Il dipinto
The Homework, olio su tela di Julie Held, artista inglese contemporanea: è nata nel 1958

LATINOAMERICA

Il mio amico alter ego

Ricardo Piglia, scomparso sette anni fa, scrive di altri ma, in realtà, attinge a piene mani dalla sua biografia. Anche in queste due novelle

di Leonardo G. Luccone

Ricardo Piglia
Pena perpetua
Wojtek
Traduzione
Federica Arnoldi
Alfredo Zucchi
pagg. 150
euro 16
Voto 8/10

Tra la fiction e la non fiction c'è un'intercapedine e una calamita. Ricardo Piglia, che di questa spartizione è stato studioso, cavia e teorico, ha praticato tutte le forme di scrittura e di infingimento che quella matassa che è il testo permette. Per Piglia ibridare è declinare la realtà nella fiction, e viceversa. Perfino uno dei suoi romanzi più creativi, *Solo per Ida Brown*, al collaudo della lettura mostra di derivare dalla materia biografica dei suoi diari. Per Piglia nel flusso narrativo entrano – in special modo nei romanzi con protagonista il suo alter ego Emilio Renzi – «blocchi di realtà», il vissuto nel tessuto, potremmo dire.

Pena perpetua – titolo che con un virtuosismo concettuale traduce *Prisón perpetua* – è un'opera ambigua e scalena. Esce per la prima volta nel 1988 in Argentina per Editorial Sudamericana, bastione tra due opere essenziali come *Respirazione artificiale* (1980, nel pieno della dittatura di Videla) e *La città assente* (1992). È un dittico di novelle gemelle (*Pena perpetua* e *Incontro a Saint-Nazaire*) e si apre con una citazione non dichiarata dai diari di Emilio Renzi, resoconto di un trasloco che Renzi – ricordiamo che il nome completo di Piglia è Ricardo Emilio Piglia Renzi, più intreccio di personalità di così! – fa da Adrogué a Mar del Plata. È qui che Renzi (o Piglia o il narratore) trova il maestro. Si tratta di Steve Ratliff, *El Inglés*, un newyorchese ambiguo e sfuggente, scrittore parco e praticamente inedito, finito in Argentina per amore. Scriveva come «se stesse costruendo una trincea», ed è questo che spalanca al narratore le porte della letteratura. Come notato da Alfredo Zucchi su *doppiozero*, alcune delle vertiginose affermazioni di Ratliff sono tratte *verbatim* da un'intervista che Piglia rilasciò qualche anno prima a *Crítica y ficción*; la voce che sentiamo è un coro di armoniche della stessa voce, tre narratori che si allineano, come se cadessero cannocchialmente uno all'interno dell'altro, mentre il dettato narrativo si serve delle forme più diverse: resoconto orale, dialogo, intervista, diario. «Narrare è facile [...] se uno ha vissuto abbastanza da riuscire a cogliere l'ordine dell'esperienza».

HA PRATICATO OGNI FORMA LETTERARIA. PER LUI IBRIDARE È DECLINARE LA REALTÀ NELLA FICTION, E VICEVERSA

Se la rappresentazione imprigiona il testo in una delle sue versioni possibili, il gioco delle rifrazioni dell'io moltiplica i percorsi: «Ho narrato ciò che non so della sua storia e l'ho intrecciato con la mia, com'è giusto». La scrittura diventa così la forma sublime dell'invenzione, all'inseguimento di ciò che i fatti celano, e l'estraniamento è direttamente proporzionale al disordine e al salto che si fa oltre la sequenza dei dati empirici. Il paradosso è quello del narratore che scrive senza sapere cosa sta raccontando.

Nella novella *Saint-Nazaire* lo scrittore Stephen Stevensen (come William Wilson di Poe) si accanisce contro il narratore, mentre quest'ultimo prova a godersi una residenza letteraria nella cittadina del titolo. Anche qui è bene precisare che Piglia è stato veramente ospite alla *Maison des écrivains étrangers e des traducteurs* a Saint-Nazaire. Al narratore ogni cosa sembra irreale, mentre la verità della finzione «è un dispositivo microscopico capace di misurare con precisione millimetrica l'ordine del mondo». Qui è Stevensen il nodo, con la sua vita ventriloqua («Tutte le lingue sono la sua lingua materna»), la sua mania di tradurre simultaneamente in quattro lingue alla ricerca della soluzione perfetta, e il suo molosso: un romanzo utopico in cui «tutte le passioni e le fantasie sono messe per iscritto».

Stevensen vuole prevedere il futuro con la scrittura del passato e procede per propositi paradossali: «Bisogna concentrarsi su ciò che filtra dagli interstizi della ripetizione e accade una volta sola»; «ogni parola deve rimandare all'altra [...] nel nucleo segreto del linguaggio». L'estro della macchinazione di Stevensen si palesa nel suo disperdere indizi affinché il narratore – sorvegliato e pilotato – costruisca una storia e, ovviamente, nella circospetta vertigine del suo diario. «Scrivere un diario ci aiuta a dimenticare l'illusione di avere una vita privata»; lì c'è «scritto qualcosa» ammette il narratore «che lui non aveva ancora letto; un enigma da decifrare che gli avrebbe reso possibile la comprensione di tutto».

Avviluppato nella trama verbale, il lettore si rende presto conto che le due novelle sono camere comunicanti, con un personaggio in comune e più correnti di mescolamento. È il linguaggio a farci ammalare? Chiamiamo finale solo ciò che non siamo in grado di comprendere?

«Le cose che scrivo possono accadere, si rende conto?» dice a un certo punto Stevensen al narratore e sembra di ascoltare Piglia quando sostiene che «raccontare vuol dire trasmettere al linguaggio la passione di ciò che sta per accadere». E con lui qualcosa succede per davvero.

©RIPRODUZIONE RISERVATA