

Javier Cercas e l'arte del romanzo

Arianna Fiore

Università degli Studi di Firenze (<arianna.fiore@unifi.it>)

Abstract

This article focuses on a particular feature of postmodernism, the tendency of writers to become critics as well, and at the same time, turn their own literature into a reflection on how to create literature. In the Iberian context, Javier Cercas, a contemporary writer of international renown, has characterized his production by continuous reflection on the novel, conducted both in the works of fiction, in which the meta-literary component becomes ever more present, to reach a mixed genre with blurred boundaries, and also in his works of non-fiction. This study focuses on this particular aspect of Cercas' bibliography, attaching particular importance to *El punto ciego*, Javier Cercas's most recent essay, published in 2016.

Keywords: *El punto ciego*, *faction*, *Javier Cercas*, *metaliterature*, *post-modern literature*

Un tempo c'erano gli eroi, protagonisti di avventure talmente grandi da mettere in ombra anche il loro creatore. C'era Orlando, c'era don Chisciotte, c'era Moby Dick, c'era l'inquieta e struggente Madame Bovary, e solo dietro a loro, molto nascosti, c'erano Ariosto, Cervantes, Melville, Flaubert, e come loro molti altri, "poveri" scrittori condannati per l'eternità a vivere in secondo piano rispetto alle loro creature. A partire dalla fine del 1700, però, grazie agli illuministi, la figura dell'intellettuale si è imposta con vigore nella vita pubblica, e con il passare del tempo il ruolo dello scrittore ha assunto importanza e visibilità, tanto da arrivare oggi a mettere in ombra – sovente, ma è il peggiore dei casi – la propria trasparente arte narrativa. Il peso dei termini dell'equazione opera-autore si è invertito, ed è proprio grazie a questo cambiamento che gli intellettuali hanno assunto una figura pubblica: non è esiguo il numero degli scrittori che, dall'alto di una tribuna offerta dalla rubrica di un quotidiano, dallo schermo televisivo o da quello globale della rete, sindacano su temi più o meno culturali relativi alla società odierna, dando la propria chiave di lettura dell'attualità. A volte, ad alcuni di questi scrittori, la maggior visibilità conferisce molto più prestigio di quanto avrebbe potuto conquistare con un'opera. È lo scotto della modernità.

Nonostante quest'inedita apertura pubblica dell'intellettuale contemporaneo e la sua disposizione ad affrontare ogni tipo di sfaccettatura della vita culturale, politica e sociale, è ancora abbastanza insolito per uno scrittore decidere di svelarsi, mettersi a nudo, far vedere quali sono i suoi attrezzi del mestiere e come li usa, spiegando quindi come scrive, e perché, dove nasce la sua ispirazione, quali sono i modelli di riferimento per cosa fare e cosa invece non fare. Spiegare cioè dal di dentro che cosa è la letteratura per uno che non solo se ne nutre, come potrebbero essere i lettori, i filologi, gli accademici o i critici letterari, ma che ha anche il dono di crearla. Javier Cercas, uno dei più importanti scrittori che offre il panorama iberico contemporaneo, appartiene a questa minoranza che ha deciso di soffermarsi a riflettere sulla letteratura, nello specifico sul genere del romanzo. E se non è strano per lui, lo è invece per molti autori in lingua spagnola perché, con le poche ma eccelse eccezioni offerte dagli scrittori del *boom* latinoamericano (penso ad esempio alle lezioni di letteratura tenute da Julio Cortázar a Berkeley nel 1980 (Cortázar 2014), agli interventi di Augusto Monterroso raccolti nel 2005 in *Literatura y vida*, e soprattutto alle più contemporanee riflessioni del Nobel Mario Vargas Llosa (1975, 1990, 1997, 2004, 2008, 2011, 2012; Vargas Llosa, Magris 2013), che ritorna assiduamente sul genere romanzesco e, nel contesto iberico contemporaneo, a Javier Marías, che è intervenuto e continua a intervenire con costanza sulla stampa (1991, 1993, 1995, 2000, 2005, 2008, 2010)¹, a Luis Goytisolo (2002 e 2013), e infine a Eloy Fernández Porta (2010), oggi non è comune la propensione a stare al di là e al di qua della barricata del processo artistico, dimostrando – con la pratica – che in una sola persona possono convivere felicemente la figura dello scrittore e quella del critico – arte e riflessione pertanto – e che i due ruoli non per forza devono andare in escludersi a vicenda o entrare in conflitto di interessi.

L'interesse di Cercas è ad ampio spettro: la sua indagine riguarda la nascita del romanzo e l'ispirazione che lo genera, i propositi che muovono gli autori, i gusti che influenzano chi scrive, la riflessione sul processo stesso di creazione, l'evoluzione che ha avuto nel corso del tempo e nelle sue più

¹ Gli articoli tratti da *El Semanal* sono stati raccolti in diverse antologie: *Mano de sombra* (1997, articoli del triennio 1995-1997; Mano d'ombra), *Seré amado cuando falte* (1999, articoli del triennio 1997-1999; Sarò amato quando mancherà), *A veces un caballero* (2001, articoli del triennio 1999-2001; A volte un cavaliere), *Harán de mí un criminal* (2003, articoli del biennio 2001-2002; Faranno di me un criminale). Sono state antologizzate anche le sue collaborazioni giornalistiche con *El País Semanal*: *El oficio de oír llover* (2005, articoli del triennio 2003-2005; Il mestiere di sentir piovere); *Demasiada nieve alrededor* (2007, articoli del triennio 2005-2007; Troppa neve attorno); *Lo que no vengo a decir* (2009, articoli del triennio 2007-2009; Quello che non vengo a dire); *Ni se les ocurra disparar* (2011, articoli del triennio 2009-2011; Che non vi venga in mente di sparare). Javier Marías continua a partecipare su *El País* con la rubrica "La Zona Fantasma".

diverse latitudini e il ruolo che deve avere nella società. Anzi, a ben guardare, la sua variegata bibliografia sembra essere quasi una continua e costante riflessione sull'arte di scrivere romanzi, nelle più diverse declinazioni del genere e della scrittura. Questo lo vediamo ad esempio nei suoi interventi sulla stampa, i principali dei quali sono stati raccolti in volumi antologici (mi riferisco a *Una buena temporada* (Una buona epoca) del 1998, *Relatos reales* (Racconti reali) del 2000, e *La verdad de Agamenón* del 2006 (*La verità di Agamennone*, 2012), in cui a temi sociali, contestuali e politici, a divertenti cronache di costume o ad appunti nati da spunti offerti dalla quotidianità, Cercas accosta, alterna o frammezza pensieri, osservazioni sagaci, tematiche variegatamente letterarie, come possono esserlo chiacchierate con altri scrittori, letture, approfondimenti su autori e libri, film, mostre, critiche letterarie, lettere, ricevute o mandate. La letteratura diventa così, concretamente, parte integrante della vita e della società, anzi, arriva a essere, per Cercas, la principale chiave di lettura del mondo.

Nel 2003 però, due anni dopo il successo internazionale – inaspettato e anche per questo folgorante – che *Soldados de Salamina* (2001; *Soldati di Salamina*, 2002) ha riscosso in ambito internazionale, Cercas ha dato vita a una riflessione più contingente e approfondita sul suo modo di intendere la narrativa, occasionata dalla realizzazione di un film sul suo romanzo. Il testo, di più ampio respiro rispetto agli interventi sulla stampa, accoglie una chiacchierata lunga quanto un libro tra lo scrittore del romanzo (Javier Cercas) e il regista del film (David Trueba). Siamo a tutti gli effetti a cavallo tra cinema e letteratura, incontro equanime in cui immagini e narrazione giocano un ruolo paritario. *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura* (2003; *Dialoghi di Salamina: una passeggiata tra il cinema e la letteratura*) dà vita quindi a un genere ibrido, un saggio leggero come una passeggiata (si tratta di un *paseo*, avverte infatti con ironia il titolo), in cui narrativa e cinema dialogano tra loro, e offrono come risultato un genere che è a metà tra dialogo, riflessione, confidenza, reportage fotografico, saggio, in pieno rispetto dei canoni del postmodernismo quindi, in cui lo stesso Cercas si inserisce.

Dieci anni dopo i *Diálogos de Salamina* è la volta di *L'avventura di scrivere romanzi* (2013), testo nato nel 2013 e pubblicato solo in Italia con la collaborazione di Bruno Arpaia, che ben conosce Javier Cercas, essendone il traduttore in italiano. La formula è felice, anche perché il traduttore e romanziere napoletano non è nuovo a testi di questo tipo: nel 2002 era uscito *Raccontare, resistere*, in cui Luis Sepúlveda confessa il suo rapporto con la letteratura, e aveva poi curato la chiacchierata avvenuta a Lima nel dicembre 2009 presso la Biblioteca Nazionale del Perù tra Mario Vargas Llosa e Claudio Magris (2012).

Anche nella conversazione con Cercas la riflessione sul romanzo si dipana in maniera dialogica, come possono fare due amici che, con la leggerezza di una conversazione, affrontano temi profondi quali il significato del romanzo oggi, il posto che in esso occupa la storia, la morale, l'etica, il senso

della vita, o cosa spinge lo scrittore spagnolo a scrivere romanzi sull'avventura di scrivere romanzi, prendendo a prestito le felici parole di Arpaia. La meta-narratività, infatti, nel corso del tempo si è appropriata di un ruolo sempre maggiore all'interno dell'universo romanzesco di Cercas, con proporzioni che stanno ulteriormente aumentando, in frequenza e dimensioni; se ai suoi esordi letterari ciò avveniva "sotto mentite spoglie" (in *El móvil* del 1987 [*Il movente*, 2004]) il protagonista Álvaro, un romanziere in erba, costruisce la sua trama sulla volontà di seguire un modello letterario; in *Soldados de Salamina* un giornalista e scrittore appassionato di storia che con Cercas condivide il nome, conduce un'indagine storico-giornalistica, e in *La velocidad de la luz* [2005; *La velocità della luce*, 2006] il narratore, uno scrittore sull'orlo della crisi, ha molte cose in comune con lo stesso autore), ora, negli ultimi romanzi, è lo stesso Javier Cercas a intervenire come personaggio reale muovendosi in una finzione in cui la *fiction* lascia progressivamente sempre più spazio alla *non-fiction*, sulla scia della *faction* o del *new journalism* inaugurati negli Stati Uniti con *In Cold Blood* di Truman Capote (1966; *A sangue freddo*, 1966) e *The Executioners Song* di Norman Mailer (1979; *Il canto del boia*, 1981). Mi riferisco a romanzi come *Anatomía de un instante* (2009; *Anatomia di un istante*, 2014) o al recentissimo *El impostor* (2014; *L'impostore*, 2015), dove si assiste a un Cercas che coinvolge il lettore nel suo processo creativo creando al contempo un romanzo che è anche riflessione sulla creazione, allargando quindi lo sguardo al di fuori di sé, fino a riguardare la relazione stessa tra lo scrittore e l'opera, nello spazio e nel tempo. La magia si compie: il reale prende il posto del fantastico e la realtà si erge protagonista in luoghi occupati canonicamente dalla fantasia. Altro protagonista, e quindi non solo regista occulto e padre del romanzo che sta assumendo forma e realtà sotto i nostri occhi, è l'autore, sempre più presente, sempre meno personaggio e sempre più persona, e sempre più simile e sovrapponibile al reale Javier Cercas. L'ultimo protagonista è il lettore, autore a sua volta, che leggendo l'opera la ricrea e la fa sua.

Non potremmo definire il XX secolo un secolo ottimista: a tante dichiarazioni di morte presunta, avvenuta o imminente del romanzo (tra le più recenti, in ambito internazionale, è doveroso ricordare *How to be alone* [2002; *Come stare soli*, 2003] di Jonathan Franzen, mentre in quello iberico si potrebbero citare Luis Goytisolo, "Contar buenas historias" [2004], Eduardo Mendoza e Félix de Azúa), ha fatto eco la "morte dell'autore" (annunciata in modo definitivo nel 1968 da Roland Barthes); a queste due morti segue ovviamente a ruota quella dei lettori (ne ha parlato José María Guelbenzu, che però al contempo rifiuta la morte del genere), quella dell'editoria, della critica letteraria e dei critici (il critico letterario Claudio Guillén ha messo in discussione il ruolo del critico letterario di oggi), naturale indotto del mondo del romanzo. Ma è proprio così? Stiamo veramente assistendo al tramonto di un'epoca e di un genere?

A questa domanda, e a molte altre, cerca di rispondere Javier Cercas nella sua ultima opera, *El punto ciego* (2016; *Il punto cieco*, 2016), riflessione

sulla letteratura e suo più recente tentativo di mostrarci gli attrezzi del mestiere del romanziere. Il testo nasce come rielaborazione delle cinque conferenze tenute da Cercas a Oxford in occasione del conferimento della cattedra Weidenfeld Visiting Professor in Comparative Literature nella primavera del 2015. Le lezioni nascono, secondo quanto da lui stesso affermato, proprio dalla sua esperienza di scrittore. Non sono quindi le opinioni di un critico, o di un lettore, o forse lo sono, almeno in parte, ma principalmente si tratta delle considerazioni di uno scrittore che è anche lettore, e di uno scrittore che è anche critico. Il dibattito che egli instaura è pertanto non solo con la sua letteratura (scritta e da scrivere) ma anche con la letteratura in generale, che conosce da lettore e che giudica da critico.

Come suggerisce il titolo del saggio, i cinque incontri hanno come comune denominatore la “teoria del punto cieco” – nome dato anche a una delle lezioni – ideata per l'appunto da Javier Cercas e già annunciata come proposito da approfondire nel 2013 (Cercas, Arpaia, 70): i romanzi classificabili in questa categoria girano attorno a un punto oscuro che non illuminano nel corso delle pagine, a un silenzio che non chiariscono, inseguono una domanda a cui non è possibile dare una risposta. È l'enigma irrisolto, che riassume il significato profondo dei romanzi del punto cieco. La soluzione – introvabile – sta nella domanda stessa, che rappresenta il libro, il romanzo moderno. Anzi, il romanzo sarebbe proprio la ricerca della risposta, o, se vogliamo vedere la questione da un'altra prospettiva, il romanzo sarebbe la domanda. Il lettore, con il proprio cammino, arriva a decifrare il punto cieco (che non vuol dire trovare la risposta quanto piuttosto cercare la sua risposta, o le sue risposte) e avremo quindi tanti romanzi – e tante domande – quanti sono i lettori. Questa è infatti la definizione che Cercas dà del romanzo: il genere delle domande. Facciamo qualche esempio: don Chisciotte è pazzo? O no? E chi è Moby Dick? Cosa rappresenta, il bene o il male? Josef K. è innocente? Perché è stato arrestato? Arriverà prima o poi Godot? Tutti siamo pazzi e sani, buoni e cattivi, innocenti e colpevoli, e il romanzo del punto cieco è questo, il paradosso, la contraddizione senza risposta, perché la realtà stessa è contraddittoria e il romanzo non è altro che questo, il riflesso di uno specchio affacciato sul reale. La ricerca della risposta rappresenta il libro stesso ed è il luogo in cui trova la sua controparte il lettore, coinvolto nel processo creativo come lo scrittore.

Alle voci sempre più ricorrenti sulla presunta morte del romanzo, Cercas oppone quindi un rifiuto: il romanzo non starebbe morendo, anzi, tutto il contrario, godrebbe di ottima salute². E questo perché oggi il romanzo sta ritornando indietro, guarda alle sue origini, riprendendo come modello il suo progenitore più illustre, il don Chisciotte de la Mancha, e lo fa in modo più

²Condividono questa opinione Mario Vargas Llosa, Antonio Muñoz Molina e Andrés Trapiello.

o meno consapevole. Come il capolavoro del Cervantes, infatti, il romanzo post-moderno (o post-post moderno, come Cercas ama definire sé stesso e la sua produzione, per sottolineare l'avvenuto superamento di parte degli stilemi del post-modernismo) torna a essere un genere capace di accogliere in sé altri generi, di agglomerarli; allarga i propri confini e conquista nuovi territori, divenendo a sua volta un macro-genere contenitore, in cui prevale il *mestizaje*, l'intreccio di realtà e finzione, verità e menzogna, di biografia, autobiografia, reportage giornalistico, saggio storico, dramma, tragedia, commedia, poesia e filosofia, riflessione meta-letteraria, esattamente come era avvenuto nelle avventure del cavaliere della Mancha, ed esattamente come avviene nella vita. Terzo elemento indispensabile è l'ironia (contro il fanatismo, contro la chiusura), che deve permeare vita e romanzo. E quindi il romanzo torna a essere a immagine e somiglianza della realtà, ma non più alla maniera ottocentesca, quando l'autore doveva essere un semplice fotografo, tenuto a descrivere ciò che vedeva senza alcuna concessione soggettivistica. I romanzi realisti spesso non ruotano attorno al punto cieco e se per caso c'è, non è intenzionale: non si pongono la polisemia come obiettivo, ma tentano di rappresentare il reale nella sua completezza, senza lasciare crepe oscure di ambiguità. Il romanzo moderno raccoglie invece l'eredità del Cervantes, nasce nella sua scia, saltando la tradizione realista. Oggi, di quella realtà prima solo fotografata, il romanzo ne entra prepotentemente a far parte. Con Cervantes abbiamo visto che nasce il romanzo moderno, che si caratterizza fin da subito come il genere dei generi, ibrido, plebeo, popolare, per troppo tempo non reputato all'altezza di altri generi ritenuti più nobili e puri e per questo, dopo l'esordio del 1605-1615, poco coltivato in Spagna. Più pronti a recepire l'importanza del romanzo sono state infatti l'Inghilterra e la Francia, come si può dedurre dalla loro illustre tradizione romanzesca. Fin dalla sua nascita, il romanzo è stato quindi un genere insoddisfatto, che ha ambito a diventare di più, a conquistare più spazio, e giorno dopo giorno, per farsi apprezzare, ha fagocitato nuovi campi d'azione. Il romanzo sente la necessità di acquisire la stessa nobiltà di altri generi (la poesia e il teatro, ad esempio) e si arroga il diritto di ospitare filosofia, politica, storia, giornalismo. Come sottolinea Milan Kundera (1986), nell'Ottocento, con il realismo, il romanzo (che per lo scrittore ceco altro non è che l'eco della risata di Dio) si impoverisce, ricerca la purezza rinunciando alla mescolanza di generi e all'ibridizzazione proposta dal Cervantes. La narrativa postmoderna si caratterizzerebbe invece proprio in questo senso: vuole mantenere la massima e suprema libertà della finzione con il rispetto del rigore della costruzione, recuperando l'ibridizzazione dei generi proposta dal modello cervantino, e seguendo la sintesi inaugurata da Jorge Luis Borges con quello che l'argentino definì uno pseudosaggio, il racconto "El acercamiento a Almotásim" ("L'accostamento ad Almotasim") inserito in *Historia de la eternidad* (1936; *Storia dell'eternità*, 1962), raccolta di saggi in cui il confine tra reale e finzione è semplicemente

indecifrabile. Aspetto interessante, che Cercas mette in luce, è il valore che la postmodernità assegna al testo, o meglio, alla realtà del testo, quella che lui definisce la “realtà attraverso la rappresentazione della realtà” (2016, 38), già messa in scena – splendidamente – nella seconda parte del don Chisciotte, secondo Cercas assolutamente postmoderna. L'autore spagnolo prosegue nel ragionamento: quale è il rapporto tra romanzo e finzione? Tutti i romanzi devono essere delle finzioni? La letteratura è in fondo un inganno consensuale, un patto che permette allo scrittore di raccontare una finzione come se fosse reale e al lettore di accettarla senza sentirsi ingannato. Ma ci sono casi in cui la realtà diventa più foriera di finzione rispetto alla finzione stessa e quindi si conquista tutto il diritto di occupare le pagine di un romanzo; per questa ragione richiede di essere raccontata con gli strumenti del romanzo, e come tale deve essere letta. La riflessione sulla natura del romanzo – questa riflessione, con la realtà protagonista di un genere di finzione – parte da un presupposto: narrare una realtà già ricca di finzione con una finzione è, secondo Cercas, esercizio ridondante, e lo dimostrano i suoi ultimi romanzi, la vera storia del colpo di stato del 23 febbraio in *Anatomia di un istante*, a cui è rivolta la lezione intitolata “La terza verità”, e la vera storia di Enric Marco, in *L'impostore. Il non fiction novel*, seguito tra gli altri da scrittori di certa rilevanza come Coetzee e Enzensberger, in Spagna ha attratto nomi importanti come Antonio Muñoz Molina e Javier Marías che, a proposito del suo romanzo autobiografico *Negra espalda del tiempo* (1998; *Nera schiena del tempo*, 2000), ha affermato che è stato scritto in prima persona e che tutto ciò che racconta corrisponde alla realtà, ma che non per questo si tratta di un libro autobiografico o di ricordi reali quanto piuttosto di un'opera di finzione, che lui definisce una “falsa novela”³. Questo perché mai come oggi è prevalsa la volontà del romanziere di spingere il romanzo al di là dei confini stabiliti, violando il *non plus ultra* comunemente stabilito nel mondo delle lettere: il romanzo deve cambiare per diventare ciò che non è mai stato, e allo stesso tempo deve farci cambiare per permetterci di diventare quello che anche noi lettori – o scrittori, o entrambe le cose – non siamo mai stati. Oltrepassiamo le colonne d'Ercole con un libro in mano.

La lezione intitolata “La domanda di Vargas Llosa” si rivolge al mondo latinoamericano. La penisola iberica ha una tradizione povera di romanzi, nonostante il Don Chisciotte abbia dato i natali al romanzo moderno; i principali romanzi del XIX, nonostante il grande prestigio, non reggo-

³ L'espressione rimanda a un'intervista – concessa a Miguel Ángel Villena e apparsa su *El País* il 5 maggio 1998 – in cui Javier Marías definisce il romanzo come un “genere ibrido e flessibile e un termine talmente ampio che permette di accogliere opere come *Nera schiena del tempo*” (“Género híbrido y flexible y un término tan amplio que permite acoger obras como *Negra espalda del tiempo*”, Villena 1998).

no il confronto con i colleghi francesi, inglesi e russi, che avevano saputo mettere a frutto la lezione del romanzo offerta da Cervantes: *La Regenta* (1884-1885; *La presidentessa*, 1989) conquista i lettori ma impallidisce di fronte a *Madame Bovary*, Galdós appassiona i suoi lettori, ma diventa trasparente se accostato a Dostoevskij o a Dickens. La vera innovazione nel mondo del romanzo in lingua spagnola arriva con il gruppo di scrittori del boom dell'America Latina della seconda metà del Novecento, che s'impone come modello della modernità e della postmodernità; all'interno di questo gruppo, Vargas Llosa si staglia come una delle figure principali e sicuramente come autore assoluto. Egli infatti non scorda mai, in nessuna sua opera (sia che si tratti di romanzo, che di teatro o saggistica) e fin dall'inizio della sua carriera di scrittore (iniziò a scrivere giovanissimo), che una buona trama non basta: deve essere accompagnata dalla assoluta perfezione formale e stilistica. In sostanza, e Cercas concorda con lui, l'importante è come si racconta, non cosa.

Lo scrittore spagnolo sceglie di analizzare in una delle sue lezioni *La ciudad y los perros* (1963; *La città e i cani*, 1967) di Vargas Llosa partendo da questo presupposto: il romanzo è sempre autobiografico, perché in esso si riflettono il passato e il presente dell'autore, ma anche i suoi desideri, le sue aspirazioni, le infinite vite che si potrebbero vivere, o non vivere, il futuro, quindi. Il romanzo diventa il luogo in cui, attraverso una forma stilistica e verbale, si delimita una finzione per esorcizzare le infinite possibilità dell'essere, e del reale. Ma è Vargas Llosa uno scrittore del punto cieco? Seguendo quanto afferma il diretto interessato saremmo spinti a negarlo: il Nobel peruviano si definisce un aspirante al *realismo decimonono* che con la scrittura cerca di dare risposte chiuse piuttosto che lasciare interrogativi aperti. Niente punto cieco, insomma. La finzione è per Vargas Llosa il miglior modo per parlare della realtà, per questo è – o meglio, per questo si definisce – realista. Ma questo, abbiamo visto, corrisponde esattamente a quanto avvenuto anche con gli ultimi romanzi di Cercas, e soprattutto avviene in quella che si rivela essere una delle tendenze del romanzo postmoderno: dare alla realtà la cornice della finzione. Nel corso della sua lezione, però, Cercas confuta l'amico Vargas Llosa: in suo parere, l'essenza di *La città e i cani*, quello che in sostanza lo rende un capolavoro, è proprio l'aver lasciato irrisolta la chiave interpretativa finale delle avventure dei giovani studenti del Leoncio Prado. Arrivati alla fine del romanzo non sappiamo infatti chi ha ucciso lo Schiavo; l'autore però, in questo caso come in molti altri, si pone domande morali, non poliziesche. I suoi eroi, ideologici, puri, sempre pieni di contraddizioni, non offrono mai risposte univoche, chiare, definitive, rassicuranti, esattamente come la vera vita, e come gli umani in carne e ossa. Sarebbe quindi, per queste ragioni, un romanzo del punto cieco, conclude Cercas.

La conferenza "L'uomo che dice no" affronta un tema fondamentale per l'universo letterario: esiste ancora lo scrittore *engagée*, a quasi quarant'anni dalla morte di Sartre (1980) e quasi cinquanta dalla nascita ufficiale del

postmodernismo con la pubblicazione del saggio-manifesto *The Literature of Exhaustion* (1967) di John Barth, aggiornato nel 1980 da *The Literature of Replenishment?* Cercas parte da un ricordo personale e di formazione: quando era giovane Sartre lo infastidiva esattamente quanto il suo *diktat* della subordinazione della letteratura alla politica; rappresentava tutto quello che non avrebbe mai voluto diventare. I suoi modelli letterari erano altri: il boom latino-americano, Borges, Calvino, il modernismo spagnolo, Kafka. La sua vocazione della scrittura nasce dalla loro lettura, giacché era convinto che una buona storia fosse molto più rivoluzionaria di qualsiasi tipo di manifesto. Cercas riscontra nel post-modernismo – se vogliamo, nella sua più stretta contemporaneità – i canoni che più gli sono consoni, lontani dal realismo, dalla solennità, dal sentimentalismo, il cui posto viene occupato dalla meta-narratività, dall'ironia, dall'irriverenza. L'arte torna a essere un gioco, ma è non più *l'art pour l'art* di Théophile Gautier, perché uno dei nuovi canoni è la preservazione della serietà conservando al contempo una debita distanza da politica e ideologia, come Borges e Kafka ben dimostrarono nelle loro opere. O almeno questo è quello di cui era convinto Cercas da giovane, e così si ostinò a credere per lungo tempo, almeno fino alla pubblicazione dei primi due romanzi, *Il movente* e *El inquilino* (1989; *L'inquilino*, 2011). Nel 2001 però cambia tutto. *Soldados de Salamina*, all'indomani della sua pubblicazione, viene celebrato da Vargas Llosa esattamente come la dimostrazione che la letteratura impegnata non era morta. Cercas si ritrova quindi a essere laureato scrittore impegnato da un futuro Nobel proprio con il romanzo che gli dà fama e celebrità. La domanda iniziale – esiste ancora l'intellettuale impegnato – avrebbe dunque trovato risposta affermativa. Non solo esiste ancora, ma lo è proprio un autore che basa la sua formazione e la sua traiettoria letteraria sull'anti-impegno.

Non pago, Cercas continua però a interrogarsi: può essere impegnato uno scrittore del XXI secolo? Esiste ancora la figura dell'intellettuale? Ha un ruolo oggi la letteratura impegnata? Secondo Vargas Llosa, grande amico di Javier Cercas, è letteratura impegnata quella che affronta grandi questioni morali e politiche, cosa che avviene ad esempio nelle opere di J.M. Coetzee e Kenzaburo Oe. Cercas è quindi costretto a riformulare la sua originaria concezione di *engagée*, riprende in mano *Qu'est-ce que la littérature* (1948; *Che cos'è la letteratura*, 1963) di Sartre. Inizia quindi a riflettere, a riconsiderare il concetto di letteratura come azione capace di cambiare il mondo e gli uomini, mantenendo sempre come principio basilare il valore estetico dell'arte e la sua capacità di farci cogliere l'eccezionalità della realtà. Letteratura seria perché deve essere capace di scuotere coscienze, infrangere l'abitudine, far vedere la realtà con occhi nuovi, perché aspira a cambiare il mondo cambiando il punto di vista del lettore. Quanto è in contraddizione con tutto questo il postmodernismo? È vero ciò che afferma Foster Wallace, ossia che il romanzo contemporaneo è pervaso da cinismo, sarcasmo, mancanza di se-

rietà e di ambizione? Il romanzo è il genere delle domande, ci ricorda ancora Cercas, non delle risposte, e la verità che soggiace alla base è contraddittoria, ambigua e ironica, ma si tratta però di un'ironia cervantina, che è allo stesso tempo la massima forma di serietà. Abbiamo quindi un'arte che prevede il massimo impegno, sia da parte del lettore che dell'autore. E quindi, arrivando all'ultima questione posta, l'intellettuale esiste ancora? Secondo Cercas sì, e ne esistono fin troppi. Oggi, anche a causa del moltiplicarsi dei canali di informazione, scrittori, giornalisti, cineasti, e ogni altra figura professionale variegatamente legata al mondo della cultura, sono interpellati per pronunciarsi sulle questioni pubbliche, ossia, sulla cosa pubblica; sono invitati a fare gli intellettuali, cosa che d'altronde fa lo stesso Cercas, che da anni interviene con rubriche sulla stampa, incapace di resistere alla tentazione del dibattito mediatico. Questo comporta che molti scrittori siano più conosciuti per le loro scelte – sportive, politiche, religiose – che per la loro opera, che rimane oscurata dal nuovo ruolo pubblico del romanziere. Cercas ritorna qui alla sua teoria del punto cieco, che porterebbe a questo punto a una scissione dell'intellettuale: questi, se nella sua veste di personaggio pubblico deve dare risposte (di parte, ideologiche, ma pur sempre risposte), come romanziere deve invece sollevare dubbi, lasciare domande aperte, perché la letteratura diventa la risposta morale a una domanda a cui né la storia né il giornalismo possono rispondere con il vero. Cercas confuta quindi le proprie convinzioni giovanili: Kafka non era lontano dalla politica, come non lo fu Borges, seppero dire no, senza voler dare lezioni a nessuno, ma soltanto per coerenza estrema rispetto a loro stessi e alle loro convinzioni. Questa è per Cercas la dignità dell'intellettuale.

Chiude la raccolta "Un'arma di distruzione di massa", saggio che sembra essere più recente rispetto agli altri non solo perché raccoglie e dà forma a idee maturate da anni ma anche perché prende in analisi *L'impostore*, l'ultimo romanzo di Javier Cercas. Questo, nonostante la pluralità di generi che accoglie, è stato accolto unanimemente dal pubblico dei lettori come un romanzo (contrariamente a quanto era avvenuto nel 2009, con *Anatomia de un instante*, che aveva sollevato un dibattito a proposito della sua definizione), cosa che rivela che il genere del romanzo sta crescendo, ha conquistato nuovi spazi, ma allo stesso tempo cresce anche il lettore, capace di addentrarsi in questi nuovi spazi, e di accettarli.

È possibile prevedere una possibile obiezione alla teoria del punto cieco: i libri scelti come esempi nel corso del saggio offrono la possibilità di essere letti in questa chiave, ma ciò non implica però che tutti i libri abbiano un punto cieco attorno al quale ruotare. Cercas lo sa, ma sa anche che ogni scrittore deve crearsi una propria tradizione, costruirsi una genealogia e, se possibile, inserirvisi dentro. La tradizione in cui s'inserisce Cercas è quella del Chisciotte, romanzo pervaso da ambiguità, ironia, equivoci, con molte verità in contrasto tra loro ma al contempo tutte valide. Il don Chisciotte è figlio

della Spagna del XVII secolo, che fino a gran parte del XVIII secolo fu un paese monolitico, dogmatico, fedele a una sola verità, quella proposta dalla Monarchia Assoluta e dal Cattolicesimo. Per questo non poteva accogliere la lezione del Chisciotte, che si rivelò essere un'arma contro il pensiero dogmatico, univoco, assolutista, totalitario. Il don Chisciotte è quindi il padre di un genere rivoluzionario, il romanzo, e per Javier Cercas, anche il padre del romanzo del punto cieco. L'arte del romanzo nasce con lui.

Riferimenti bibliografici

- Alas Leopoldo "Clarín" (1884-1885), *La Regenta*, Barcelona, Casa Editorial Maucci. Trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini, introduzione di Dario Puccini (1989), *La presidentessa*, Torino, Einaudi.
- Arpaia Bruno, Cercas Javier (2013), *L'avventura di scrivere romanzi*, Parma, Guanda.
- Barth John (1984a [1967]), "The Literature of Exhaustion", in Id., *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, London, The John Hopkins University, 62-76.
- (1984b [1980]), "The Literature of Replenishment. Postmodernist Fiction", in Id. 1984, 193-206.
- Barthes Roland (1984 [1968]), "La mort de l'auteur", in Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 63-69. Trad. it. di Bruno Bellotto (1988), "La morte dell'autore", in Roland Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 51-56.
- Benedetti Carla (1999), *L'ombra lunga dell'autore*, Milano, Feltrinelli.
- Borges J.L. (1936), *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Vial y Zona, Imp. Francisco A. Colombo. Trad. it. di Livio Bacchi Wilcock (1962), *Storia dell'eternità*, Milano, Il Saggiatore.
- Calvino Italo (1979), *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi.
- (1988), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori.
- Capote Truman (1966), *In Cold Blood*, Harmondsworth, Penguin Books. Trad. it. di Mariapaola Ricci Dèttore (1966), *A sangue freddo*, Milano, Garzanti.
- Cercas Javier (1989), *El inquilino*, Barcellona, Sirmio. Trad. it. di Pino Cacucci (2011), *L'inquilino*, Parma, Guanda.
- (1987), *El móvil*, Barcelona, Sirmio. Trad. it. di Pino Cacucci (2004), *Il movente*, Parma, Guanda.
- (1993), *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (1998), *Una buena temporada*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- (2000), *Relatos reales*, Barcelona, El Acantilado.
- (2001) *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets. Trad. it. di Pino Cacucci (2002), *Soldati di Salamina*, Parma, Guanda.
- (2003), *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura*, Barcelona, Tusquets.
- (2005), *La velocidad de la luz*, Barcelona, Tusquets. Trad. it. di Pino Cacucci (2006), *La velocità della luce*, Parma, Guanda.
- (2006), *La verdad de Agamenón*, Barcelona, Tusquets. Trad. it. di Pino Cacucci (2012), *La verità di Agamennone*, Parma, Guanda.
- (2009), *Anatomía de un instante*, Barcelona, Mondadori. Trad. it. di Pino Cacucci (2010), *Anatomia di un istante*, Parma, Guanda.

- (2014), *El impostor*, Barcelona, Literatura Random House. Trad. it. di Bruno Arpaia (2015), *L'impostore*, Parma, Guanda.
- (2016), *El punto ciego, Las conferencias Weidenfeld 2015*, Barcelona, Literatura Random House. Trad. it. di Bruno Arpaia (2016), *Il punto ciego*, Parma, Guanda.
- Cortázar Julio (2014), *Clases de literatura; Berkeley 1980*, Carles Álvarez Garriga (ed), Madrid, Alfaguara. Trad. it. di Irene Buonafalce (2014), *Lezioni di letteratura; Berkeley 1980*, Torino, Einaudi.
- Eco Umberto (1979), *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- (2014 [1983]), “Postille a *Il nome della rosa*”, in Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 577-615.
- Fernández Porta Eloy (2010), *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Barcelona, Anagrama.
- Flaubert Gustave (1972 [1857]), *Madame Bovary*, Paris, Gallimard. Trad. it. di M.L. Spaziani (1997), *Madame Bovary*, Milano, Mondadori.
- Franzen Jonathan (2002), *How to be alone*, New York, Farrar, Strauss and Giroux. Trad. it. di Silvia Pareschi (2003), *Come stare soli*, Torino, Einaudi.
- Goytisolo Luis (2002), *El porvenir de la palabra*, Madrid, Taurus.
- (2004), “Contar buenas historias”, *El País*, <http://elpais.com/diario/2004/03/06/opinion/1078527610_850215.html> (11/2016).
- (2013), *Naturaleza de la novela*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Kundera Milan (1986), *L'art du roman*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Ena Marchi (1988), *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi.
- Magris Claudio, Vargas Llosa Mario (2013), *Mondo, romanzo*, Torino, Einaudi.
- (2014), *La literatura es mi venganza*, Barcelona, Anagrama. Trad. it. di Bruno Arpaia (2012), *La letteratura è la mia vendetta*, Milano, Mondadori.
- Mailer Norman (1979), *The Executioners Song*, Boston, Little Brown. Trad. it. di Ettore Capriolo (1981), *Il canto del boia*, Milano, Mondadori.
- Mariás Javier (1991), *Pasiones pasadas*, Barcelona, Anagrama, D.L.
- (2000, nuova ed. ampliata [1993]), *Literatura y fantasma*, Madrid, Siruela-Alfaguara.
- (2000 [1995]), *Vida del fantasma*, Madrid, Aguilar-Alfaguara.
- (1997), *Mano de sombra*, Madrid, Alfaguara.
- (1998), *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara. Trad. it. di Glauco Felici (2000), *Nera schiena del tempo*, Torino, Einaudi.
- (1999), *Seré amado cuando falte*, Madrid, Alfaguara.
- (2000), *Salvajes y sentimentales: letras de fútbol*, Madrid, Aguilar. Trad. it. di Glauco Felici (2002), *Selvaggi e sentimentali: parole di calcio*, Torino, Einaudi.
- (2001), *A veces un caballero*, Madrid, Alfaguara.
- (2003), *Harán de mí un criminal*, Madrid, Alfaguara. Trad. it. di Marina Cianferoni, Andrea Livini (2007), *Faranno di me un criminale*, Firenze, Passigli.
- (2005a), *Donde todo ha sucedido: al salir del cine*, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg. Trad. it. di Marina Cianferoni (2008), *Dove tutto è accaduto: all'uscita dal cinema*, prefazione di Fabrizio Dall'Aglio, Firenze, Passigli.
- (2005b), *El oficio de oír llover*, Madrid, Alfaguara.
- (2007), *Demasiada nieve alrededor*, Madrid, Alfaguara.
- (2008), *A quella mitad de mi tiempo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- (2009), *Lo que no vengo a decir*, Madrid, Alfaguara.

- (2010), *Los villanos de la nación. Letras de política y sociedad*, Barcelona, Los Libros del Lince.
- (2011), *Ni se les ocurra disparar*, Madrid, Alfaguara.
- Monterroso Augusto (2005), *Literatura y vida*, Madrid, Suma de Letras.
- Sartre J.-P. (1948), *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Domenico Tarizzo (1963), *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Club degli editori.
- Septúlveda Luis (2002), *Raccontare, resistere: conversazioni con Bruno Arpaia*, Parma, Guanda.
- Vargas Llosa Mario (1963 [1962]) *La ciudad y los perros*, Perù, Seix Barral. Trad. it. di Enrico Cicogna (1967), *La città e i cani*, Milano, Feltrinelli.
- (1975), *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*, Madrid, Taurus. Trad. it. di Angelo Morino (1986), *L'orgia perpetua. Flaubert e Madame Bovary*, Milano, Rizzoli.
- (2002 [1990]), *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre la novela moderna*, Barcelona, Seix Barral; Madrid, Alfaguara. Trad. it. di Angelo Morino (2010), "La verità delle menzogne: saggi sulla letteratura", Milano, Rizzoli.
- (1997), *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Ariel, Planeta. Trad. it. di Glauco Felici (1998), *Lettere a un aspirante romanziere*, Torino, Einaudi.
- (2004), *La tentación de lo imposible: Victor Hugo y Los miserables*, Madrid, Alfaguara. Trad. it. di Antonella Ciabatti (2011), *La tentazione dell'impossibile: Victor Hugo e I miserabili*, Milano, Libri Scheiwiller.
- (2008), *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Madrid, Alfaguara.
- (2011), *Elogio de la lectura y de la ficción*, Discurso ante la Academia Sueca, Estocolmo 2010, Madrid, Alfaguara. Trad. it. di Paolo Collo (2011), *Elogio della lettura e della finzione*, Discorso tenuto a Stoccolma il 7 dicembre 2010 in occasione del conferimento del premio Nobel per la letteratura, Torino, Einaudi.
- (2012), *La civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara. Trad. it. di Federica Niola (2013), *La civiltà dello spettacolo*, Torino, Einaudi.
- Villena M.A. (1998), "Javier Marías publica Negra espalda del tiempo, una obra de recuerdos personales", *El País*, 5 May, <http://elpais.com/diario/1998/05/05/cultura/894319203_850215.html> (11/2016).