

## *La comunicazione epistolare come metafora della scrittura in un romanzo di Carmen Martín Gaité ed uno di Antonio Tabucchi*

Gabriele BIZZARRI  
Università di Pisa

### RIASSUNTO

Il romanzo epistolare porta implicita nella sua natura di genere una dimensione riflessiva circa l'atto comunicativo che gli conferisce un peculiare statuto metaletterario: la rappresentazione del meccanismo di emissione e ricezione di un messaggio chiama in causa la proposta comunicativa, l'idea di letteratura sulla base della quale l'autore costruisce il proprio pubblico. Attraverso l'analisi delle costanti e variazioni rispetto alle caratteristiche codificate del genere, propongo una lettura comparata di due romanzi dell'ultima decade, uno spagnolo (*Nubosidad variable* di Carmen Martín Gaité) ed uno italiano (*Si sta facendo sempre più tardi* di Antonio Tabucchi), mettendo in risalto due visioni antitetiche della scrittura nell'età contemporanea, due manifesti estetici che, nella forma epistolare, sembrano trovare il perfetto veicolo di espressione. All'utopia dell'apparizione dell'interlocutore sognato risponde la dispersione *inutile* di un messaggio in una bottiglia nelle acque del caos.

**Parole chiave:** Romanzo epistolare, interlocutore, teoria della ricezione.

### ABSTRACT

The epistolary novel, as a genre, presents a remarkable degree of self-awareness regarding the communication process through which it acquires a peculiar metaliterary status: the narrative representation of the interplay between an addressee calls into question the author's communicative proposal and the literary perspective from which he creates his own audience. Through the analysis of the constants and variations with respect to the genre's codified conventions, I propose a comparative reading of two novels of the last decade, a spanish one (*Nubosidad variable* by C. Martín Gaité) and an italian one (*Si sta facendo sempre più tardi* by A. Tabucchi) in which I will point out two antithetical visions of contemporary writing, as to say two different aesthetical manifestos, that seem to find their best way of expression along the epistolary model. The utopic construction and apparition of a dreamed addressee

corresponds and matches with the useless scattering and wandering of a bottled message in the sea of chaos.

**Key words:** Epistolary novel, addressee, theories of reception.

L'accostamento di un romanzo del 1992 di Carmen Martín Gaité, *Nubosidad variable* con l'ultimo romanzo, appena pubblicato in Spagna<sup>1</sup>, di Antonio Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, può risultare gratuito ed apparentemente impressionistico: è sempre molto difficile e pericoloso comparare con pretese di scientificità e rigore l'opera di scrittori appartenenti ad aree geografiche differenti, che si esprimono in lingue diverse, con una formazione distinta e privi, a quanto mi risulta, di contatti reciproci o comunanza di intenti poetici<sup>2</sup>. A rendere ancora più complicato l'intento c'è il lasso temporale di quasi una decade che separa la pubblicazione dei due romanzi.

Tale distanza denuncia il carattere libero e «casuale» del mio scritto che vuole semplicemente portare testimonianza di una forte e persistente impressione di lettura —peraltro profondamente radicata nell'universo poetico dei due autori— capace, a mio avviso, di illuminare con maggiore chiarezza le diverse visioni della scrittura (nella sua doppia accezione di comunicazione personale e letteraria) di due importanti rappresentanti del nuovo romanzo europeo, che partono da un'identica serie di preoccupazioni teoriche e trasposizioni simboliche e poi si vanno muovendo verso conclusioni e terreni che oserei definire contrapposti.

Non esito a definire il mio scritto come il prodotto di un «dialogo a distanza» instaurato in tutta libertà e con un filo di arbitarietà fra i due testi che, colmando di slancio l'oggettiva impermeabilità del mezzo, sono sembrati intendersi da subito e riconoscersi intorno ad un sistema simbolico comune per poi intraprendere un appassionato dibattito fatto di intime comprensioni e violente antitesi, dal quale entrambi sono usciti arricchiti e vicendevolmente illuminati. Attraverso tale processo di accostamento, i due libri sembrano aver creato un ipertesto comune di risonanze e richiami che, oltre a chiarire le diverse visioni estetiche dei due autori, viene a costituire un esempio più ampio e dal duplice esito delle possibilità di funzionamento del meccanismo della comunicazione letteraria nell'era moderna.

Il punto di contatto più evidente tra i due romanzi risiede nell'aspetto formale: *Nubosidad variable* e *Si sta facendo sempre più tardi* appartengono

<sup>1</sup> A. Tabucchi (2002).

<sup>2</sup> Carmen Martín Gaité è protagonista di un percorso letterario più lungo e sicuramente più articolato «in fasi» rispetto a quello piuttosto omogeneo di Antonio Tabucchi. Le radici della sua scrittura affondano nel romanzo realista con pretese di naturalismo ed oggettività degli anni '50, per poi evolvere verso esiti assolutamente peculiari ed ossessioni proprie.

senz'ombra di dubbio al genere del romanzo epistolare, il cui schema formale sembrano rinnovare dall'interno, utilizzare per peculiari fini rappresentativi, riempire insomma di significati originali che, in entrambi i casi, non stento a definire metaletterari.

Il romanzo epistolare nasce alla fine del diciassettesimo secolo e tocca un apice di popolarità durante tutto il Settecento, epoca in cui nascono i veri capisaldi del genere (Rousseau, Richardson, Laclos, *Les lettres portugaises*). Questo tipo di scrittura si collega direttamente agli albori della parola romanzesca, come una delle vie battute dagli autori per ovviare al problema della verosimilitudine, fianco che il nuovo genere di finzione offre alle dure critiche dei trattatisti dell'epoca<sup>3</sup>: l'espressione della soggettività privata dissimula la finzione e giustifica il patto narrativo<sup>4</sup>. Paradossalmente, in epoca romantica, con il desbordare dell'espressione soggettiva, il genere comincia a decadere (se si eccettuano alcuni celebri esempi come Werther ed Ortis), fino ad arrivare ad un periodo di silenzio quasi assoluto dovuto alla cristallizzazione classicista della forma romanzo nella fase borghese-ottocentesca, in cui ogni artificio esteriore appare superfluo ed il genere prescinde orgogliosamente da ogni tipo di giustificazione. Dotato di estrema versatilità, nel Novecento si presta invece docilmente a veicolare, in vari casi, la scrittura della frammentazione e della dissoluzione dell'io, vincolandosi a temi tanto fondamentali per il romanzo della crisi come il tempo, la memoria e l'identità individuale. Nella letteratura dei nostri giorni, il genere epistolare appare ormai lontano dal suo secolo d'oro e dalle motivazioni strutturali profonde che lo generarono, e diviene una delle tante possibilità formali a disposizione degli scrittori, ricorso narrativo ultracodificato, spesso comoda cassa vuota, adatta a soddisfare la sempre maggiore curiosità voyeristica<sup>5</sup> dei nostri tempi.

I due romanzi che prendo in considerazione testimoniano, a mio avviso, l'importante ritorno, nella decade appena trascorsa, ad un uso inventivo e letterario della forma epistolare, rappresentando due grandi esempi di rifondazione del genere, il quale risulta perfettamente applicato a problemi specifici dell'età moderna<sup>6</sup>. In entrambi, e questo è un punto di assoluto rilievo ed originalità, il genere epistolare va ben oltre il semplice dato formale e viene ad essere la rappresentazione metaforica di un'estetica, di una maniera di

<sup>3</sup> F. Calas (1996: 8): «Ce que l'on reprochait alors au roman, c'était de manquer de naturel, de vérité et de morale. Cette période voit se développer trois formes qui proposent, chacune à leurs manières, des tentatives pour sortir de cette impasse [...] Le roman par lettres s'attache à la sphère du privé».

<sup>4</sup> F. Calas (1996: 9): «La part d'imaginaire qui préside à la création du roman est niée par les propos d'un pseudo-éditeur cherchant à persuader le lecteur que l'oeuvre est vraie».

<sup>5</sup> Mi riferisco alla morbosa avidità di spiare il privato altrui che sembra costituire una componente fondamentale del moderno intrattenimento di massa.

<sup>6</sup> A. Rueda (2001) cita nel panorama spagnolo gli esempi di Carmen Riera, Josefina Adelcoa, Mercedes Abad, Cristina Fernández Cuba ecc..., giungendo alla conclusione che la lettera ritorna prepotentemente in auge nell'ambito della letteratura postmoderna femminile.

intendere la scrittura in quanto trasmissione linguistica di un messaggio ad un pubblico, metafora cioè del meccanismo di funzionamento della comunicazione letteraria. Su queste basi, in Spagna ed in Italia (e come vedremo con esiti contrapposti) il genere epistolare recupera forza ed importanza nel panorama letterario degli anni '90, attraverso un'abile metaforizzazione che s'instaura come parola nuova e vergine, nuovo inizio per una forma in rinascita.

E' importante sottolineare che la lettera si presta meravigliosamente a costituire il perfetto metaforizzante della scrittura letteraria, la quale, come ricorda Jacques Derrida, non è altro che una lunga lettera inviata ad un altro invisibile:

La lettre, l'épître, qui n'est pas un genre mais tous les genres, la littérature même<sup>7</sup>.

Se si tiene presente tale vocazione epistolare intrinseca alla letteratura non risulterà difficile intendere come i due autori pongano in atto una precisa scelta strategica che punta a veicolare precise posizioni teoriche circa il tipo di comunicazione che intendono realizzare ed il modello letterario che meglio li rappresenti. L'aspetto marcatamente metaletterario di entrambi i romanzi deriva in parte dall'anima intrinsecamente autoriflessiva del genere che qui, forse per la prima volta dopo una lunga fase di sfruttamento strumentale ed acritico, appare pienamente e coscientemente piegato a peculiari fini rappresentativi.

Il patto di lettura proposto dal romanzo epistolare funziona secondo il chiaro modello descritto da Altman: l'autore «must make his letter writer speak to an addressee in order to communicate with a reader who overhears: how does he reconcile the exigencies of story (communication between novelist and reader) with the exigencies of interpersonal discourse (communication between correspondents)?» (J. Gurkin Altman 1983: 210)<sup>8</sup>.

Se «le roman épistolaire est essentiellement une forme de discours, qui se fonde sur un schéma de communication mettant en scène un destinataire et un destinataire, amenés à échanger des lettres en raison de l'absence qui les sépare» (F. Calas 1996: 17), è evidente che, aldilà dei contenuti stessi del messaggio veicolato, ciò che con più chiarezza viene rappresentato in primo piano è il ruolo stesso del lettore, e l'*impasse* costituzionale cui allude Altman molto spesso si scioglie a favore della tematizzazione stessa dell'atto comunicativo che diviene il contenuto principale del genere:

La lettre ne se définit pas par son contenu —il y aurait sinon presque autant de définitions que de lettres— mais par un dispositif relatif à l'acte de

<sup>7</sup> J. Derrida (1985).

<sup>8</sup> Risulta suggestiva la definizione di Homer Brown con riferimento al racconto di Edgar Allan Poe *The purloined letter*, citata da A. Rueda (2001: 53): «to become novel [...] letters must be read by someone other than the one to whom they are addressed. They must be purloined», cit., p. 53.

communication qu'elle réalise. Le propre de l'échange épistolaire est d'être un appel lancé à l'activité du partenaire de la communication<sup>9</sup>.

Chiunque abbia un minimo di dimestichezza con l'universo narrativo di Carmen Martín Gaité si rende perfettamente conto di quanto il patto comunicativo imperfetto del romanzo epistolare sia una problematica perfettamente inscrivibile nell'ambito della riflessione teorica dell'autrice intorno alla scrittura. Se una delle principali caratteristiche della scrittrice di Salamanca risiede proprio nella ferma volontà, di cui ogni suo romanzo è la cristallizzazione di un tentativo concreto di eliminare la barriera immaginaria che allontana la comunicazione interpersonale dalla *tarea* letteraria, nel desiderio di trasmettere una visione della scrittura artistica che si distanzi quanto più possibile dall'autismo compiaciuto dell'autoreferenzialità, si comprende che il suo incontro con il genere epistolare (realizzato per prima ed unica volta con *Nubosidad variable*) non possa che essere esplosivo ed innovatore, e che la scrittrice vi trovi forse il mezzo formale più adeguato per esprimere le sue personali ossessioni.

*Nubosidad variable* dà in effetti una risposta esemplare a tale problematica, direttamente derivata dall'infinita contiguità che nell'ideale utopico della scrittrice (che, in un certo senso, rompe un vero e proprio tabù del discorso letterario) avvicina fino alla confusione la comunicazione interpersonale esemplificata nella lettera a quella letteraria.

Ma procediamo per gradi, cercando di offrire, prima di addentrarci negli esempi originalissimi dei due romanzi in questione, alcuni tratti caratteristici della natura della parola epistolare in letteratura.

Nel suo studio *Discourses of desire*, Linda Kauffman analizza la retorica del desiderio amoroso e la sua cristallizzazione nel romanzo epistolare di voce femminile e di tematica erotica: seppur trattando di un vero e proprio sottogenere (le cui peculiarità rispetto al modello sarà importante tener presente in seguito, prima di considerare l'opera di Tabucchi), il libro ci offre il modello teorico adeguato al nostro confronto. Secondo la studiosa, il genere epistolare, in quanto finzione della parola privata ed irripetibile, porta dentro di sé i geni della trasgressione: ogni testo epistolare, oltre ad essere un dialogo immaginario tra chi scrive e chi è destinato a ricevere, realizza anche un dialogo implicito con i testi dello stesso tipo che lo hanno preceduto, cercando di modificarne la strategia discorsiva ed imporsi come parola nuova, in virtù di un'intrinseca vocazione trasgressiva.

Transgression lies in telling, for each discourse in my book combines writing and revolt [...] The writing is the revolution<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> F. Calas (1996: 17).

<sup>10</sup> L. Kauffman (1986: 20).

Se questa frase assume un significato puntuale nell'ambito del discorso della studiosa, che da posizioni affini a quelle del *gender criticism*, legge nell'impugnare la penna dell'eroina un atto di ribellione culturale<sup>11</sup>, nel nostro caso ci serve per sottolineare l'inevitabile messa in discussione delle strategie discorsive prestabilite che impone il testo letterario epistolare in quanto tale. L'amplificazione del discorso privato, della comunicazione intima di due soggetti, implica molto spesso la tematizzazione di tale atto comunicativo come capace di imporsi con originalità e vigore al discorso letterario comune, ed in ogni caso una riflessione metanarrativa sull'essenza stessa di quella peculiare missiva che è il testo letterario. Giochi di revisione e trasgressione codificati nel genere che giustificano eloquentemente l'interazione discorsiva tra i nostri due testi<sup>12</sup>.

Se entriamo nel vivo di uno dei maggiori successi del mercato letterario spagnolo degli ultimi dieci anni, *Nubosidad variable*, è necessario precisare fin da subito che la tipologia distintiva cui risponde (a differenza, come vedremo, del romanzo di Tabucchi) è quella del dialogo a due voci<sup>13</sup>.

Il libro della Gaité è un romanzo epistolare di tema non amoroso ed è costituito dal perfetto alternarsi delle lettere che due amiche si dirigono e si dedicano l'un l'altra in seguito ad un incontro fortuito (descritto nella prima lettera e dunque inglobato nella materia epistolare) avvenuto dopo una lunghissima separazione. I diciassette capitoli, nella loro perfetta simmetria, costituiscono il modello perfetto di un epistolario «corrisposto», benché, bisogna precisare, le lettere non vengano regolarmente spedite, anzi, rimangano quasi sempre incontri immaginati, esercizi di scrittura destinati, almeno in linea di principio, a rimanere chiusi in un cassetto. Sarà infatti l'autore implicito (attraverso l'intervento diretto delle due interessate) nell'ordire la trama del libro, ad adempiere alla trascendente funzione di accostare amorevolmente i segmenti dispersi di questa comunicazione, quasi intuendone il perfetto combaciare e l'intima vocazione di dialogo «realizzato», seppure solo nell'animo: la conclusione del libro verrà a siglare alla perfezione questo patto di collaborazione stretto tra letteratura e vita.

Come è facile notare fin da questo breve tracciato, il romanzo della Martín Gaité, pur partecipando di problematiche e simbologie collaudate di una certa

<sup>11</sup> Per Kauffman la donna, impoessandosi della parola e trasformandosi da vittima in artista, si impone come nuovo soggetto del discorso amoroso, facendo della scrittura un mezzo di autoaffermazione.

<sup>12</sup> Per una trattazione dettagliata ed esaustiva della storia del genere epistolare e delle strategie discorsive che da sempre vi soggiacciono, rimando alla lettura del primo capitolo del già citato libro, di recente pubblicazione, di Ana Rueda.

<sup>13</sup> F. Calas (1996: 24) distingue, sulla base del grado di reciprocità e simmetria dello scambio, tra romanzo epistolare «à une voix», «dialogue de voix» e «multiplication de voix». In ogni caso, c'è da sottolineare che «la nature de l'échange dépend du rôle de destinataire et des relations que se tissent entre lui et le destinataire». L'importanza che assume il destinatario nel genere è assolutamente fondante, tratto che coincide brillantemente con l'ossessione teorica della Gaité riguardo al ruolo dell'interlocutore nella costruzione del testo letterario.

«scrittura femminile», tradizionalmente associata al genere epistolare<sup>14</sup>, si distanzia notevolmente dal modello comunicativo brillantemente proposto da Kauffman. E questo non soltanto per la peculiarità intrinseca del discorso epistolare erotico —quasi sempre, dalle *Erodiadi* di Ovidio alla *Clarissa* di Richardson, elaborazione solitaria e monologante del dolore della perdita— ma anche perché l’autoaffermazione che Sofia e Mariana realizzano attraverso la scrittura non è solo appropriazione di una voce autonoma, bensì è soprattutto condivisione di tale voce con l’interlocutore, creazione di uno spazio alternativo (di cui il libro viene ad essere significativamente il feticcio) legittimato dalla presenza dell’altro, in cui si risolvono tutte le contraddizioni. Se è a partire dalla scrittura che le due donne trasgrediscono i loro rispettivi ruoli di moglie e di psicologa ed essa rimane sostanzialmente, nella pratica, un’esperienza solitaria vissuta come un intenso esercizio di scavo interiore nella propria anima e nella propria storia, l’accento è qui posto sulla capacità acquisita di elaborare sé stesse ed il proprio passato come discorso, come racconto rivolto ad un altro che ascolta e che contribuisce attivamente a tale creazione, che stimola, in quanto presenza (sognata?, immaginata?, reale?), il coerente flusso di parole che salva dal caos dell’autismo e dell’afasia. Chi non si racconta non sa dare nome al proprio dolore e rischia di soccombere al peso dell’autocommiserazione e dell’incomprensione: l’esercizio della scrittura vale ed ha un senso solo se si percepisce come vero e proprio ponte comunicativo verso l’altro, verso un depositario che, seppur assente, deve partecipare al testo, deve comprenderlo e trarne piacere. Solo in questa maniera, solo tenendo ben presente l’interlocutore, si è in grado di raccontare bene e di scongiurare il rischio di una scrittura autoreferenziale e masochistica<sup>15</sup>.

Le lettere di Mariana e di Sofia costituiscono allo stesso tempo un esempio di comunicazione interpersonale e di ottima narrazione letteraria, proprio perché traggono il massimo profitto dal mezzo epistolare, dalla presenza-assenza dell’altro che stimola l’elaborazione autoriflessiva ed il flusso ininterrotto della parola. Basteranno alcune citazioni da *El cuento de nunca acabar*, testo in cui, con assoluta coerenza e sistematicità, si riassumono le idee

<sup>14</sup> Cfr. A. Rueda (1995). Secondo la studiosa, il romanzo va visto sullo sfondo della tradizione settecentesca dell’epistolario amoroso scritto da donne. La scrittura delle due eroine implica un atto intrinsecamente politico: significa «liberarse del tropo epistolar del sufrimiento femenino». Pur condividendo parzialmente tale impostazione, ritengo opportuno allontanare un testo così originale da certi topici della critica femminista.

<sup>15</sup> Già A. Rueda (1995: 306 e 314) avvertiva l’esperienza epistolare della Gaité come una variazione originale sul tema ossessivo dell’interlocutore sognato, stigmatizzando *Nubosidad variable* come una «provocativa y personal reflexión de las escrituras de interlocución que proporciona la carta a través del pacto epistolar», ed indicando come nodo centrale del romanzo il compito di «recobrar el «tú» epistolar». Riferendosi alle lettere delle due protagoniste, Rueda avverte che «el tú es el cauce que salva su discurso de caer en «retahílas» interiores», che impedisce alla comunicazione epistolare di convertirsi in «soliloquio narcisista, strip-tease solitario del alma» (A. Rueda 1995: 332 e 333).

dell'autrice intorno alla narrazione, a confermare il valore esemplare delle lettere delle due protagoniste: se il incontro casuale con l'interlocutore della gioventù produce un movimento di disgelo e di apertura personale, esso appare inseparabile dall'apprendimento dell'arte del raccontarsi e del raccontare. Simbolicamente, l'epistolario si convertirà in letteratura, nel romanzo che stiamo leggendo specificamente, espediente metanarrativo attraverso cui l'autrice sigla l'assoluta contiguità tra il discorso interpersonale e quello letterario e, approfittando in pieno delle possibilità intrinseche del genere, offre la perfetta cristallizzazione romanzesca della propria teoria della scrittura come ricerca dell'interlocutore ideale<sup>16</sup>.

Si comprende quanto l'inserirsi di *Nubosidad variable* nella tradizione del romanzo epistolare femminile sia estremamente innovativo: il tratto sovversivo della scoperta (o riscoperta, nel caso di Sofia) della scrittura non sta nella rivendicazione della parola autoriale che convertiva l'eroina abbandonata di Richardson da vittima in artista, bensì nella comunicazione realizzata a partire dalla presenza effettiva (o dalla creazione credibile) dell'altro, che si traduce in letteratura. Nel capitolo del *Cuento de nunca acabar* intitolato *El interlocutor soñado*, Carmen Martín Gaité stigmatizza in maniera ben chiara una concezione forte di *autoría* che porta ad una narrazione autocompiaciuta e scarsamente comunicativa, condotta con totale «menosprecio hacia el posible destinatario»:

Ese altivo narrador que jamás, ni desde la perorata hablada ni desde su tupido texto, nos tiende la mano invitándonos a embarcarnos en él<sup>17</sup>.

Ciò che si attacca, in altre parole, è un concetto di letteratura che si allontana troppo dai meccanismi di base della comunicazione umana.

Senza tale attenzione, lontano da quella che viene ad essere la molla principale del testo, «el deseo de contarle algo a alguien», «el relato saldrá debilitado de la prueba y tenderá a afianzarse, a sus expensas, la complacencia morbosa en lo que bauticé antes con el nombre de narración cerrada o thanatos» (C. Martín Gaité 1988: 115). Con tali presupposti, si comprende perfettamente che il modello epistolare, in quanto scrittura pensata per qualcuno a cui va diretta e la cui presenza è evocata continuamente, in quanto testo che più di tutti cerca di mimare lo scambio dialogico ed interattivo del colloquio orale, venga a catalizzare in un momento dato le riflessioni teoriche della scrittrice. Il genere epistolare si offre all'autrice come un linguaggio narrativo per sua natura aperto verso il destinatario, forma che favorisce e stimola il tipo di

<sup>16</sup> Cfr. A. Rueda (1995: 306): «Las exploraciones de Martín Gaité en el terreno de la interlocución constituyen una espiral que se mueve en su obra entre ejemplos de interlocución oral y escrita que, en ambos casos, parecen privilegiar la posición del que escucha».

<sup>17</sup> C. Martín Gaité (1988: 114).



narrazione ideale, quella più vincolata all'oralità<sup>18</sup> e più lontana dai rischi di compiaciuta disattenzione ed autosufficienza del narratore classico. La lettera è la modalità narrativa che più di tutte mantiene le marche linguistiche dell'attenzione al destinatario, un essere reale dotato di caratteristiche fisiche e psicologiche precise, nonché molto spesso di una precisa collocazione nello spazio fisico (una casa, una città, una stanza), tutte caratteristiche che contribuiscono attivamente alla costruzione del testo pensato a suo uso e consumo; viene quindi a costituire l'esempio perfetto di narrazione aperta, di produzione narrativa governata dalla creazione dell'interlocutore sognato. Narrare è comunicare e viceversa: tale capacità, quella di produrre racconti vividi ed efficaci, coincide con la possibilità di rompere la gabbia della solitudine e del vittimismo, con la risposta più adeguata e produttiva alla necessità intima dell'essere umano di comunicare con l'altro. Viceversa, un cattivo racconto, inteso come incapacità di raggiungere il destinatario, coincide con la condanna all'incomprensione ed all'isolamento. A partire da questa equivalenza, non c'è da meravigliarsi se l'accento è posto sulle capacità comunicative del racconto.

Me parece muy sintomático, por ejemplo, el hecho de que en trances de acidia y empantanamiento, lo que menos pereza dé sea ponerse a escribirle una carta a un amigo, al primero que se nos pase por la cabeza. Porque, claro, en una carta no se tiene por desdoro empezar describiendo la habitación de la fonda desde la cual elaboramos el mensaje ni si se oye el pitido de un tren a través de la ventana, ni si el empapelado de la pared es de florecitas amarillas cn una greca malva en el remate. Circunstancias que, al ser consignadas en primer lugar, desplegarán su poder de convocatoria<sup>19</sup>.

L'allusione ai dettagli esterni al messaggio che indugiano a raccontare le circostanze dell'emissione crea uno spazio immaginario condiviso dai due protagonisti del testo. Perfettamente «inutili» dal punto di vista dell'economia narrativa, risultano fondamentali per la produzione di una sintonia comunicativa, e fanno della lettera amichevole la cellula basilare della narrazione, il punto di partenza del testo letterario: nel genere, in maniera

<sup>18</sup> A proposito del rapporto del linguaggio epistolare con l'oralità, T. Todorov (1971: 33) tende a sminuirne le affinità, soprattutto per quanto riguarda i problemi del «contatto», visto che «entre el acto de emisión y el acto de recepción pueden transcurrir siglos». Del resto però ammette che il linguaggio tende a supplire tali mancanze sul piano reale: «si en el caso de la palabra oral, la presencia de todos los factores fuera del enunciado provoca su ausencia en el interior de éste, en el texto escrito se manifiesta su ausencia *real* por una presencia particularmente sensible». Come vedremo, le ferree regole di Sofia per la buona comunicazione epistolare tenderanno ad un'iperconnotazione del «contatto», a favore del piacere e della comprensione del destinatario, coerentemente alla sottolineatura, così tipica dell'autrice, dell'intrinseca superiorità della comunicazione orale.

<sup>19</sup> C. Martín Gaité (1988: 33).

spontanea e naturale, sono contenuti e nascosti i segreti di quella costruzione immaginaria dell'interlocutore sognato che sta alla base della scrittura di Carmen Martín Gaité.

Se si tengono presenti tali premesse, ci rendiamo conto che l'incontro letterario della scrittrice con il genere epistolare non può ovviamente considerarsi puro esercizio di stile all'interno di una consolidata tradizione, bensì il logico sbocco di un pluriennale lavoro teorico sui meccanismi della comunicazione scritta, una decisa dichiarazione di poetica intesa a riportare il genere e, ad un livello più ampio, la scrittura letteraria alla purezza primigenia della necessità di comunicazione dell'individuo. Un genere codificato dalla tradizione come artificio narrativo dalle mille possibilità<sup>20</sup>, abile maniera per l'autore di confondere le carte in tavola e nascondersi dietro plurime maschere distanzianti, diviene, nelle mani di Martín Gaité, svelamento diretto delle basi della cellula narrativa, mezzo di confusione ed avvicinamento supremo tra letteratura e vita, scrittura e pratica comunicativa, orizzonte dell'autore e del lettore.

Nella pratica epistolare di Sofia e Mariana, infatti, si tematizza il lavoro dello scrittore (i dettagli biografici che lasciano trasparire i tratti della scrittrice nella descrizione di Sofia rappresentano un raffinato ammiccamento al lettore): *Nubosidad variable* è il processo della scrittura rappresentato, il romanzo della letteratura che si sta facendo sotto i nostri occhi a partire dalla ribellione dell'individuo al caos interiore che lo domina ed attraverso le due fasi parallele ed interdipendenti di formalizzazione in «storia» della propria identità e di comunicazione di tale storia ad un altro essere umano<sup>21</sup>. *Nubosidad variable* viene ad essere dunque l'esempio perfetto di «novela como canto a la palabra» (L. Buchanan 1979: 13). E la forma epistolare è quindi una delle incarnazioni più felici di questo spiccato interesse per i meccanismi della comunicazione umana: la volontà letteraria viene rappresentata dal carteggio di Sofia e Mariana come direttamente scaturita dal bisogno di comunicare dell'essere umano, tema intorno a cui ogni scritto della Gaité, per lo meno a partire da *Retahílas*, viene ad essere caleidoscopica variazione.

La molla intrinseca di ogni personaggio creato dalla scrittrice coincide con il suo ardente bisogno di produrre o ricevere «discorso», e nella vagheggiata ed intravista possibilità che questo discorso si trasformi in letteratura. Tale apertura metaletteraria rimane un suggerimento ed un fantasma appena accarezzato proprio fino a *Nubosidad variable*, romanzo in cui la scrittrice, apprendendo da quella vera e propria officina metaletteraria che è *El cuarto de atrás*, trova finalmente il coraggio di trasformare, all'interno del romanzo, il discorso dei suoi personaggi in letteratura, rispondendo ad una vocazione intrinseca che da

---

<sup>20</sup> T. Todorov (1971) parla ad esempio di «visione stereoscopica» derivata dalla possibilità di mettere a fuoco un avvenimento da molteplici punti di vista.

<sup>21</sup> E. Pittarello (1994) parla di «storia di come si costruisce una storia».

sempre li accompagna e producendo così un convincente esempio di rottura del diaframma culturale che distanzia e divide il discorso personale dalla parola artistica.

Cada personaje es un *tú* oyente a la vez que un *yo* hablante. Sus palabras surgen por necesidad de comunicarse, de ser oídas, meditadas, para dilatar el momento y recuperar el pasado<sup>22</sup>.

Questa azzeccatissima definizione di Buchanan permette di introdurre il secondo degli ingredienti fondamentali attraverso cui *Nubosidad variable* associa la parola letteraria a quella epistolare, per teorizzarne l'imprescindibilità nella sua concezione artistica. Se il primo è dato dalla stimolante e creativa invadenza dell'interlocutore, il secondo è sicuramente rappresentato dal problema del tempo. Se solo la comunicazione con il prossimo può dare all'individuo un'esistenza piena ed allo scrittore la chiave della scrittura, ed in virtù di ciò, il romanzo epistolare non può che nascere, per vocazione intima, come epistolario a due voci, spazio creato e recuperato alla vita in virtù dell'incontro avvenuto, tale possibilità si realizza infatti attraverso il linguaggio del ricordo.

E' caratteristico di ogni epistolario alludere, o meglio, più precisamente, nutrirsi di un «prima» comune che annulla l'assenza (coordinate spaziali), e realizza l'incontro in un tempo «altro» costruito sulle ceneri di quello comune ed unidirezionale che non permette ritorni indietro (coordinate temporali). La parola epistolare nasce direttamente dall'invenzione di un tempo circolare e mitico che si sottrae al disastroso fluire del tempo lineare, rubando frammenti di vita al nulla e ricostruendoli in un ordine nuovo, il regno della memoria.

Nel romanzo, ciò si realizza duplicemente. In primo luogo, la parola «*compartida*» rompe la barriera che tanti anni di separazione e silenzio minacciavano di ergere a dividere per sempre le due amiche, piccolo esorcismo privato. Ma non è tutto: il corso delle loro vite concede loro una sospensione nell'ambito del dialogo creato ed il tempo sembra fermarsi ad aspettare, attonito di fronte al rito magico del discorso e della rievocazione. Come in *Retahílas* il fervente dialogo tra Eulalia e Germán sul letto di morte dell'anziana nonna, in una decrepita casa abbandonata alla rovina, sembra trattenere il corso del tempo e ritardare l'inevitabile avvento della fine, in una notte incantata dallo stesso fluire magico della parola, qui, Sofia e Mariana attraverso la «scrittura dialogica» che si dedicano l'un l'altra, succedaneo minore dell'oralità, costruiscono un identico castello incantato al riparo della distruzione.

Il fervore non è lo stesso ovviamente: la presenza effettiva dell'interlocutore in carne ed ossa, la possibilità di costruire il proprio discorso tenendo presente i suoi atteggiamenti, i suoi sguardi, le espressioni del suo viso, marchio

<sup>22</sup> L. Buchanan (1979: 13).

inconfondibile della superiorità del discorso orale su quello scritto, permette un esorcismo magico del tempo e della realtà enormemente superiore.

[...] con lo que me gusta mirarte, tienes los ojos igual que tu madre, la cosa más de verdad que he visto en mi vida, mientras me miren no hay tempo ni amenazas, ¡como acogen!, sólo existen tus ojos<sup>23</sup>.

Y la casa cómo va a estar en ruinas, mujer, mientras sigamos hablando tú y yo, vamos anda: lo que pasa es que arde, pero el fuego es triunfo y solemnidad, no es ruina [...] <sup>24</sup>

In *Nubosidad variable* il tempo non si ferma del tutto in virtù del dialogo ed il mondo della comunicazione, della parola, rimane un universo parallelo che si riflette nelle vite delle due donne come scissione ed incapacità crescente di adattamento. Vita reale e proiezione ideale di sé nello spazio del dialogo non giungono spontaneamente ad un'integrazione, ma si rivelano a vicenda come in un negativo fotografico e portano ad un difficile processo di autoscoprimento. Al meno esteriormente infatti, non si sono prodotte le caratteristiche essenziali al rito della parola, se non altro perché l'interlocutore, seppure vicinissimo intimamente, rimane fisicamente lontano ed il feedback non viene neppure cercato concretamente (le lettere non si spediscono) ma solo presentito e sognato: Mariana e Sofia ricevono dal loro dialogo immaginario solo la chiave per intraprendere un cammino personale e solitario. Nonostante ciò, e questo è fondamentale, le lettere che si inviano sono costruite come vere e proprie «*retahílas*» verbali che seguono leggi ben precise per un linguaggio epistolare comune e segreto, canale privato ed incantevole complicità. Tali regole, dettate da Sofia ai tempi del fervore dell'amicizia adolescenziale, non a caso, portano tutte verso un avvicinamento estremo all'oralità attraverso un'attenzione quasi sacra al momento preciso in cui si produce la comunicazione, all'*hic et nunc* della produzione linguistica, necessario per creare illusivamente la presenza effettiva dell'interlocutore:

Querida Sofia:

A pesar de los años que hace que no te escribo una carta, no he olvidado el ritual a que siempre nos ateníamos. Lo primero de todo ponerse en postura cómoda y elegir un rincón grato, ya sea local cerrado o al aire libre. Luego, dar noticia un poco detallada de ese lugar, igual que se describe previamente el escenario donde va a desarrollarse un texto teatral, es de día, en primer término sofá, por el lateral derecho puerta que da al jardín, lo que sea, para que el destinatario de la carta se oriente y pueda meterse en situación desde el principio<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> C. Martín Gaité (1979: 206).

<sup>24</sup> C. Martín Gaité (1979: 212-213).

<sup>25</sup> C. Martín Gaité (1992: 20).

Non è difficile leggere in queste parole la realizzazione pratica delle leggi narrative di *El cuento de nunca acabar*.

Tutto avviene nell'assoluto e sacrale rispetto del «come se», regola fondamentale del gioco che non può funzionare se non si crede nell'effettiva presenza dell'interlocutore. Se è vero che non si produce il fuoco sacro di *Retahílas*, c'è da rilevare che qui la formula magica utilizzata è molto più raffinata e complessa, nella stessa misura in cui è più «letteraria». Carmen Martín Gaité si ricorda delle lunghe riflessioni sulla scrittura che costituivano la cifra distintiva di esperimenti teorico-narrativi come *El Cuarto de atrás* o *El cuento de nunca acabar*, libri in cui per la prima volta il problema fondamentale della comunicazione umana si mischia a quello altrettanto pressante ed autobiografico della scrittura, ed impone alle due eroine un compito ben più difficile di quello dei protagonisti di *Retahílas* (i quali semplicemente sfruttavano le delizie della comunicazione orale): la creazione autonoma di un interlocutore sognato, passo fondamentale dello scrittore. In altre parole, Sofia e Mariana, per soddisfare la loro impellente sete di comunicazione, devono passare per la creazione di un destinatario implicito del loro discorso comunicativo, compito squisitamente letterario: passare per la scrittura per giungere alla vita, apprendere a raccontare prima di riuscire a raccontarsi. Solo dopo l'invenzione di un interlocutore perfetto, primo stadio di una formazione sia letteraria che umana che permette loro di trasformare in storia il caos magmatico che governa la loro mente in un momento di crisi, di apprendere a *dire* il loro disagio, si arriva ad un incontro effettivo ed ormai, forse, non più necessario se non da un punto di vista di puro piacere, con l'interlocutore reale. Questo incontro vivificante e definitivo non può che avvenire alla fine di un lungo processo di apprendimento e riflessione solitaria: non dimentichiamo che Sofia e Mariana si erano già incontrate, per caso, «una liebre en el erial», e da lì era nata la scintilla della scrittura, ma nessuna delle due era effettivamente pronta al dialogo diretto con l'altra, ad ammettere l'intrusione devastante dell'interlocutore nella propria vita e beneficiare pienamente della sua presenza.

E' la lettera il mezzo che rende possibile l'incontro, la lettera contemporaneamente letteraria e privata, intesa come mezzo ideale di tale processo di apprendimento proprio in virtù del suo statuto ambiguo, a metà strada tra letteratura e vita, assenza e presenza, illusione e realtà: continuamente si intravede la possibilità dell'incontro, della parola che brucia come il fuoco sacro di *Retahílas*, tanto forte è il presentimento della comunicazione realizzata nelle lettere di entrambe le amiche, ma allo stesso tempo la lettera costituisce la possibilità di confrontarsi con l'assenza e la solitudine e di imparare come dire ed a chi dire. Problematiche essenziali che i meccanismi affettivi dei rapporti interpersonali condividono chiaramente con l'arte del narrare: non è un caso se *Nubosidad variable*, in un impeccabile epilogo, decide di compiere nuovamente, in senso opposto, il salto immaginario tra letteratura e vita, rimpossessandosi del materiale

narrativo costituito da quelle lettere e recuperandolo al terreno della letteratura. La scrittura è stata capace di produrre l'incontro finale tra le due amiche, l'avvicinamento e la comunione di due storie, e coerentemente, estrema e finissima ironia, l'incontro produrrà la scintilla per la riconversione, a beneficio del lettore, di tanto materiale umano in letteratura.

In *Letteratura e significato*, Todorov, a conclusione dell'analisi del sistema epistolare in *Les liaisons dangereuses* di Laclos, afferma:

Las cartas de *Las amistades peligrosas* son la novela misma. Fuera de las cartas no existe novela. Pero estas cartas no se limitan a contar la historia que está en la novela; cuentan también la historia de la novela misma<sup>26</sup>.

In questa maniera, lo studioso sottolineava la vocazione metaletteraria che accompagna il romanzo epistolare fin dagli albori della sua storia e che Carmen Martín Gaité sembra raccogliere in pieno.

[...] la historia de la novela, la historia de su creación, se encuentra integrada en el relato novelesco. Y en el momento crucial de la intriga, el desenlace, cobra una importancia particular en el encaje de las dos historias<sup>27</sup>.

Anche in *Nubosidad variable* l'epilogo rappresenta il momento supremo in cui l'autrice riprende direttamente la parola e, dopo averci offerto esclusivamente il punto di vista delle due protagoniste, prende distanza ed offre una panoramica a focalizzazione zero dell'incontro delle sue eroine: è il momento in cui, in una spiaggia di Cadice su cui sta per abbattersi il temporale, si sta tramando la riconversione della vita in letteratura<sup>28</sup>. E' il momento in cui prende vita il romanzo che il lettore ha fra le mani.

Laclos simboliza así una cualidad profunda de la literatura: el sentido último de *Las amistades peligrosas* es un discurso sobre la literatura<sup>29</sup>.

Se, indubbiamente, Carmen Martín Gaité sembra aver appreso alla perfezione l'elaboratissima e caleidoscopica lezione d'artificio di Laclos, caposaldo del genere, essa ha una sua peculiare idea da trasmettere riguardo a questa problematica: l'uso che potremmo definire classico dell'epistolario come metafora dell'attività letteraria avviene a totale beneficio di una visione

<sup>26</sup> T. Todorov (1971: 60).

<sup>27</sup> T. Todorov (1971: 61-62).

<sup>28</sup> Stento a condividere la tesi conclusiva di A. Rueda (2001: 70), secondo la quale l'epilogo del romanzo, la conversione delle due eroine in potenziali editrici della propria collezione epistolare, andrebbe visto come una rivendicazione «femminile», un'azione ribelle nei confronti della pratica dell'anonimato cui operazioni affini «eran sometidos en mercados del libro menos favorables a la literatura escrita por mujeres».

<sup>29</sup> T. Todorov (1971: 63).

individuale e personalissima della scrittura, quella che la accompagna da tutta la vita. Come osserva Todorov, l'atteggiamento autoriflessivo sulla propria costruzione realizzato nel romanzo di Laclos, deriva, in buona parte, da un contrasto diretto con le leggi interne della comunicazione epistolare. La pubblicazione del romanzo viene in effetti a coincidere con un atto di punizione, attraverso cui Madame de Rosemonde, nelle vesti di improvvisato editore, nonché di vero e proprio vicario dell'autore, decide di condannare e mettere alla berlina la deprecabile condotta morale dei personaggi. La conversione dell'epistolario in letteratura viene sentita dall'autore come un passaggio violento e tutt'altro che indolore, vera e propria rottura di una convenzione:

Recordaremos que escribir una carta es, para los personajes, una muestra de intimidad; pero el acto de escribir un libro y de publicarlo tiene también una connotación que es exactamente inversa a la de las cartas: equivale a un acto de hostilidad que puede llamarse [...] poner en evidencia, hacer público<sup>30</sup>.

Se in Laclos la nascita del romanzo non avviene per volontà dei personaggi implicati nell'atto comunicativo, bensì *malgré eux*, su ordine (benché mediato) di una voce estranea e superiore che impone con forza la conversione, in *Nubosidad variable* tale processo è logica conseguenza del cammino spirituale intrapreso da Sofia e Mariana, che proprio attraverso la letteratura, livello ideale ed immaginario che irrompeva nelle loro lettere attraverso la creazione di un interlocutore sognato, sono potute arrivare ad una comunicazione intima. L'incontro decisivo, preparato, come ho detto, dalla letteratura, viene siglato dal progetto unanime delle due amiche che con totale autocoscienza e coerenza estrema, decidono spontaneamente di trasformare la loro esperienza di scrittura e di vita in parola pubblica. Mentre l'autrice ed il lettore osservano da lontano i fogli dattiloscritti che si sparpagliano sulla sabbia. Quest'immagine finale tende simbolicamente a rappresentare lo scioglimento benefico di ogni dualismo, primo fra tutti quello classico tra letteratura e vita: i fogli del romanzo spazzati via dal vento sono parola vitale, instabile ed in movimento, che tende a ricongiungersi alla natura, rivelando apertamente la sua fibra costitutiva. Nell'originalissimo, utopico mondo poetico della scrittrice non c'è contraddizione apparente tra letteratura e vita, entrambe traendo linfa vitale dal bisogno urgente dell'uomo di comunicare: un patto di mutua collaborazione sembra finalmente stringersi tra due universi osmoticamente riuniti nel segno della parola. Grazie alla complicità simbolica del linguaggio epistolare, che ha permesso di rivelare i segreti dell'interlocutore sognato, la scrittura può finalmente divenire sinonimo di comunicazione con l'altro: rompendo una delle barriere classiche del genere, Carmen Martín Gaité fa sí che non esista

<sup>30</sup> T. Todorov (1971: 61).

differenza alcuna tra *Nubosidad variable* come raccolta di lettere e *Nubosidad variable* come opera letteraria<sup>31</sup>, poiché l'essenza del romanzo è precisamente la dimostrazione della tesi dell'estrema permeabilità tra uso del linguaggio in quanto intima necessità privata e volontà d'arte.

Il romanzo di Tabucchi permette di percepire con maggior forza l'originalità della proposta della Gaité, la creazione di un modello letterario concepito come comunicazione realizzata. L'enorme distanza di tono e d'impostazione che lo separa da *Nubosidad variable* si deve essenzialmente al trattamento diametralmente opposto di due fattori che si presentano come altrettanto fondamentali, ma in senso contrario, rispetto all'opera della scrittrice di Salamanca: il destinatario ed il tempo.

Se infatti in *Nubosidad variable* il mezzo epistolare riesce a creare un tempo circolare e mitico, che riscatta il passato e la memoria proprio attraverso la comunione sempre più profonda con l'interlocutore, in *Si sta facendo sempre più tardi* la lettera è un frammento sconnesso intrappolato nella cascata irreversibile del tempo, sfasatura perpetua, contatto impossibile.

Ma procediamo per gradi. Bisogna infatti tener presente due differenze «esteriori» tra i romanzi: una tematica ed una formale. Prima di tutto, il «romanzo in forma di lettere» di Tabucchi realizza un discorso decisamente amoroso, che lo rende partecipe di alcune delle caratteristiche specifiche della «retorica del desiderio» descritta da Kauffman: nei testi epistolari di questo tipo, infatti, spesso la comunicazione è unidirezionale, monologo tragico che tenta di elaborare un'assenza. Effettivamente, le diciassette lettere amorose di cui si compone il romanzo (senza considerare l'epilogo di cui parleremo in seguito) corrispondono ad altrettante comunicazioni di mittenti anonimi e sconosciuti tra loro, nessuno dei quali riceverà risposta alcuna, «theirs speakers literally exiled or imprisoned or metaphorically «shut up», confined, cloistered, silenced» (L. Kauffman, 1986: 20).

Stiamo già scivolando nel secondo punto distintivo: la non reciprocità del messaggio epistolare trasforma sensibilmente il volto del genere, che da dialogico scambio di punti di vista e prospettive diviene metafora dell'asfissia comunicativa. Laddove *Nubosidad variable* forniva il modello di un epistolario corrisposto a due voci che, seppure in un piano puramente ideale, si alternavano senza lasciare spazio a pericolosi vuoti comunicativi, le lettere dei diciassette mittenti maschili del libro di Tabucchi cadono inquietantemente nella voragine del silenzio, ed il problema della non reciprocità cambia pesantemente la natura ed il senso della parola epistolare. Si può parlare addirittura di

<sup>31</sup> T. Todorov (1971: 21) inizia il suo studio de *Le relazioni pericolose* proprio con una distinzione chiarificatrice: «Puede estudiarse [...] *Las amistades peligrosas* como colección de cartas (aunque imaginarias). Y se puede estudiar *Las amistades peligrosas* como obra literaria».



appartenenza ad un sottogenere diverso per i due romanzi<sup>32</sup>, visto che qui la lettera perde gran parte del suo ruolo comunicativo e si avvicina sensibilmente al monologo tragico. D'altro canto, questo non fa che rendere più interessante e stimolante il confronto, visto che ben presto ci si accorge che, anche nel caso di Tabucchi, la forma usata corrisponde ad una precisa scelta metaforica, che ancora una volta riguarda la concezione peculiare dello scrittore circa il fare letteratura.

Il primo dato da tener presente riguarda la perfetta coerenza di tale scelta con la natura amorosa del discorso realizzato nelle lettere, tradizionalmente incline al lamento solitario. Il libro di Tabucchi esemplifica la condanna all'autismo del sentimento amoroso nell'età moderna di cui parla Roland Barthes:

El discurso amoroso es hoy *de una extrema soledad*. Es un discurso tal vez hablado por miles de personas (¿quién lo sabe?), pero al que nadie sostiene; está completamente abandonado por los lenguajes circundantes: o ignorado, o despreciado, o escarnecido por ellos, separado no solamente del poder sino también de sus mecanismos (ciencias, conocimientos, artes). Cuando un discurso es de tal modo arrastrado por su propia fuerza a la deriva de lo inactual, deportado fuera de toda gregariedad, no le queda más que ser el lugar, por exiguo que sea, de una *afirmación*<sup>33</sup>.

La frase di Barthes ci è utile sotto diversi punti di vista. L'invenzione tabucchiana si presta a testimoniare l'esilio della parola amorosa: le lettere si infrangono contro un muro d'incomprensione e silenzio e, incapaci di provocare un dialogo, di rispecchiarsi in una risposta, assumono pienamente lo statuto d'inservibilità ed inattualità dell'oggetto desueto<sup>34</sup>. Rispetto al modello del carteggio a due voci, capace di produrre un canale sicuro che solo può essere percorso in due sensi, assistiamo effettivamente ad una dispersione centrifuga del messaggio: numerosi soggetti parlanti, dislocati in distinti punti dell'universo, si occupano dell'emissione inutile di un messaggio che nessuno è disposto a raccogliere. Se dovessimo tradurre con una metafora visiva tale situazione comunicativa, potremmo parlare della dispersione simultanea di bottiglie «messaggere», affidate ai flutti di un oceano in tempesta.

<sup>32</sup> Nella classificazione di F. Calas (1996), il romanzo di Tabucchi non trova neppure una collocazione precisa, tanta è la sua eccentricità: si può parlare di una molteplicità di voci per quanto riguarda i mittenti, cui risponde però un livello zero di reciprocità dal lato dei destinatari. Dal punto di vista della strategia discorsiva, lo statuto silente del destinatario avvicina ed accomuna questa molteplicità di voci, riconducendole ad una sostanziale unità: se si accetta tale presupposto, si potrebbe azzardare un'inclusione nella categoria definita «une voix face au silence». Ciononostante, rimarrebbe esclusa dal gioco l'originalità dell'epilogo.

<sup>33</sup> R. Barthes (1982).

<sup>34</sup> Uso l'espressione nel senso indicato da F. Orlando (1993) quale sede privilegiata dell'immagine letteraria.

La parola amorosa, in virtù della sua totale mancanza di incidenza concreta, assiste al totale fallimento del suo essenziale ruolo comunicativo e soffre un ripiegamento narcisistico che la avvicina pericolosamente all'autoreferenzialità. Come vedremo meglio in seguito, «l'affermazione» irrealista di cui parla Barthes avverrà su un piano puramente letterario, secondo una concezione della letteratura totalmente distanziata dal piano della realtà: la parola di queste lettere si farà ieratica ed autoriflessiva, prescindendo orgogliosamente, in molti casi, da quel contatto con il destinatario che sembra esserle ontologicamente negato.

Ma c'è di più: ben oltre la specificità del discorso amoroso, attraverso un uso particolarmente abile e connotato del genere epistolare, lo scrittore realizza l'inquietante parabola dell'impossibilità comunicativa dell'era moderna. La cifra distintiva di *Si sta facendo sempre più tardi* è infatti la sfasatura. L'enigmatico silenzio del destinatario femminile verso cui vengono lanciati questi frammenti sconnessi, disperate comunicazioni galleggianti che si perderanno nel mare caotico della dislocazione comunicativa, è infatti da collegarsi con l'impossibilità di combaciamento dei piani temporali dell'emissore e del ricettore. In ognuna di queste lettere sembra essere trascorso troppo tempo, successe troppe cose perché la voce raggiunga il suo obiettivo e si crei lo spazio della comunicazione. Indubbiamente, è il tempo il tiranno di quest'universo narrativo, un tempo implacabile ed irreversibile che marca ogni cosa, sentimenti e parole compresi, con una tragica e definitiva etichetta di scadenza. Si sta facendo sempre più tardi, o meglio è già troppo tardi perché queste voci raggiungano gli interlocutori ideali dei loro messaggi: il tempo li ha ormai separati per sempre in sfere distinte ed impermeabili come universi paralleli.

La seconda lettera della raccolta, significativamente chiamata *Il fiume*, è esemplare per quanto riguarda l'accennato trattamento del tempo, cifra decisiva del romanzo:

Mia cara

[...] Il passato è più facile da leggere: uno si volta indietro e, potendo, dà un'occhiata. E poi, sia come sia, esso rimane sempre impigliato da qualche parte, magari a brandelli. A volte bastano solo l'olfatto e le papille gustative, è notorio: lo sappiamo da certi romanzi, anche belli<sup>35</sup>.

La convenzione del linguaggio epistolare è, per vocazione, intima riflessione sul passato e sulla memoria, questo è chiarissimo in Tabucchi: ognuno dei protagonisti maschili giunge alla scrittura per un bisogno impellente di rievocare un passato lontano, condiviso con il destinatario della lettera, il cui senso continua tragicamente a sfuggire, impedendo a chi scrive di sfuggire al suo incantesimo, intrappolandolo in una sorta di paralisi vitale. In *Nubosidad*

<sup>35</sup> A. Tabucchi (2001: 23).

*variable* la scrittura, mimando il dono quotidiano della comunicazione, serviva egregiamente alla ricostruzione, seppure frammentaria ed incoerente, di un vissuto doloroso e problematico che ostacolava la comprensione di sé e «rapprendeva» la vita delle due protagoniste; la memoria diveniva uno spazio familiare ed addomesticato da cui partire per la costituzione di una nuova identità con cui affrontare il presente ed il mondo. Tale possibilità non è contemplata da Tabucchi. L'*incipit* banale e semplicista della lettera citata infatti sembra ironizzare amaramente sul potere esorcistico della scrittura della memoria: Proust, la celebre *madeleine*, il tempo ritrovato, compaiono come allusioni distanzianti e distratte ad un'utopia salvifica che si presentisce come vecchia ed inservibile. Il vuoto comunicativo, lo statuto silente del destinatario marca pesantemente il linguaggio epistolare: concepite *in absentia*, questa come le altre lettere sono destinate ad una riflessione sul passato che è sclerotizzazione di un unico punto di vista e rischia in ogni momento di tradursi in ossessione e malattia. Il protagonista dà testimonianza del suo personale viaggio nel tempo, utopico percorso a ritroso verso un ricordo condiviso, ma una volta arrivato, spesso attraverso esperimenti improbabili che hanno il sapore della truffa turistica e della fiera da baraccone<sup>36</sup>, non incontra nessuno con cui abitare quello spazio ritrovato, con cui esorcizzare il frammento ed incollarlo nella zona giusta del puzzle: la scrittura non produce l'incontro ed il passato rimane trauma e voragine vertiginosa. La scrittura, in quanto parola detta sul passato, viene desautorata della sua funzione rasseneratrice ed ordinatrice: il silenzio inspiegabile del destinatario la rende gesto ossessivo e pratica autistica, invece che vero tramite comunicativo e benefica interruzione del corso del tempo. La parola si perde nel vento e crea un'illusione che coincide con la grottesca incapacità di accettare l'irreversibilità del corso del fiume:

Ti mando un saluto impossibile, come chi fa vani cenni da una sponda all'altra del fiume, davvero, credimi, non ci sono sponde, c'è solo il fiume [...] Ma è troppo tardi, a che serve dirtelo<sup>37?</sup>

Recuperando una visione hemingwayana<sup>38</sup>, Tabucchi costituisce un universo narrativo tirannizzato da una concezione tragicamente vettoriale del tempo che rende vano ogni sforzo comunicativo e trasforma in sfasatura ed asincronia ogni tentativo di voltarsi indietro e recuperare ciò che è andato perduto. Come in un incubo fantascientifico uscito dalla penna di Bioy Casares, chi scrive questa missiva contro il tempo è condannato al gesto sclerotico, ad un inferno dantesco di ripetizione inutile e maniacale:

<sup>36</sup> Come l'anacronistica macchina del tempo gestita da una vecchia in un monastero cretese che appare nella seconda lettera, la già citata *Il fiume*.

<sup>37</sup> A. Tabucchi (2001: 36-37).

<sup>38</sup> La metafora è assai simile a quella del celebre racconto in due parti *Big two-hearted river*.

Le uniche varianti che mi sono concesse, nel mio rientro nel circolo, sono i diversi momenti del rientro nel circolo stesso: che può essere il primo giorno della nostra storia, il secondo, l'ultimo o una sera qualsiasi. [...] Ma il tempo scorre come deve scorrere: è l'ora di cena e attorno alla tavola le persone giuste vivono con te l'ora giusta nel posto giusto, perché questo è il giusto metro del tempo, della vita, della favella.

Io, al contrario, ti scrivo da un tempo rotto. Tutto è in frantumi, mia Cara, i frammenti sono volati da una parte all'altra e mi è impossibile raccogliarli se non in questo circolo forzato in cui continuo a girare fino alla nausea e all'idiozia, finché esso non si aprirà in un punto ignoto<sup>39</sup>.

Deviazione tragica di quell'insicura ma produttiva raccolta di frammenti di specchio amorevolmente intrapresa dalle protagoniste della Gaité, questa lettera è paradigmatica per la comprensione dell'uso tabucchiano del genere epistolare: somatizzato nel testo il fallimento del meccanismo di ricezione del messaggio<sup>40</sup>, la scrittura perde ogni ragione d'essere come gesto di comunicazione, ed efficacia come ricostruzione di un passato condiviso, materia salvata alla cascata del tempo, e tende a cristallizzarsi in monologo autistico, in celebrazione disperata di un rituale della memoria cui nessuno può assistere. Il cerchio magico del tempo ritrovato si trasforma in angoscioso circolo vizioso, cifra dell'esclusione, ed il mezzo per eccellenza, la scrittura, la parola, si associa alla pratica grottesca ed «in disuso» di una macchina del tempo che attrae a pagamento i turisti annoiati.

E' per questo, come direbbe il mio amico, che hanno scelto il silenzio le persone che nella vita, in un modo o nell'altro, hanno scelto il silenzio: perché hanno intuito che parlare, e soprattutto scrivere, è sempre un modo di venire a patti con la mancanza di senso della vita<sup>41</sup>.

La riflessione sul tempo e sulla memoria costituisce il punto di partenza di cui si nutre la parola scritta per entrambi gli scrittori, che utilizzano la metafora della comunicazione epistolare per esporre le loro idee a proposito del senso profondo del dire. D'altro canto, i due romanzi riflettono conclusioni ben distinte. Se *Nubosidad variable* è la sede della realizzazione piena del patto comunicativo, punto d'intesa intorno a cui letteratura e comunicazione personale si riconoscono affini e gemelle, *Si sta facendo sempre più tardi* è il suo contraltare oscuro: traendo spunto dall'amara constatazione dell'opacità comunicativa che regna sovrana nella vita moderna, fa della letteratura il luogo narcisistico del canto di un pazzo sull'orlo dell'abisso, davanti a rovine

<sup>39</sup> A. Tabucchi (2001: 34).

<sup>40</sup> Siamo ben oltre la rinuncia alla spedizione concreta della lettera delle protagoniste di *Nubosidad*, la cui assoluta convinzione idealistica nel gesto della scrittura fa funzionare alla perfezione il meccanismo comunicativo, sebbene in assenza di una reale lettura reciproca.

<sup>41</sup> A. Tabucchi (2001:28).

disabitate. A partire dalla tragedia dell'impossibilità comunicativa, di cui il linguaggio epistolare univoco viene ad essere iconica rappresentazione, Tabucchi sembra proporre, come unico possibile, un modello letterario che si discosta visibilmente dalla volontarietà dell'atto dialogico. Alla fiduciosa apertura verso il ricettore della Gaité, risponde qui una forzata chiusura autoriflessiva. Se per Carmen Martín Gaité la letteratura nasce dalla volontà-necessità dell'individuo di trasmettere un discorso, un racconto in grado di essere ricevuto e trattenuto nello specchio rassicurante dell'interlocutore sognato (attenzione «affettiva» al problema della ricezione che coinvolge la teoria critica in un coerente e personalissimo orizzonte creativo), il romanzo di Tabucchi, più o meno coscientemente, sottolinea l'utopia di tale proposta comunicativa e la vocazione, intrinseca alla letteratura, di parola sparsa al vento<sup>42</sup>. L'unica alternativa al silenzio coincide con la dispersione tellurica di un seme votato alla sterilità.

La terza lettera, *Forbidden games*, è assolutamente esemplare: talmente alto è il grado di autoriflessività sul problema della scrittura, che il testo funziona perfettamente come microcellula rappresentativa su cui è impresso il DNA del libro intero. Ancora una volta, il problema centrale è il funzionamento capriccioso ed imperfetto della memoria, segno che percorre trasversalmente l'intero percorso della letteratura del Novecento: una voce maschile, durante una solitaria sosta in un caffè parigino, si interroga sull'insensatezza di tale attività, vanificata dall'implacabile passaggio del tempo («Ciò che era e non è più subito dopo. Ciò che trascorre. E così ho pensato al tempo e al mio trascorrere attarverso di esso<sup>43</sup>»), quando all'improvviso il mangianastri suona una canzone conosciuta che da un altrove misterioso sembra parlare proprio a lui e dare un inspiegabile, inaspettato significato ai suoi ricordi, «un miserabile miracolo», «una lettera senza bottiglia che ha navigato in chissà quali diaframmi del mondo per approdare lì, a quel tavolino sporco di cerchi di bicchieri di quel caffè alla periferia di Parigi<sup>44</sup>». Il destinatario, ontologicamente silenzioso ed irraggiungibile, unico altro depositario della chiave di un rievocato passato comune, decide improvvisamente di manifestarsi, ma non lo fa direttamente, rispondendo alla lettera del suo patetico evocatore, se non attraverso un'inaudita serie di mascheramenti che tolgono al segno ogni

<sup>42</sup> Siamo di fronte ad una vera e propria ossessione ricorrente dell'opera tabucchiana, che nell'ultimo romanzo riceve un trattamento esemplare e forse definitivo. In particolare il racconto *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*, che apre la raccolta *L'angelo negro*, anticipa efficacemente la concezione quasi «cabalistica» dell'autore per quanto riguarda la possibilità comunicativa: il racconto è la descrizione di un «discorso», fatto di segnali e coincidenze invece che di parole, realizzato dal narratore con un amico morto, un impalpabile fantasma del passato che decide di manifestarsi attraverso un linguaggio antidiscorsivo ed alogico. La narrazione in concreto - e la letteratura in generale, potremmo aggiungere - nasce dalla miracolosa giustapposizione di questi frammenti dispersi che a volte possono comporsi in messaggio.

<sup>43</sup> A. Tabucchi (2001: 41).

<sup>44</sup> A. Tabucchi (2001: 45).

trasparenza discorsiva. Nella cassetta c'è una fotografia che ritrae una donna nuda davanti ad un balcone (unica immagine sfocata trattenuta dal protagonista circa la sua misteriosa musa) e, dietro la fotografia, una lettera destinata ad altri e scritta da altri che riesce magicamente a parlare una lingua conosciuta. Ed il miracolo della comunicazione e dell'incontro all'improvviso si produce, attraverso una lunga serie di diaframmi e distanziamenti che occultano il senso come in un sistema di scatole cinesi. La parola, presa dolorosa coscienza dello sfasamento insormontabile tra emittente e ricevente, diviene miracolo del caso, suggerimento metaforico da raccogliere al volo, impossibile da trattenere. Si intuisce che la letteratura, per trasmettere il suo messaggio (o ciò che ne rimane, in una società che la pone al margine di ogni canale diretto) deve prescindere dall'intento di un'improbabile volontà comunicativa, e divenire «profezia postuma di una Sibilla superflua», eco dispersa

che fluttui in qualche altrove dove non si devono incontrare la vita e la scrittura, la biografia e la letteratura, una sorta di iper-madeleine fatta non di parole (troppo facile), ma di megahertz, non di segni (per carità), ma semplicemente di *vive voix*, che, in quanto tale, muore appena detta, così come l'immagine muore appena l'obiettivo ha scattato<sup>45</sup>.

Ci troviamo di fronte al rifiuto esibito di una concezione della letteratura basata sulla teoria della comunicazione: si dichiara l'incapacità di incidenza della parola come segno linguistico portatore di un messaggio recepibile da chicchessia, il fallimento del suo ruolo comunicativo a tutti i livelli, e si proclamano canali diversi per la letteratura, obliqui e metaforici, in ogni caso incapaci di garantire qualsiasi tipo di persistenza della memoria. Esiliata dalla vita, la parola poetica sembra ritirarsi definitivamente in un'altra sfera e da lì trasmettere emissioni luminose, come quelle provenienti da pianeti lontani da ipotetiche ulteriori forme di vita<sup>46</sup>. Se nell'idealistica ricerca letteraria della Gaité la comunicazione orale, lo scambio interpersonale tra due esseri viventi è il metaforizzante perfetto dell'attività dello scrittore che è invitato a non perdere mai di vista il suo importante ruolo comunicativo, qui i metaforizzanti si moltiplicano e si diversificano, alludendo tutti a codici alternativi ed anti-rappresentativi. Il protagonista di *Forbidden games* pronuncia una vera e propria invettiva contro gli inutili sforzi di «certi scrittori di questo mefitico millennio che muore, che hanno imparato la lezione sprecando il loro talento ed immaginazione scrivendo a beneficio dei manuali di narratologia»: l'unico linguaggio ancora rivestito di senso per Tabucchi sembra essere quello simbolico.

<sup>45</sup> A. Tabucchi (2001: 45).

<sup>46</sup> E' questo uno dei tanti metaforizzanti di questa vera e propria odissea della dislocazione comunicativa descritta da Tabucchi, in questo caso il codice alternativo descritto nella lettera *Libri mai scritti, viaggi mai fatti*.

E se ci limitassimo a spargere seme fra la lavanda, non sarebbe anch'esso un accorgimento, diciamo, un discorso del metodo<sup>47</sup>?

Il ritorno ad una comunicazione alogica e primitiva, connotata come casuale dispersione del messaggio, sembra garantire per lo meno un contatto tellurico che, fallita la possibilità del dialogo umano, rimane l'unica risorsa. Se nella Gaité la parola scritta, in virtù della «finzione» dialogica, è anche voce, vita, sangue, e la svalutazione del segno è un rischio di fondo contro cui si reagisce attivamente recuperando la sua funzione di intermediario tra i viventi, qui il pericolo è un irrimediabile dato di fatto, marchio tragico del tempo.

Risulta chiaro che il genere epistolare è usato per segnalare un'assenza: la lettera non tende ad una comunicazione reale con il destinatario, la cui assenza è ontologicamente indiscutibile nel libro, e diviene puro ricorso formale per trasmettere un'analisi solitaria, post-apocalittica sul tempo e la scrittura. Dal punto di vista discorsivo, significativamente, la cifra dello stile epistolare di Tabucchi è il dialogo retorico, che grottescamente ricopre di una patina lucente l'andamento monologante e ripiegato su sé stesso delle sue voci vicarie. La presenza dei segni del *tu* è addirittura ipertrofica a livello retorico, e si percepisce la forzatura e l'innaturalità di una presenza solo superficiale dell'altro, tesa a mascherare pateticamente un vuoto reale. Tra l'altro, le marche discorsive della presenza del destinatario sono assolutamente generiche, quasi invisibile il suo volto e cancellati i suoi lineamenti, così come le circostanze accidentali dell'atto di emissione e le allusioni ad una possibile ricezione. Il destinatario è un *tu* femminile privo di nome, una sorta di musa, incarnazione irrealistica del rimorso e del rimpianto cui si allude attraverso invocazioni topiche che tendono alla de-realizzazione ed alla dissoluzione dell'altro in pura proiezione del desiderio (Madame, mia cara Amica, mia donna gentile, carissima Cara, Mia dolce ragazza dolente, Casta diva...). Il dialogo epistolare appare totalmente svuotato di senso e basta il confronto con un esempio tratto dall'epistolario di Sofia e Mariana per rendersi conto dello scacco subito dalla mitologia dell'interlocutore sognato:

Querida Mariana:

[...] encima del «siempre», se me ha caído una lágrima, y enseguida otra, y ya he apartado la carta que tanto había esperado y tan con creces ha colmado mi esperanza, para no dejarla hecha una sopa<sup>48</sup>.

Madame, mia cara Amica,

Come vanno le cose. E cosa le guida: un niente. E' una frase che ho letto, e ora ci penso. E poi: siamo noi che cerchiamo o siamo cercati? Anche su questo bisognerebbe riflettere<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> A. Tabucchi (2001: 46-47).

<sup>48</sup> C. Martín Gaité (1992: 145).

<sup>49</sup> A. Tabucchi (2001: 41).

Cara, carissima Cara,  
 Punto di partenza: c'era una volta un bosco. E in mezzo al bosco c'era una villa...<sup>50</sup>.

La fervente ed emozionata volontà di scambio, la presenza quasi fisica dell'altro ed il riferimento al supporto tecnico della scrittura (il foglio di carta che è tanto reale da potersi macchiare) puntano a un grado massimo di realismo comunicativo in *Nubosidad variable*, a cui risponde, in *Si sta facendo sempre più tardi*, la genericità delle circostanze comunicative e la banalizzazione del *tu*, dati esteriori tesi a rivestire il ripiegamento sentenzioso ed autoriflessivo della parola.

L'ultimo capitolo del romanzo conclude alla perfezione quella che definirei una parabola sull'impossibilità comunicativa dell'età moderna, resa assolutamente efficace ed inquietante in virtù del lavoro di svuotamento di senso del genere epistolare come prototipo di attività comunicativa. Una solerte e produttiva Agenzia si incarica di dare la Risposta adeguata a questi patetici mittenti, una lettera circolare, scritta a macchina ed uguale per tutti. Una risposta individuale e personalizzata appare anacronistica e fuori misura di fronte a preoccupazioni noiose e *démodées* (il tempo, l'altro, sentimenti e ricordi perduti...«affidarsi a melodrammi che prevedono musiche degne di un triclinio imbevuto di cattivi profumi, pare a quest'Agenzia cosa eccessiva e senz'altro disdicevole»), ed è così, come ricordava Barthes, che il linguaggio dei sentimenti, relitto nostalgicamente perpetrato da patetiche voci «fuori tempo massimo», viene messo a tacere e sostituito dal linguaggio burocratico di una comunicazione circolare<sup>51</sup>, poco prima che il tempo scada davvero e le impassibili segretarie dell'Agenzia, rivelando il loro volto mitico, recidano il contratto terreno dei loro affiliati. Questo significativo ed impellente colpo di forbici («Adesso. Ora. Subito») viene a recidere per sempre il filo comunicativo della parola, il gomitollo della «retahíla» tessuta con amore verso il destinatario ideale dai diversi narratori della Gaité, e così ad interrompere il sogno della letteratura come intermediario tra i viventi, proposta originalissima ed umanistica della scrittrice di Salamanca. Il fragore sempre più forte delle cascate è ormai inarrestabile<sup>52</sup> ed impone alla letteratura un ripiegamento forzato su sé stessa che porta al recupero della parola oracolare e simbolica del mito, la quale viene a contaminare di sentenziosità apocalittica lo spazio finora incontaminato della parola dialogica per eccellenza: il genere epistolare.

<sup>50</sup> A. Tabucchi (2001: 73).

<sup>51</sup> Per estrema ironia della sorte la comunicazione circolare parlerà la lingua monolitica ed impermeabile del mito, a conferma della vocazione anti-discorsiva e monologica della letteratura tabucchiana.

<sup>52</sup> Una delle circostanze fondamentali alla costruzione del castello di parole vagheggiato dalla Gaité era la disposizione di un tempo illimitato... significativamente per Tabucchi *Si sta facendo sempre più tardi*.



## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARTHES, R. (1982): *Fragmentos de un discurso amoroso*, México-España-Argentina-Colombia, Siglo XXI Editores.
- BUCHANAN, L. (1979): «La novela como canto a la palabra», in *Insula*, 397, p. 13.
- CALAS, F. (1996): *Le Romain épistolaire*, Paris, Editions Nathan.
- DERRIDA, J. (1985): *La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion.
- GURKIN ALTMAN, J. (1983): *Epistolarity: approaches to a form*, Columbus, Ohio University Press.
- KAUFFMAN, L. (1986): *Discourses of desire (gender, genre and epistolary fictions)*, Ithaca, Cornell University Press.
- MARTÍN GAITE, C. (1979): *Retahílas*, Barcelona, Destino.
- (1988): *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama.
- (1992): *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama.
- ORLANDO, F. (1982): *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.
- PITTARELLO, E. (1994): «Nubosidad variable e altre incertezze», in *Rassegna Iberistica*, 46, Roma, Bulzoni, pp. 87-92.
- RUEDA, A. (1995): «Carmen Martín Gaité: nudos de interlocución ginérgica», in De Toro A., Ingenschay D. (Eds.): *La novela española actual*, Kassel, Reichenberger, pp. 303-340.
- (2001): *Cartas sin lacrar (La novela epistolar y la España ilustrada, 1789-1840)*, Madrid, Iberoamericana.
- TABUCCHI, A. (2001): *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli.
- (2002): *Se está haciendo cada vez más tarde*, Barcelona, Anagrama.
- TODOROV, T. (1971): *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta.