappunto di più mondi», la giustapposizione di innumerevoli paradigmi etici ed estetici, «la cui stessa corrispondenza è destinata a far significare gli oggetti e gli avvenimenti» (Barthes [1964] 1972: 50).

Inutile dunque affannarsi a ripetere il familiare adagio post-romantico secondo cui la tragedia sarebbe «una cosa del passato», o meglio, la forma paradigmatica di un universo morale ed estetico «che dobbiamo considerare nel suo riflusso prima che abbia completamente disertato il nostro orizzonte» (*ibid.*: 290). Insistere su questo aspetto superficiale, ponendo in rilievo la perdita armonia tra individuo e collettività, o tra autore e comunità di fruizione, significa in realtà eludere la questione di fondo. La presunta inattualità del “genere” non dipende in realtà dalle sue intrinseche qualità, bensì dalla distanza che ci separa dalla visione del mondo che si riflette nella sua struttura formale. Rimpiangere la tragedia significherebbe pertanto proiettare sul suo declino lo spettro di una perdita ancora più assoluta: quella di una “naturale” corrispondenza tra l’uomo e il cosmo, tra soggetto e oggetto, tra le parole e le cose.

Per quanto Butor non condivida le posizioni teoriche di Robbe-Grillet, i due sembrano trovarsi d’accordo almeno su questo punto: sebbene il tragico sia morto nella sua formulazione primigenia, esso

«continua ad apparire un perfetto segno di contraddizione», «contraddizione della volontà che si afferma negandosi nell'individuo, contraddizione del divenire che si afferma negandosi nell'essere» (Givone 1993: 15). Come categoria del pensiero e, di riflesso, come forma dell'espressione artistica, esso conserva quindi gran parte del suo valore. Tutto dipende dal modo in cui si intende sfruttarlo: esasperando il dilemma sino al punto di non ritorno (sperando poi di risolverlo in un imprecisato futuro); oppure cercando di riconsiderarlo da un'angolazione sempre diversa, in un "qui e ora" sempre problematico e pregno di responsabilità morale.

Ciò spiegherebbe, inoltre, il comune, costante interesse nei confronti di tale tematica. L'illusione di sbarazzarsi di un simile fardello rappresentava, per entrambi, un inganno in cui già molti erano caduti dimenticando che volersi liberare della "tragedia" senza conoscerla sino a fondo «vuol [...] dire soccombervi» (Robbe-Grillet [1963] 1965: 93) prima ancora di aver cominciato. Che si volesse esorcizzarla o rifondarla, non si poteva comunque prescindere da essa e la successiva evoluzione delle rispettive poetiche lo testimonia a chiare lettere.

Conclusa la «trilogia fenomenologica» Robbe-Grillet rinuncerà presto all'ambizioso progetto di un romanzo fondato su strutture «indipendenti da un significato» (La Capria 1960: 15) passando – secondo l'affascinante formula barilliana – dall'*ethos* al *mythos* (Barilli 1998: 72-73) ossia dalla decostruzione del romanzo "ben fatto" a un'apoteosi del romanzesco in uno sfrenato collage tra i più triti clichés dell'immaginario *pulp*.

Né dovrebbe stupire il fatto che, una volta constatata l'impraticabilità di una liberazione dalla tragedia attraverso il suo "azzeramento", l'autore bretone arrivi addirittura a rivalutarne la funzione sociale:

Personalmente, sono tra coloro che – come Sofocle – credono nel valore catartico delle rappresentazioni fatte alla luce del sole. Ma, perché questa funzione potesse operare pienamente, gli attori ateniesi portavano sul viso maschere stereotipate, allo scopo di distruggere ogni possibilità di illusione realistica. Sembra, infatti,

che da molto tempo (due o tremila anni prima di Brecht) sia stata ritenuta necessaria una grande presa di distanza, per evitare che lo spettatore ingenuo o il lettore cedesse alla dolcezza d'identificarsi, senza riflettere, nell'atto rappresentato. (Robbe-Grillet 1989: 139)

L'antico e il moderno vengono ancora una volta messi a confronto, ribadendo il divario che li separa, eppure – ed è sicuramente un elemento di novità – ora Robbe-Grillet insiste soprattutto sugli elementi di continuità, primo fra tutti la catarsi.

Andando al di là di una questione meramente personale, l'accostamento tra passato e presente mira a evidenziare un'affinità nella differenza visto che le *mythologies* contemporanee rappresentano, a suo avviso, un terreno di sfida ideale per chi intenda misurarsi con lo spettro del tragico, o almeno con ciò che ne rimane nel contesto delle comunicazioni di massa. Da un lato, sebbene in chiave diversa rispetto all'epoca classica, esse offrono l'occasione di rivisitare i totem e i millenari tabù della nostra civiltà, dissimulati sotto nuove, conturbanti "maschere". Dall'altro, se fruite nel verso giusto e non in modo ingenuo, garantiscono un analogo grado di coscienza critica, aiutandoci a riconoscere con maggior chiarezza i poco nobili appetiti che si annidano nell'inconscio individuale e collettivo.

È, a dire il vero, un'ipotesi di lavoro non priva di fascino – da lui ampiamente esemplificata tra gli anni Sessanta e Settanta – a cui, ciò non di meno, occorre muovere una sostanziale obiezione: se in un primo momento il capofila dell'*école du regard* fonda la sua polemica contro l'umanesimo su un'immagine sin troppo riduttiva del tragico e dei procedimenti artistici a esso riconducibili, in questa seconda fase egli appare sin troppo generoso nel dissimulare, al di sotto di una riconciliazione con la tradizione, un radicale mutamento nello statuto e nella funzione della tragedia.

Alla luce di un diverso orizzonte epistemologico questa non sarebbe e, in definitiva, non dovrebbe essere più finalizzata a un rafforzamento della coesione sociale o alla riconferma di una scala di valori condivisi – esercitando pertanto un'azione conservatrice rispetto allo *status quo*; quanto piuttosto a garantire una salutare valvola di sfogo

tramite la quale, pur sapendo di non potersene sbarazzare, ognuno può prendere consapevolezza dei propri fantasmi interiori. In un solo colpo si riabilitano così sia il concetto di tragico, sia le forme storicamente determinate a esprimerlo, dandogli una veste indubbiamente più "freudiana", attuale e accattivante. Sin troppa grazia, verrebbe da aggiungere...

Più coerente nello sviluppo e decisamente più convincente negli esiti appare il percorso artistico di Butor. A partire dal 1960, dopo un breve e quanto mai significativo silenzio, il rappresentante dell'ala "moderata" dell'*école du regard* inizia a dedicarsi a una serie di contaminazioni trans-mediali piuttosto lontane dal ristretto ambito della narrativa di finzione. Sin da *Mobile* e *Réseau aérien* – entrambi del 1962 – appare d'altronde chiaro come l'utopica creazione di una nuova mitologia collettiva, consustanziale all'idea del romanzo enciclopedico di ottocentesca memoria non rivesta più, ai suoi occhi, la medesima importanza attribuitale nel decennio precedente.

Alle soglie degli anni Sessanta, all'interno di un panorama mediatico decisamente più affollato rispetto al XIX secolo, la forma-romanzo non poteva difatti più rivendicare il ruolo storicamente attribuito alla tragedia nella ri-creazione di un universo coerente di valori senza di conseguenza imporsi quale veicolo di una falsa coscienza. Questo era in fondo l'accusa che i *nouveaux romanciers* avevano mosso sin dall'inizio al famigerato "modello Balzac" e, nel complesso, a ogni modello canonico: di imporre surrettiziamente una determinata visione della realtà attraverso un determinato *ordine* del racconto.

Da qui deriva l'esigenza, per Butor, di rivolgere l'attenzione oltre il ristretto ambito della narrativa di finzione, iniziando a trasporre sulla pagina procedimenti derivati dalla *pop art*, dalla musica seriale e, più in generale, a incamminarsi lungo la via della "despecializzazione", di una crescente ibridazione tra i linguaggi artistici che troverà piena espressione solo nel decennio successivo.

A ben vedere non si trattava di una mera coincidenza, quanto di una naturale evoluzione della sua poetica: se ogni "forma" tende inevitabilmente a cristallizzarsi in una concezione limitante della realtà, allora è solo nel dialogo costante tra varie forme che la realtà può essere

costantemente ri-costruita. *Votre Faust* (1969), vera e propria “opera aperta” in cui il pubblico gioca un ruolo di primo piano nella produzione della vicenda, è forse l’esempio più emblematico in tal senso. Occorre tuttavia rivolgersi altrove se si vogliono ritrovare tracce del tragico nell’accezione classica all’interno della produzione butoriana di questi anni, come nel gustoso *Sphinx en chapeau*, uno degli otto “quadri” su cui è allestito il palinsesto iconico-verbale de *Le Chien Roi* (1982).

A una tavola di Pierre Alechinsky, ove campeggia una sfinge ornata in maniera leziosa, Butor affianca qui un’ennesima rilettura della vicenda del figlio di Laio, trasformandola in un frammento di *soap opera*. Riadattate in una frivola atmosfera da salotto televisivo, le sfortune di Edipo vengono illustrate da un anonimo commentatore e ricondotte non più alle ben note vicende familiari, bensì a un’offesa recata alla vanitosa Sfinge menzionata nel titolo, poco disposta a commenti ironici sul suo eccentrico cappello adorno di piume di struzzo.

In accordo a questo stravolgimento ogni elemento dell’aneddoto, ogni motivo, ogni interazione tra i personaggi viene sottoposta a un rigoroso trattamento caricaturale all’insegna della più dissacrante parodia. In termini di “irradiazione” distruttiva Butor si spinge dunque ben al di là di *Les gommés*, in cui la struttura dell’ipotesto – seppur ridotta ai minimi termini – era un tutt’uno con la sua funzione ideologica. *Sphinx en chapeau* piega al contrario quella stessa struttura a una nuova funzione, facendola portatrice di un messaggio apparentemente molto diverso dall’originale.

Come nota Emmanuelle Kaës (2007), questa nuova versione della storia suggerisce una certa cautela nell’esprimere opinioni non richieste sul vestiario altrui; e fin qui non vi sarebbe nulla da obiettare, si potrebbe anzi sorriderne. Quando però nell’*explicit* si citano quasi di sfuggita i “balocchi” con cui i moderni discendenti di Edipo si diletano nei loro giochi (le «mitragliatrici» e i «telefoni rossi» riconducibili ai vecchi e nuovi conflitti), il tono leggero del componimento vira verso un ammonimento morale di ben più seria portata.

L’incontenibile *hybris* di cui il figlio di Laio è esemplare vittima ci invita, in definitiva, a riflettere sulle ataviche pulsioni autodistruttive e sulle loro nefaste ripercussioni nella storia del genere umano. Si può

quindi parlare a giusto titolo di una «metamorfosi testuale», nella quale una costellazione di segni riconducibile al paradigma del tragico viene rovesciata nel suo opposto, ossia in una forma comica (Kaës 2007)?

Senza dubbio gli elementi costitutivi del racconto vengono stravolti, deformati, in larga misura "camuffati" da Butor con l'intenzione di renderli pressoché irriconoscibili e, tuttavia, la trasposizione in un nuovo contesto finisce paradossalmente per rievocare alcune delle loro connotazioni originarie. Buona parte dell'effetto di ironico straniamento nasce proprio dalla "frizione" tra lo *script* e il *frame* della narrazione (Calabrese 2013: 29), rendendo *Sphinx en chapeau* un esperimento originale e altrettanto riuscito rispetto ai suoi precedenti romanzeschi.

V'è poi un aspetto meno evidente, ma non per questo meno significativo nel trattamento del materiale di partenza. Rielaborando la vicenda in uno stile che scimmiotta volutamente il gergo del *gossip*, Butor sembra difatti voler evidenziare il profondo divario tra il "realismo mitologico", in cui la tragedia rappresentava ancora un codice privilegiato nella decifrazione del reale, e il "realismo integrale" post-1960 in cui essa è, ormai, un codice fra tanti; quasi a voler prendere atto di una transizione definitiva, irrevocabile, di un mutamento di orizzonte che non sembra lasciare adito a ripensamenti o a sterili rimpianti.

L'immagine di "uomo totale" restituitaci dalla classicità, non corrisponde né può più corrispondere, a suo avviso, a quella dell'uomo contemporaneo, e pretendere di ricalcare l'una sull'altra non può portare a nulla di buono. Il che non significa dimenticare l'eredità del tragico, quanto piuttosto rivalutarne le potenzialità etiche e gnoseologiche alla luce di una situazione radicalmente mutata.

Dopo anni di polemiche e dibattiti, in pieno clima postmoderno, i due *nouveaux romanciers* sembrano insomma trovarsi di nuovo in disaccordo praticamente su tutto, tranne che su una questione fondamentale. La stessa da cui, a ben vedere, erano partiti all'inizio della loro carriera: per quanto si cerchi di resistere o di sfuggire alla lunga ombra del tragico, meglio non farsi troppe illusioni, della sua irresistibile, problematica fascinazione non ci sbarazzeremo tanto presto, né tanto facilmente.

Bibliografia

- Allemand, Roger-Michel – Milat, Christian (eds.), *Alain Robbe-Grillet: balises pour le XXI^e siècle*, Parigi-Ottawa, Presses Sorbonne Nouvelle-Presses de l'Université d'Ottawa, 2010.
- Barilli, Renato, *Robbe-Grillet e il romanzo postmoderno*, Milano, Mursia, 1998.
- Barthes, Roland, *Essais critiques* (1964), trad. it. *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1972.
- Bernal, Olga, *Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence*, Paris, Gallimard, 1964.
- Boyer, Alain-Michel, "L'énigme, l'enquête et la quête du récit. La fiction policière dans *Les Gommages* et *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet", *French Forum*, 6.1 (1981): 74-83.
- Brignoli, Laura, "La technique "privative" du Nouveau Roman: l'exemple de Robbe-Grillet", *Francofonia*, 43 (2002): 57-76.
- Brunel, Pierre – Chevrel, Yves, *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.
- Butor, Michel, *L'emploi du temps* (1956), trad. it. *L'impiego del tempo*, Milano, Mondadori, 1960.
- Id., *La modification* (1957), trad. it. *La modificazione*, Milano, Mondadori, 1959.
- Id., *Répertoire: études et conférences 1: 1948-1959* (1960), trad. it. *Repertorio: studi e conferenze 1948-1959*, Milano, Il saggiaatore, 1961.
- Id., *Lezioni e risposte sulla letteratura. Il seminario di Padova 1985*, Milano, Franco Angeli, 1988.
- Calabrese, Stefano, *Retorica e scienze neurocognitive*, Roma, Carocci, 2013.
- Calvino, Italo, "La sfida al labirinto", *Il Menabò di letteratura*, 5 (1962): 85-99.
- DeBenedetti, Giacomo, *Il personaggio-uomo*, Milano, Il saggiaatore, 1970.
- Diaz, José-Luis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Parigi, Honoré Champion, 2007.
- Duffy, Jean H., *Signs and Designs: Art and Architecture in the Work of Michel Butor*, Liverpool, Liverpool University Press, 2003.

- Givone, Sergio, "Introduzione", *Nietzsche: Opere 1870/1881*, Roma, Newton Compton, 1993: 25-39.
- Janvier, Ludovic, *Une parole exigeante: le nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.
- Kaës, Emmanuelle, "'Une textamorphose de légendes': mythes et description de tableaux dans *Le Chien Roi* de Michel Butor et Pierre Alechinsky", *Revue de littérature comparée*, 1/321 (2007): 73-85.
- La Capria, Raffaele, "La denuncia di Robbe-Grillet", *Il Mondo*, 10.05.1960: 15.
- Le Calvez, Éric – Canova-Green, Marie-Claude (eds.), *Texte(s) et intertexte(s)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997.
- Lits, Marc, *Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du Céfal, 1999.
- Lydon, Mary, *Perpetuum Mobile: a Study of the Novels and Aesthetics of Michel Butor*, Edmonton, University of Alberta Press, 1980.
- Merivale, Patricia – Sweeney, Susan (eds.), *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011.
- Morrisette, Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet*, Parigi, Éditions de Minuit, 1963.
- Mullen, Anne – O'Beirne, Emer (eds.), *Crime Scenes: Detective Narratives in European Culture Since 1945*, Amsterdam, Rodopi, 2000.
- Ramsay, Raylene L., *Robbe-Grillet and Modernity: Science, Sexuality, and Subversion*, Gainesville, University Press of Florida, 1992.
- Ricardou, Jean, *Le nouveau roman*, Parigi, Seuil, 1973.
- Robbe-Grillet, Alain, *Les gommages* (1953), trad. it. *Le gomme*, Torino, Einaudi, 1961.
- Id., *Pour un nouveau roman* (1963), trad. it. *Il nouveau roman*, Milano, Sugar, 1965.
- Id., *Le voyageur. Textes causeries et entretiens (1947-2001)*, Parigi, Christian Bourgois, 2001.
- Tani, Stefano, *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian fiction*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987.

Yanoshevsky, Galia, *Les Discours du Nouveau Roman: Essais, entretiens, débats*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006.

L'autore

Andrea Chiurato

Andrea Chiurato è ricercatore presso l'Università IULM di Milano. I suoi interessi si rivolgono prevalentemente alla rappresentazione della metropoli nell'immaginario occidentale e alla teoria del romanzo, con particolare attenzione alle avanguardie italiane e francesi del Novecento. Tra le pubblicazioni dedicate a questi ambiti figurano rispettivamente: *La retroguardia dell'avanguardia* (Mimesis Edizioni, 2011), *Là dove finisce la città. Riflessioni sull'opera di J. G. Ballard* (Archetipo Libri, 2013), *La metropoli ai margini. Alterità, diversità ed esclusione tra Otto e Novecento* (Mimesis Edizioni, 2016).

Email: chiurato.iulm@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/05/2017

Data accettazione: 30/09/2017

Data pubblicazione: 30/11/2017

Come citare questo articolo

Chiurato, Andrea, "Le maschere senza volto. Gli eroi 'tragici' del *nouveau roman*", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it/>