

# DOPPIOZERO

---

## Ricardo Piglia, *PrisiÃ³n perpetua*

Alfredo Zucchi

2 Settembre 2018

Sussiste nell'opera di Ricardo Piglia un'attrazione magnetica tra narrativa e non-fiction: una richiama costantemente l'altra, spinge per entrare nell'ambito dell'altra e contagiare; questa tensione a mescolare forme diverse (diario, saggio, narrativa, scrittura aforistica), in Piglia riguarda in modo intimo il dualismo finzione-realtÃ e rappresenta una declinazione peculiare della figura del *bovarismo*.

Bovarismo, scrive Piglia a proposito di Anna Karenina, Ã l'illusione di realtÃ della finzione come segno di ciÃ che manca nella vita (La lanterna di Anna Karenina in *L'ultimo lettore*, Feltrinelli, 2007, p.128, traduzione di Alessandro Gianetti). Tuttavia questa figura, nell'opera dello scrittore argentino, si trasferisce da una dimensione tematica a un'altra piÃ¹ profonda, strutturale: l'interferenza finzione-realtÃ Ã il modo stesso in cui i suoi testi sono costruiti.

Patricio Pron: Credo di aver scoperto che la storia del gatto che sceglie di tornare a vivere in strada dopo aver trascorso un breve periodo in casa del protagonista [di *Solo per Ida Brown*] si trovava giÃ negli estratti del tuo diario pubblicati da [Babelia](#). Qual Ã la relazione tra *Solo per Ida Brown* e i diari? Come circolano i materiali?

Ricardo Piglia: La storia del gatto (che Ã vera) Ã accaduta a Buenos Aires, all'angolo di casa mia, ed Ã uno dei materiali che poi sono confluiti nella finzione come *blocchi di realtÃ*. Questo accade in tutti i miei romanzi, in particolare in quelli il cui narratore Ã Emilio Renzi: qui, la relazione tra finzione ed esperienza Ã piÃ¹ diretta e i materiali vissuti vi entrano in modo naturale.

([Letras Libres](#), 10 novembre 2013, il corsivo Ã mio.)

La tensione tra finzione e realtÃ si traduce nella circolazione di materiali dai testi di non-fiction a quelli narrativi come blocchi di realtÃ. Questo procedimento, all'opera in tutti i romanzi di Piglia, trova un'espressione particolarmente radicale in *PrisiÃ³n perpetua*, testo narrativo costituito da due *nouvelles*, pubblicato per la prima volta da Editorial Sudamericana nel 1988 e ripreso in Spagna da Anagrama nel 2007.

RICARDO FIGLIA

---

*Prisión perpetua*



ANAGRAMA  
Narrativas hispánicas

La prima *nouvelle*, *PrisiÃ³n perpetua* si apre di fatto con un calco letterale dal primo volume de *Los diarios de Emilio Renzi, AÃ±os de formaciÃ³n* (Anagrama, 2015). Il tempo della storia comincia con la prima pagina del diario che lâ€™alter ego dello scrittore argentino, Emilio Renzi, scrive nel 1957. Ãˆ la cronaca di un trasloco, per ragioni politiche, da AdroguÃ© a Mar del Plata, lâ€™inizio di un viaggio e di una sorta di iniziazione. A Mar del Plata, a diciassette anni, Piglia scopre la vertigine della letteratura, per il tramite di lâ€™un tipo eccezionale, a cui in un certo senso devo tutto. Senza di lui, scrive Piglia nei panni di Renzi, *non avrei scritto i libri che ho scritto* (*PrisiÃ³n perpetua*, Anagrama, 2007, p. 19). Questo *tipo eccezionale* Ãˆ Steve Ratliff detto *El InglÃ©s*, statunitense di New York, il quale *scrive per tutta la vita ma pubblicÃ² solo quattro racconti*. Ratliff *inizia* Piglia a Faulkner, a Henry James, a Fitzgerald. Ratliff *intendeva affondare nel mare dellâ€™esperienza per distillare lâ€™arte della finzione. Sâ€™imbarcÃ² per conoscere il mondo e navigÃ² per un anno; ebbe una tragica storia dâ€™amore con una donna in Argentina e da allora Ãˆ rimasto nel mio paese* (p. 21). *El InglÃ©s* lavora inoltre ininterrottamente a un progetto di romanzo interminato o interminabile.

La tensione tra finzione e esperienza, tra letteratura e vissuto, si manifesta dunque fin dalle prime pagine, tanto dal punto di vista tematico che strutturale, e diventa il motore narrativo del testo. Inoltre, il procedimento dei *blocchi di realtÃ* presenta strati molteplici: il passo in cui nella *nouvelle* Renzi presenta Ratliff (pp. 19-21) Ãˆ un altro calco letterale da unâ€™intervista presente in *Critica y ficciÃ³n, â€™Novela y utopia*, del settembre 1985. Questa serie di intersezioni tra varie opere dello scrittore argentino (nello specifico: i testi di non-fiction che entrano nella finzione) indirizza lo sviluppo della struttura narrativa del testo: come in *La cittÃ assente*, i narratori si stratificano: al Renzi narratore del tempo del racconto si aggiunge prima la voce del Renzi dei *Diarios* e poi, a partire dalla seconda parte della *nouvelle*, quella di *Ratliff* (quella del romanzo interminabile o interminato di Ratliff).

RICARDO PIGLIA

---

*Los diarios  
de Emilio Renzi*

\*

*Años de formación*



---

ANAGRAMA  
Narrativas hispánicas

Lo stratagemma dei racconti intercalati permette a Piglia di dare il passo decisivo: quando i tre narratori si allineano (cadono l'uno dentro l'altro lasciando un'unica voce parlare) avviene un altro slittamento. Le intersezioni che si verificano all'inizio di *Prison perpetua*, tra testi esterni alla *nouvelle*, cominciano a rivolgersi all'interno. Così, la voce narrante che ingloba le tre precedenti si appropria di interi episodi raccontati dagli altri narratori: li ripete, li copia, li interpola. Questa *mise an abyme* radicale, che risulta dall'intersezione progressiva di forme letterarie, dalla tensione realtà-finzione, dalla stratificazione delle voci narranti, è il cuore simbolico di *Prison perpetua*: la *prigione* è il luogo più intimo, la sorgente stessa della letteratura. Questa figura esprime tutta la sua forza e raffinatezza nella chiusa della *nouvelle*, quando la prigione letterale diventa metafora dello scrittore che intende trattenere per un istante il fluire della vita e *apresar* (impossessarsi imprigionando: rappresentare) in quest'istante fugace, tutta la verità (p. 78).

La seconda *nouvelle*, *Encuentro en Saint-Nazaire*, presenta un movimento analogo a *Prison perpetua*. È il racconto di una macchinazione ordita dallo scrittore Stephen Stevensen ai danni del narratore, in occasione della sua residenza presso la *Maison des Écrivains et traducteurs de Saint-Nazaire*.



Anche qui incontriamo l'interferenza di altre opere del corpus dello scrittore argentino: Stephen Stevensen è variante dal William Wilson di Poe, personaggio *prodotto* dalla macchina che trasforma le storie de *La città assente* (Sur, 2014); anche qui il dato reale entra nella finzione (Piglia è stato ospite della *Maison des Écrivains et traducteurs de Saint-Nazaire*); anche qui assistiamo a un progressivo slittamento della voce narrante, dal narratore in prima persona (Ricardo Piglia), al perpetratore della macchinazione (Stevensen); anche qui, infine, Piglia opera una *mise en abyme* che spinge il lettore all'interno della macchinazione stessa: il diario di Stevensen.

Se in *Prison Perpetua* la chiave simbolica è la prigione, prima letterale poi metaforica, qui si tratta invece della scrittura diaristica. Stevensen, *È un filosofo o un mago, un inventore di mondi come Fourier o Macedonio Fernández* (p. 82), e intende operare un esperimento estremo: prevedere il futuro attraverso la scrittura del passato. È il diario come oracolo. Stevensen dispone di un metodo e di un'epistemologia: per decifrare un enigma ci sono due alternative: l'accumulazione infinita di dati diversi, o l'utilizzazione infinita dello stesso dato" (p. 99). Tuttavia, per realizzare questo esperimento, è necessario che il narratore della *nouvelle*, Ricardo Piglia, cada nella trama del diario di Stevensen, che ne diventi lettore e interprete.

Si tratta di un testo narrativo più radicale, che intende porsi in continuità con la *nouvelle* che nel libro lo precede (uno dei personaggi di *Prison Perpetua* ritorna, di fatto, in *Encuentro en Saint-Nazaire*), assumendone le istanze per spingerle in avanti. Così, diario e prigione finiscono per collidere su un'altra, per diventare figure della stessa medaglia: entrambi rappresentano il luogo intimo e chiuso da cui la finzione prende vita: una intende afferrare e imprigionare il presente, l'altro impossessarsi del futuro attraverso il passato.

Tuttavia, se in *Prison Perpetua* la complessità concettuale si sviluppa in modo armonico rispetto alla materia narrativa, in *Encuentro en Saint-Nazaire* la densità teorica è elevata da schiacciare l'elemento narrativo. È lo stesso Piglia a fornire gli elementi per giudicare questo squilibrio quando scrive che raccontare vuol dire trasmettere al linguaggio *la passione* di ciò che sta per accadere (p. 66, il corsivo è mio). Se la prima *nouvelle* colpisce proprio per la maestria e l'equilibrio con cui Piglia accompagna il lettore per i diversi gradi della *mise en abyme*, nella seconda il percorso che conduce al confronto con il diario di Stevensen risulta invece troppo ellittico; di conseguenza, la stessa ricchezza teorica delle osservazioni di Stevensen, svincolata dal traino narrativo, finisce per perdere forza e cadere, a volte, nella gratuità speculativa.

*Se non diversamente specificato, la traduzione delle citazioni è di Alfredo Zucchi.*

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

---

