



Andrea CHIURATO

Un successo senza gloria

Splendori e miserie della ricezione di Alain Robbe-Grillet in Italia

Sintesi

La critica italiana inizia a interessarsi a Robbe-Grillet sul finire degli anni Cinquanta, anche se più alle sue teorie che alla sua opera. Gli infuocati anatemi contro la metafora e contro il romanzo «ben fatto» si impongono al centro della scena culturale, suscitando accese polemiche e altrettanto vivaci prese di posizione a suo favore. Attraverso un ampio ventaglio di articoli, saggi, convegni e interviste le varie «fazioni» coinvolte nello scontro creano e diffondono immagini molto diverse del medesimo autore: quella proposta dall'*establishment* non coincide con quella sostenuta dalla critica impegnata di sinistra; che, a sua volta, è in netto contrasto con le interpretazioni fenomenologiche di alcuni rappresentanti della neoavanguardia. Ognuno tenta, insomma, di ricondurlo entro una differente «sceneggiatura autoriale», giudicandolo in base alla propria concezione della letteratura. Robbe-Grillet, dal canto suo, si dimostra controparte attiva in questo dibattito, ribadendo in numerosi interventi l'inadeguatezza dell'etichetta di *école du regard*. Rifiutando le rigide griglie interpretative proposte dalla critica e adottando quella che R. M. Allemand definirà «la tecnica dell'anguilla» egli cercherà così di resistere, con alterne fortune, agli innumerevoli tentativi di canonizzazione.

Résumé

La critique italienne commence à s'intéresser à Robbe-Grillet vers la fin des années 50, mais d'abord à ses théories plutôt qu'à ses romans. Ses anathèmes incendiaires contre la métaphore et le roman «bien fait» engendrent de vives polémiques. À travers articles, actes de colloques, postfaces, interviews, les différents «partis» impliqués dans l'affrontement créent et diffusent des images très différentes du même auteur : l'image proposée par l'*establishment* ne coïncide pas nécessairement avec celle présentée par la critique engagée de gauche; laquelle, à son tour, contraste nettement avec les interprétations phénoménologiques de quelques représentants de la «neoavanguardia». Chacun cherche à le faire adhérer à un «scénario auctorial» différent, établi sur la base d'une idée très personnelle de la littérature. Robbe-Grillet, de son côté, ne se prive pas d'entrer activement dans le débat, le plus souvent de façon indirecte, rejetant notamment l'étiquette d'*école du regard*. Il cherche finalement à esquiver les grilles interprétatives rigides que la critique ne cesse de lui proposer, adoptant ce que R. M. Allemand appellera «la technique de l'anguille». Au fond, il regimbe devant toute tentative de cristalliser en un dogme les principes de sa poétique.

Per citare questo articolo :

Andrea CHIURATO, «Un successo senza gloria. Splendori e miserie della ricezione di Alain Robbe-Grillet in Italia», in *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, 15, « Au risque du métatexte. Formes et enjeux de l'autocommentaire », a cura di Karin SCHWERDTNER & Geneviève DE VIVEIROS, febbraio 2015, pp. 149-169.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION – DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KU Leuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur

Matthieu SERGIER (UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Laurence VAN NUÏJS (FWO – KU Leuven), Guillaume Willem (KU Leuven) – Secrétaires de rédaction - Redactiesecretarissen

Elke D'HOKER (KU Leuven)

Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION – REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Anke GILLEIR (KU Leuven)

Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)

Ortwin DE GRAEF (KU Leuven)

Jan HERMAN (KU Leuven)

Guido LATRÉ (UCL)

Nadia LIE (KU Leuven)

Michel LISSE (FNRS – UCL)

Anneleen MASSCHELEIN (KU Leuven)

Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)

Reine MEYLAERTS (KU Leuven)

Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KU Leuven)

Marc VAN VAECK (KU Leuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE – WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III & Université Toulouse II – Le Mirail)

Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Faith BINCKES (Worcester College – Oxford)

Philip BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Àlvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine)

Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Ben DE BRUYN (Maastricht University)

Dirk DELABASITTA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix – Namur)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ute HEIDMANN (Université de Lausanne)

Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)

Michael KOLHAUER (Université de Savoie)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

François LECERCLE (Université Paris Sorbonne – Paris IV)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Christina MORIN (University of Limerick)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Maité SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)

Pieter VERSTRAETEN (Rijksuniversiteit Groningen)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KU Leuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

UN SUCCESSO SENZA GLORIA

Splendori e miserie della ricezione di Alain Robbe-Grillet in Italia

Tuttavia c'è una cosa, soprattutto, che i critici non riescono a mandar giù, ossia che gli artisti tentino di spiegarsi.

A. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*

I CONFINI DEL PARATESTO

Una riflessione attorno ai rischi del paratesto non può prescindere dal problematico statuto di questa categoria critica. La sua applicabilità dipende in misura sostanziale dall'estensione che le riconosciamo, dalla selezione operata all'interno di un «insieme eteroclitico di pratiche e di discorsi»¹ riconducibili sia a diverse tipologie testuali, sia all'azione di attori spesso non coincidenti con l'autore. Gérard Genette notava, d'altronde, come la disposizione di materiali attorno al corpo principale dell'opera fosse influenzata da fattori storici e contingenti, generando una pluralità di fenomeni difficili da ricondurre a un minimo comune denominatore. L'arbitrio con cui tali scelte vengono effettuate dipende infatti dai confini storicamente mutevoli del testo stesso e non sempre appare chiaro cosa si collochi al di fuori o all'interno delle sue innumerevoli soglie.

Per quanto evidenti, le linee di demarcazione sembrano farsi sempre più sfumate se le si osserva da vicino; preferiamo dunque non spingerci oltre in una direzione che rischierebbe di portarci troppo lontano dal nostro argomento e sottolineare quanto simili questioni si siano dimostrate d'importanza cruciale negli studi di ricezione². Si potrebbero citare a tal riguardo numerosi aspetti connessi alle problematiche appena elencate: la gestione della propria immagine da parte dell'autore; le strategie enunciative messe in campo a tal fine; la mutabilità delle vesti con cui l'opera si presenta al pubblico. Senza voler estendere ulteriormente un elenco già tanto fitto, appare evidente come il paratesto sia fonte di notevoli rischi e di altrettanto considerevoli opportunità connesse al carattere dinamico e relazionale della comunicazione letteraria.

Per quanto un artista possa sforzarsi di gestire la relazione con il proprio destinatario attuale o potenziale, tale impresa comporta sempre una scommessa,

1. Gérard GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria CEDERNA, Torino, Einaudi, 1989, p. 4.

2. Cfr. Stanley FISH, *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Torino, Einaudi, 1980; Wolfgang ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. Rodolfo GRANAFELI, Bologna, Il mulino, 1987; Hans Robert JAUSS, *Teoria e storia dell'esperienza estetica*, trad. Bruno ARGENTON, Bologna, Il mulino, 1987.

un certo grado di azzardo e di approssimazione. Il che si dimostra particolarmente vero per quei testi che, per ragioni diverse, si sono trovati proiettati lontano dal contesto di produzione originario. In tal caso, all'iniziale indeterminazione implicita nella situazione comunicativa del linguaggio scritto – una comunicazione in *absentia* – si aggiungono una serie di fattori legati alle differenti tradizioni linguistiche e culturali, ai rispettivi orizzonti delle attese coinvolti in questo dialogo a più voci. Perché sostanzialmente di dialogo si tratta. Poco importa che si configuri nei termini di una collaborazione o di una contrapposizione, che tale dialettica si risolva in una sintesi oppure in una divergenza irriducibile; gli attori coinvolti in questo processo sono e rimangono sempre almeno due. Riprendendo le osservazioni di Genette occorre quindi ribadire, ancora una volta, come il paratesto, nelle sue varie tipologie e declinazioni, si configuri invariabilmente come «una zona non solo di *transizione* ma di *transazione*, luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico»³.

Gli studi di ricezione, in questa prospettiva, offrono numerosi spunti per approfondire l'aspetto negoziale del rapporto tra il/i destinatario/i, il/i destinatore/i e i numerosi intermediari che si frappongono tra di loro. Nel corso del mio intervento cercherò di illustrare questa complessa rete di azioni e reazioni attraverso un esempio concreto: la ricezione dell'opera di Alain Robbe-Grillet e del Nouveau Roman in Italia tra la fine degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta.

1. ANNO 1958. IL PRIMO INCONTRO RAVVICINATO

La critica italiana inizia a interessarsi al Nouveau Roman con un certo ritardo, verso la fine degli anni Cinquanta. L'anno di svolta è indubbiamente il 1957: una data non casuale se si considera ciò che è appena accaduto e sta ancora accadendo all'ombra della torre Eiffel. Il 22 maggio, in un articolo al vetriolo apparso sulle colonne di *Le Monde*, Émile Henriot conia un'espressione destinata a influenzare per sempre l'immagine pubblica di Robbe-Grillet e compagni: *l'école du regard*. A stretto giro la rivista *Esprit* dedica un numero monografico a «Le Nouveau Roman» e consacra il movimento sulla scena letteraria europea⁴.

L'influenza di questa crescente notorietà al di fuori dei confini nazionali è confermata dall'incredibile aumento delle traduzioni e degli scambi tra Francia e Italia. Limitandoci a Robbe-Grillet basti ricordare il breve intervallo che separa la pubblicazione delle sue opere principali: *La gelosia* (1958), *Nel labirinto* (1960), *Una via per il romanzo futuro* (1961), *Le gomme* (1961), *L'anno scorso a Marienbad* (1961), *Il voyeur* (1962), *Istantanee* (1963), *Il Nouveau Roman* (1965), *La maison de rendez-vous* (1966). Dal silenzio pressoché assoluto in meno di otto anni si passa a una vera e propria babele di testi.

Di fronte all'improvvisa fortuna editoriale dell'*école du regard* il responso della critica nostrana, sino ad allora abbastanza distratta o reticente, non si fa attendere. Nel complesso l'accoglienza iniziale è piuttosto tiepida, a tratti apertamente ostile.

3. Gérard GENETTE, *Soglie*, op. cit., p. 4.

4. Nel numero 7-8 di *Esprit*, pubblicato nel luglio 1958, viene fornita una prima, provvisoria, lista dei *nouveaux romanciers* in cui figurano: Samuel Beckett, Michel Butor, Jean Cayrol, Marguerite Duras, Jean Lagrolet, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Kateb Yacine.

Percepito sin da subito come un disturbatore dei quieti giardini dell’Arcadia letteraria, il giovane esordiente non gode dei favori dei più autorevoli rappresentanti dello *status quo*; il che d’altronde è pienamente in linea con l’attitudine provocatoria delle sue prime dichiarazioni. Il fatto più curioso è però un altro: a prescindere dalle sue affermazioni spesso lo si giudica per partito preso, a partire da una serie di stereotipi superficiali e senza una reale conoscenza della sua opera. Si considerino ad esempio le risposte a una delle «9 domande sul romanzo», rivolte dalla rivista *Nuovi Argomenti* ai maggiori scrittori del Belpaese:

La scuola narrativa francese di cui fanno parte Butor, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute e altri proclama che il romanzo volta definitivamente le spalle alla psicologia. Bisognerebbe far parlare gli oggetti, tenersi ad una realtà puramente visiva. Qual è il vostro parere?

Cassola: Il mio parere è che sono scempiaggini, e aggiungo che sarebbe ora di finirla col prendere sul serio ogni trovata dello sperimentalismo avanguardistico che ci venga d’Oltralpe.

Morante: Quanto alla realtà *puramente visiva* predicata da una giovane scuola francese odierna [...] confesso di non avere ancora letto nessuna delle opere prodotte da questa scuola, ma la sua tesi programmatica, così come è enunciata nella presente inchiesta mi ispira qualche perplessità.

Pasolini: Non ho ancora letto Butor e gli altri: credo però – con loro solo estrinsecamente – alla legge della realtà “puramente visiva” [...] : mi sembra idiota, tuttavia, voltare le spalle alla psicologia.⁵

Appare evidente come la domanda stessa implichi, da parte dell’intervistatore, un’interpretazione di seconda mano, destinata a viziare inesorabilmente il seguito della discussione. La “scuola dello sguardo” viene ridotta ad alcuni essenziali tratti stilistici, ad alcune costanti tematico-formali, partendo da queste se ne giudicano le intenzioni e i risultati. Operazione nella quale, insieme ai principali elementi dell’interpretazione oggettuale-cosista avanzata in quel periodo da Roland Barthes⁶, si mescolano numerose semplificazioni e altrettanti equivoci: il dislocamento della soggettività viene palesemente frainteso; il rifiuto dello psicologismo è tradotto erroneamente in un’abolizione della psicologia del personaggio; la condanna dell’umanesimo viene estremizzata in una cancellazione dell’Uomo. A tal riguardo c’è chi, come Pasolini e la Morante, nutre forti perplessità; altri, come Cassola, oppongono un netto rifiuto a priori. Al di là dei singoli giudizi, il dato più significativo è un altro, ossia il fatto che la maggior parte degli intervistati confessi candidamente di non « aver ancora letto nulla » di autori quali Robbe-Grillet, Butor, Sarraute. Su questo versante si tende, insomma, a esorcizzare il potenziale disturbante dell’innovazione nel modo più semplice e immediato: ignorandola, senza lasciare spazio a un vero confronto.

Un grado di apertura maggiore lo dimostra Carlo Bo⁷, autorevole esponente della critica del tempo. Certo non meno severo nel giudicare le opinioni altrui ma

5. «9 domande sul romanzo», in *Nuovi Argomenti*, n° 38-39, maggio-agosto 1959, pp. 13, 24, 28.

6. Barthes delinea la sua ipotesi di lettura in due saggi fondamentali: «Letteratura oggettiva», apparso su *Critique* nel 1954, e «Letteratura letterale», pubblicato nell’anno seguente (1955) dalla medesima rivista. Pur rappresentando la prima, autorevole legittimazione del giovane esordiente, queste etichette daranno luogo a numerosi fraintendimenti e improprie semplificazioni, al punto che lo stesso Barthes, a breve distanza, si affretterà a precisare le proprie opinioni in un articolo dal titolo quanto mai significativo: «Non esiste una scuola Robbe-Grillet» (*Arguments*, 1958) (cfr. Roland BARTHES, *Saggi critici*, trad. Lidia LONZI, Torino, Einaudi, 1972, pp. 13-25; 26-33; 49-53).

7. Titolare dal 1939 della cattedra di lingua e letteratura francese presso l’università di Urbino – di cui diventerà poi rettore, a partire dal 1950 – Carlo Bo ha esercitato una notevole influenza

sicuramente più disponibile ad ascoltarle, anche solo per ribattere punto su punto in maniera altrettanto convincente. Un chiaro esempio di questa sua attitudine è «Un romanziere nel labirinto» del 1959, saggio in cui, percorrendo di un anno l'edizione italiana di *Dans le labyrinthe*, viene stilato un primo, provvisorio bilancio della «scuola occasionale del nuovo romanzo»⁸. Anche qui, come nell'inchiesta di *Nuovi Argomenti*, le idee di Robbe-Grillet vengono attribuite per osmosi a molti altri autori promossi dalle Éditions de Minuit.

A dispetto di tale impropria semplificazione, le osservazioni di Bo scendono comunque nel dettaglio, affrontando una serie di questioni di merito. Con l'aria pacata di chi vuole gettare un po' di luce in un dibattito tanto approssimativo, il critico ligure non nasconde un misto di distacco e di condiscendenza verso questo scrittore tanto «giovanese»⁹. Un aggettivo dietro cui si profila una distanza che non è solo generazionale e che nasce soprattutto da un'incompatibilità di formazione, di orizzonti teorici, di prospettive sull'avvenire del genere romanzesco. Bo ritiene infatti che *l'école du regard* sia una ricca «sorgente di problemi critici», mostrando tuttavia una notevole perplessità circa il fatto che simili «descrizioni» possano essere «presentate come romanzi»¹⁰. L'invito finale con cui si rivolge ai suoi ideali interlocutori ha il tono dell'ennesima ramanzina di un maestro esigente di fronte a una classe di allievi molto dotati, anche se troppo pigri per realizzare il loro vero potenziale: «Non sarebbe venuto il momento di scrivere i romanzi vincendo la dilettezzione delle poetiche?»¹¹.

Rispetto a questo primo fronte ci sono dunque più resistenze che aperture. Robbe-Grillet, di conseguenza, si trova a ribadire continuamente i medesimi concetti in un dialogo tra sordi che non sembra condurre da nessuna parte. L'immagine collettiva proposta da Henriot è talmente suggestiva e affascinante da mettere in ombra i suoi sforzi e i numerosi distinguo con cui cerca di smarcarsi da un'etichetta impropria e, alla lunga, limitante.

Uno dei primi tentativi in questa direzione è sicuramente l'Avvertenza posta in chiusura all'edizione italiana di *Una via per il romanzo futuro* (1961)¹²:

I saggi riuniti per la prima volta in questo volume formano la totalità dei testi "teorici" sulla letteratura da me pubblicati qua e là dall'inizio della mia corta carriera di romanziere. [...] Il lettore vi troverà dunque, in particolare, l'insieme delle opinioni e delle ipotesi, formulate nel corso del lavoro, sull'arte del romanzo, sulla sua evoluzione recente e il suo avvenire prossimo. Tuttavia, i

all'interno del variegato panorama della critica militante ed è stato uno dei principali specialisti della francesistica in Italia.

8. Carlo Bo, «Un romanziere nel labirinto», in *La religione di Serra*, Firenze, Vallecchi, 1967, pp. 471-475.

9. «Appena trentasette anni» sottolinea Bo, nato nel 1911 e allora prossimo alla cinquantina.

10. Carlo Bo, «Un romanziere nel labirinto», *op. cit.*, p. 474.

11. *Ibid.*, p. 475.

12. Curato da Renato Barilli, *Una via per il romanzo futuro* rappresenta il primo, sistematico tentativo di divulgare le idee di Robbe-Grillet in Italia. È un volume sotto diversi aspetti giunto prima del tempo, che comprende cinque degli undici saggi in seguito raccolti in *Pour un nouveau roman* (1963): «Una via per il romanzo futuro» («Une voie pour le roman futur», 1956); «Riflessioni su alcuni elementi del romanzo tradizionale» («Sur quelques notions périmées», 1957); «Natura, umanesimo, tragedia» («Nature, humanisme, tragédie», 1958); «Joë Bousquet, il sognatore» («Joë Bousquet, le rêveur», 1953); «Samuel Beckett, o la presenza della scena», («Samuel Beckett, ou la présence sur la scène», 1953-1957). A questa sparuta lista viene aggiunto un contributo dal titolo quanto mai esplicito – «L'engagement dello scrittore e il realismo socialista» – significativamente escluso dalla silloge del 1963.

differenti capitoli del libro sono stati scritti per ciò stesso in date assai distanti e la loro raccolta non costituisce – anzi molto ci manca – uno studio esaustivo dei problemi affrontati. Sono ancora soltanto pochi dati preliminari, *che non devono in nessun caso essere considerati come un codice di prescrizioni. Del resto, lungi dall'aver cercato di stabilire una vera "teoria" del romanzo moderno, rigida e definitiva, così come mi si è spesso rimproverato*, ho voluto soprattutto, in queste pagine, affermare con forza la totale libertà dello scrittore nei confronti delle pseudo-regole e dei pseudo-valori che si minacciava di imporgli per sempre.¹³

Cercando di ribattere indirettamente alle critiche a lui indirizzate, Robbe-Grillet procede su due binari paralleli, mirando a un duplice obiettivo: da un lato sottolinea il carattere operativo e provvisorio delle sue proposte, negandogli lo statuto di poetica o di teoria onnicomprensiva; dall'altro, pur riconoscendo di esercitare una certa influenza su altri scrittori, rifiuta esplicitamente il ruolo di capofila attribuitogli da più parti¹⁴. Inutile aggiungere che un simile invito è destinato a cadere nel nulla; non solo per la diffidenza dei suoi detrattori ma, come si vedrà fra poco, anche per ragioni estrinseche legate alle dinamiche del mercato librario.

2. LO SPECCHIO ESSENZIALE DEL PARATESTO

Uno dei principali rischi del paratesto è sicuramente quello di dire troppo o troppo poco rispetto al volume che si vuole presentare. Per comprendere meglio una simile differenza basta mettere a confronto le prime edizioni delle opere di Robbe-Grillet.

Rivolgendoci al peritesto editoriale originale troviamo indicazioni piuttosto scarse, specie per quanto riguarda i romanzi. La veste grafica adottata dalle Éditions de Minuit – con cui il nostro prolifico autore pubblicherà buona parte della sua produzione – è d'altronde ridotta al minimo. Poche facilitazioni vengono offerte al lettore, quasi a volerlo spronare a confrontarsi direttamente col testo, senza alcuna mediazione¹⁵. In conformità a questa politica editoriale gli spazi usualmente riservati alla prefazione e alla postfazione rimangono del tutto intonsi. Le informazioni essenziali sono riportate nel frontespizio e solo in rare occasioni alla copertina vengono aggiunte le "alette".

Nell'edizione del 1955 del *Voyeur*, ad esempio, i risvolti sono dedicati a un elenco di titoli e autori (Samuel Beckett, Michel Butor, Marguerite Duras, Robert Pinget, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Monique Wittig) che, pur non esplicitando l'esistenza di un'*école du regard*, ne fanno comunque presupporre l'esistenza. Il paratesto in tal caso dice più di quanto dovrebbe, almeno rispetto alle intenzioni dell'autore. Mentre quest'ultimo ripete a gran voce di non voler essere considerato un caposcuola, il suo stesso editore sfrutta comunque l'immagine collettiva

13. Alain ROBBE-GRILLET, *Una via per il romanzo futuro*, a cura e con un saggio introduttivo di Renato BARILLI, Milano, Rusconi e Paolazzi Editori, 1961, p. 141. Corsivi nostri.

14. «"Est-ce que vous vous considérez comme un chef d'école?" "Non. Néanmoins, il y a à l'heure actuelle beaucoup de jeunes qui admettent pour eux-mêmes la plus grande partie de mes propositions et qui précisent, à partir de là, leur propre vie"» (Alain ROBBE-GRILLET. «En retard ou en avance?» (1959), in *Le voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, choisis et présentés par Olivier CORPET, avec la collaboration d'Emmanuelle LAMBERT, Paris, Christian Bourgois, 2001, pp. 297-304).

15. Una scelta che contribuirà in parte alla generale fama di illeggibilità dei *nouveaux romanciers* e che risponde soprattutto a un criterio estetico. In ambito francese, infatti, la pressoché totale nudità del testo è tradizionalmente considerata un «segno esteriore di nobiltà e di eleganza» (cfr. Gérard GENETTE, *Soglie*, op. cit., p. 27).

proposta da uno dei suoi più accaniti avversari a proprio vantaggio. Una scelta del tutto comprensibile se pensiamo a quanto la notorietà di un singolo autore potesse fungere da traino commerciale di una più ampia *collection d'écrivains*¹⁶.

Un'altra, significativa eccezione a questo principio di estrema economia è la quarta di copertina di *Dans le labyrinthe* dove, al posto del marchio stellato di Minuit, si trova una sorta di commento allografo firmato sotto la generica dizione "Les Editeurs". L'aggiunta di questo breve testo di accompagnamento deriva probabilmente da ragioni di ordine promozionale¹⁷ e manifesta un atteggiamento di insolita disponibilità nei confronti del lettore medio. Il tono e lo sviluppo della premessa iniziale – «Tout le monde a vu des labyrinthes» – sembra volerci offrire una tematica familiare, sotto vesti piuttosto rassicuranti. Allo stesso tempo cerca di avvicinarci all'ambientazione del romanzo, delineando un'analogia tra il punto di vista del personaggio e quello del potenziale acquirente¹⁸. La strategia dell'anonima istanza enunciativa è tanto chiara quanto efficace: suscitare l'attesa dicendo il meno possibile. Gli elementi essenziali della trama e la figura del protagonista, designato genericamente come l'«eroe», rimangono avvolti da un alone di mistero. Si focalizzano alcuni aspetti strutturali di questa «avventura strana e rigorosa», senza però dirci esattamente di quale tipo di avventura si tratti. Al posto di un riassunto ci viene in sostanza offerta una prolessi dell'esperienza di lettura. Un'anticipazione in cui l'editore non svela al destinatario il contenuto del testo, cercando tuttavia di anticiparne le reazioni.

Curiosamente tale indicazione non proviene dall'autore che, nel quadro appena delineato, appare nelle vesti del grande assente o, più dongiovannescamente, del convitato di pietra. A discapito della sua intensa presenza sulla scena pubblica, Robbe-Grillet mostra un certo riserbo nell'intervenire direttamente ai margini del testo e, anche quando decide di infrangere questa regola, ciò non comporta un adempimento delle tradizionali funzioni riconosciute alla prefazione autoriale: l'esplicazione delle proprie intenzioni, l'illustrazione delle circostanze di composizione dell'opera, il posizionamento all'interno del campo letterario o della situazione storica. Del resto, queste informazioni avrebbero rischiato di resuscitare l'antico spettro dell'autore padre-padrone del significato del testo, concezione aspramente criticata in quegli anni dal nascente strutturalismo e parimenti indigesta allo sperimentalismo francese.

Nelle sue intenzioni la nascita di un «nuovo romanzo» implicava un radicale rinnovamento delle modalità di fruizione. Il lettore non doveva più essere guidato, doveva trovare da solo la propria strada. Alla «libertà dello scrittore», rivendicata nell'*Avvertenza* del 1961, avrebbe dovuto corrispondere un'eguale libertà della sua ideale controparte. Nessuna esplicazione, nessuna contestualizzazione dunque. Il modello relazionale adottato non era di tipo esplicativo bensì collaborativo.

Non stupisce, quindi, che i suoi primi romanzi si presentassero privi di prefazioni o postfazioni o, nei rari casi citati, con epigrafi e forme di commento allografo

16. Cfr. Jean RICARDOU, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973, pp. 6-14.

17. A dispetto della risonanza mediatica i primi romanzi di Robbe-Grillet non avevano difatti raggiunto apprezzabili risultati di vendite.

18. «Nemmeno il lettore vede le cose dall'esterno. È nel labirinto anche lui. Tenuto in costante allerta, mentre si domanda senza posa dove va, lui stesso vive questa avventura strana e rigorosa, dove tutto gli appare necessario, dove nulla, tuttavia, lascia prevedere la fine» (Alain ROBBE-GRILLET, *Dans le labyrinthe*, Paris, Seuil, 1960, quarta di copertina. Traduzione nostra).

che suggerivano non tanto un'interpretazione preconfezionata quanto un'adeguata modalità di lettura. Una tale ritrosia rifletteva d'altronde la sua scarsa propensione a confondere i ruoli di teorico e romanziere. Come ribadito nel decennio seguente durante il colloquio di Cerisy-la-Salle (1971), le due pratiche andavano a suo avviso rigorosamente distinte.

Farò dunque una dichiarazione solenne: la mia opera è costituita dall'insieme di testi che ho pubblicato e che portano il nome di romanzi, novelle, racconti, film, ecc. Ma non bisogna far rientrare all'interno di questo corpus né gli articoli pubblicati sui giornali, più o meno raccolti in volume sotto il nome di Saggi, né a maggior ragione le dichiarazioni verbali che posso fare in questa sede.¹⁹

Il «personaggio Robbe-Grillet» non doveva insomma essere confuso con «l'individuo Robbe-Grillet». Il primo era, in buona parte, una creazione della critica; il secondo parlava e avrebbe dovuto parlare esclusivamente attraverso i testi di cui poteva rivendicare la paternità. Considerata in quest'ottica, l'immagine veicolata dal paratesto o dal metatesto appariva come un ostacolo, un elemento di disturbo.

Un simile atteggiamento poteva funzionare nel mercato francese, già avvezzo a capricci autoriali ben più stravaganti, ma in altri contesti rischiava di risultare dannoso, se non addirittura controproducente. Gli editori italiani erano i primi a rendersene conto, nel loro caso infatti occorreva preparare un pubblico ancora affezionato a narrazioni tradizionali sul modello de *Il dottor Zivago* e *Il gattopardo* a un approccio al genere romanzo radicalmente diverso²⁰.

3. LO SPECCHIO DEFORMANTE DEL PARATESTO

La laconicità delle indicazioni fornite dal paratesto originale offriva numerose opportunità agli editori esteri. Certo il ricercato minimalismo delle Éditions de Minuit non forniva molti elementi da cui prendere spunto, ma lasciava d'altro canto un largo margine di manovra per ulteriori interventi. Un margine forse *troppo* ampio. Colmare gli spazi bianchi, occupare le molte soglie lasciate volontariamente sguarnite dall'autore, comportava un'assunzione di responsabilità da parte di chi avesse voluto cimentarsi in tale arduo compito. Una responsabilità a cui parecchie case editrici italiane non si sottrassero, ben consapevoli della necessità di offrire, specie al lettore meno smaliziato, un quadro approssimativo di un dibattito sino ad allora rimasto confinato negli ambienti della critica specializzata. La moltiplicazione degli apparati meta e paratestuali (prefazioni, postfazioni, avvertenze) con cui vengono corredate due delle opere più conosciute di Robbe-Grillet – *La jalousie* e *Pour un nouveau roman* – ne è probabilmente la testimonianza più palese²¹.

19. «Alors je fais une déclaration solennelle: mon œuvre, c'est l'ensemble des textes que j'ai publiés et qui portent le nom de romans, nouvelles, récits, films, etc. Mais il ne faut faire entrer dans ce corpus ni les articles de journaux, plus o moins ramassés en volume sous le nom d'Essai, ni à plus forte raison les déclarations orales que je peux faire ici» (Jean RICARDOU, Françoise VAN ROSSUM-GUYON (eds.), *Nouveau roman, hier, aujourd'hui*, Colloque de Cerisy La Salle, 20-30 juillet 1971, Parigi, Union générale d'éditions, 1972, pp. 316-317, traduzione nostra).

20. Pur senza voler ridurre l'orizzonte delle attese ai dati di vendita, riteniamo che questi due testi forniscano un'idea piuttosto chiara dei gusti, o meglio, delle tipologie e delle morfologie romanzesche predilette dalla stragrande maggioranza del pubblico italiano sul finire degli anni Cinquanta.

21. Per la traduzione e la curatela dell'apparato critico de *La gelosia* Einaudi chiama Franco Lucentini, uno dei suoi più valenti collaboratori. Rusconi e Paolazzi e Sugar, a cui dobbiamo due diverse edizioni dei saggi critici di Robbe-Grillet (la prima nel 1961; la seconda nel 1965), si rivolgo-

La presenza di questi apparati ridefinisce profondamente l'equilibrio tra alcune delle funzioni attribuibili al paratesto: contestualizzazione, esplicazione e promozione. Le prime due, praticamente assenti nel peritesto originale, assumono un rilievo inedito fuori del contesto francese. Molte delle informazioni inizialmente date per scontate dall'editore, o volontariamente omesse dall'autore, dovevano infatti essere esplicitate e ciò comportava una serie di rischi. Decidere "se" e "quali" elementi modificare non era una scelta del tutto indifferente.

Il primo ad accorgersene fu sicuramente Franco Lucentini, nel 1958, dopo aver consegnato di persona a Robbe-Grillet le prime copie dell'edizione della *Gelosia* ancora fresche di stampa. Lo zelante traduttore, prevedendo le difficoltà di orientamento in questo dedalo di descrizioni, si era premurato di venire in soccorso dei potenziali acquirenti, aggiungendo una cartina topografica all'inizio del romanzo. L'impresa era dettata da una preoccupazione comprensibile («meno assillato dai dubbi, [il destinatario avrebbe potuto] dedicare maggior attenzione al va-e-vieni nel tempo») ma, a giudicare dalla reazione del suo interlocutore, non fu apprezzata come Lucentini sperava.

La pianta stessa, con relative e minuziose didascalie sotto il disegno, venne stampata a sinistra della prima pagina del primo capitolo, in modo che il lettore l'avesse subito sotto gli occhi. Quando però la traduzione uscì, e io andai a portare a Robbe-Grillet le tre tradizionali copie di sua spettanza, lui non mi parve affatto entusiasta. "Mah – disse dopo aver esaminato la pianta un lungo momento. – Mah...", ripeté continuando a esaminarla. "Ho fatto qualche sbaglio?". [...] Lui indicò con la punta della matita una certa stanza, a destra del corridoio venendo dalla sala da pranzo, della quale nel libro si parla una sola volta e in poco più di due righe; ma sulla cui ubicazione e il cui semplice mobilio, proprio per questo, non pensavo di potermi essere sbagliato. "Ma è la stanza di...", dissi. "Appunto, – disse lui scendendo con la punta della matita sino alla relativa didascalia. – Non bisognava dirlo prima!"²²

Il dettaglio rivelato dalla mappa riveste effettivamente un'importanza cruciale. La stanza a cui ci si riferisce nel breve scambio di battute è infatti quella dell'invisibile narratore-protagonista della vicenda, attorno al cui ruolo continuiamo a interrogarci sino alla fine del romanzo. Potrebbe trattarsi di un osservatore imparziale e distaccato, i cui sforzi sono frustrati da un particolare tipo di rivestimento per finestre, le "gelosie" appunto. Oppure di un marito tradito dalla moglie – la sfuggente A., di cui conosciamo solo l'iniziale del nome – in preda ai morsi dello shakespeariano «mostro dagli occhi verdi che dilege la carne di cui si nutre». Difficile dirlo. L'autore sfrutta con abilità la polisemia del titolo, mantenuta senza forzature nella traduzione italiana, suggerendo due possibili isotopie, l'una oggettiva, l'altra soggettiva. Dal margine di gioco tra queste possibilità deriva il piacere di un testo pienamente "scrivibile", secondo la celebre definizione di Roland Barthes.

L'indicazione di Lucentini invece, seppur espressa in forma dubitativa – «stanza (di X?) con letto a una sola piazza» – tendeva a privilegiare la seconda opzione, delineando una precisa situazione narrativa: quella del più classico triangolo amoroso. Il fatto che "X" e "A." non condividano il medesimo talamo suggerisce

no a prefatori del calibro di Renato Barilli e Luciano De Maria, entrambi profondi conoscitori della scena culturale d'oltralpe.

22. Alain ROBBE-GRILLET, *La gelosia*, a cura di Franco LUCENTINI, Torino, Einaudi, 1998, pp. 4-5.

involontariamente l'idea di un matrimonio in crisi e, senza troppe deduzioni, si può arrivare a indovinare, o almeno a presupporre, la presenza di un terzo incomodo. Rivelando sin da subito sia l'identità della voce narrante, sia i suoi rapporti con gli altri protagonisti, una semplice didascalia avrebbe così risparmiato molta fatica al lettore ma, fatto ben più grave, avrebbe anche rischiato di impoverire l'essenziale senso di ambiguità dell'intreccio. Questi dettagli potevano e dovevano essere dedotti dal testo *dopo* averlo letto e solo a prezzo di un certo sforzo ermeneutico, non dovevano quindi essere in alcun modo esplicitati *prima*. Su questo punto Robbe-Grillet non era disposto ad alcuna mediazione: la mappa andava tolta, o almeno spostata.

Anche se Lucentini non dice molto altro di quel memorabile incontro, possiamo tuttavia ricostruire il seguito della travagliata gestazione editoriale del volume con una certa precisione. La prima tiratura viene probabilmente mandata al macero, prima ancora di giungere sugli scaffali delle librerie. Si procede dunque a una nuova edizione sprovvista di apparati paratestuali, ad eccezione di un'illustrazione di copertina non proprio entusiasmante. Prima ristampa nel 1960, accompagnata da una significativa modifica: la "mappa" riappare inaspettatamente, anche se spostata nella pagina di controguardia, dopo il colophon. Nell'edizione del 1962 viene ridisegnata l'intera veste grafica del volume: la tanto ingombrante piantina, questa volta, è relegata su un foglio a parte, separato dal corpo principale del libro. Una dislocazione controbilanciata dall'apparizione di molti altri elementi: una sovraccoperta, un ampio profilo bio-bibliografico nelle "alette"²³; una fotografia nella quarta di copertina; il tutto corredato da un'autorevole raccomandazione. Quasi metà del secondo risvolto di copertina viene difatti dedicata a un brano tratto da *Le livre à venir* di Maurice Blanchot (1959):

Nell'opera di Robbe-Grillet ciò che si impone a prima vista è una volontà del tutto oggettiva: tutto vi è descritto minuziosamente, con una precisione estrema e come da qualcuno che si contentasse di 'vedere'. Sembra insomma che noi vediamo tutto, ma che tutto non sia altro che visibile.²⁴

Nel complesso la strategia di Einaudi sembra oscillare tra l'azzardo e la cautela. Pur reintroducendo a posteriori un elemento indigesto all'"emittente", ha comunque l'accortezza di adottare una collocazione più defilata. La responsabilità dell'unico commento allografo viene delegata a un'autorità della critica, ma si badi bene, della critica francese. Quasi a voler veicolare un messaggio implicito, a esclusivo beneficio dell'autore: «Nel caso ci fossero eventuali reclami prego rivolgetevi a qualcun altro, non a noi». A tal riguardo non ci risulta che Robbe-Grillet abbia sollevato obiezioni di sorta²⁵.

Nel 1998 infine, ormai risoltosi l'antico fraintendimento, Lucentini ha ricostruito l'intera vicenda in una nuova prefazione "tardiva"²⁶. L'introduzione "originale" allografa, prevista per l'edizione del 1958 e in seguito eliminata, riappare sotto nuove vesti in forma di postfazione. A cinquant'anni esatti di distanza la famigerata

23. Nell'edizione del 1958 il profilo bio-bibliografico era riportato, insieme a una sintetica sinossi del romanzo, nella quarta di copertina.

24. Alain ROBBE-GRILLET, *La gelosia*, op. cit., seconda aletta di copertina.

25. Né d'altronde sappiamo come abbia reagito all'incredibile passo indietro dell'edizione 1982 in cui, dopo vent'anni e in palese contraddizione con le sue indicazioni, la mappa è ritornata a occupare la posizione originaria, all'inizio del primo capitolo, sul retro della prima pagina a sinistra.

26. La ricostruzione di Lucentini, per quanto interessante, si dimostra lacunosa. Nessun accenno da parte sua né alle conseguenze dell'incontro del 1958; né all'inaspettata ricomparsa della piantina nell'edizione del 1960.

mappa ha così trovato, dopo innumerevoli peripezie, una sistemazione definitiva nella parte finale del volume.

Si potrebbe chiosare sullo strano destino di un testo venuto al mondo seminudo e ormai ricoperto di mille orpelli, ma, al di là di ogni ironia, ci preme sottolineare un altro dato, a nostro avviso particolarmente interessante. Buona parte della fama di Robbe-Grillet è derivata da questi frequenti ripensamenti e cambi di direzione rispetto alle opinioni altrui e, paradossalmente, anche rispetto alle proprie²⁷. Una strategia ribattezzata da Roger-Michel Allemand come la «tecnica dell'anguilla»²⁸. Definizione quanto mai azzeccata, nel descrivere l'atteggiamento con cui ha cercato di prevenire molti rischi del metatesto, specie quelli legati a una delle sue funzioni essenziali: l'esplicazione. Rinunciando a occupare alcune soglie strategiche egli ha voluto insomma rifiutare un modello paratestuale a suo avviso compromesso con l'ordine del discorso incarnato dal romanzo "ben fatto"; un ordine fondato su una situazione comunicativa di tipo autoritario, gerarchico, unidirezionale. L'esatto opposto di quello che gli sperimentalismi del secondo Novecento andavano proponendo negli anni Sessanta, ossia una maggiore partecipazione del lettore nella produzione di un'opera sempre più "aperta". Il suo silenzio non deve di conseguenza essere considerato come una forma di pudore o ritrosia, tutt'altro. In varie occasioni, come abbiamo visto, non ha esitato a esercitare il proprio potere contrattuale e la propria notorietà per dettare o modificare le scelte editoriali. Pur rifiutandosi di influenzare direttamente il processo di lettura spiegando "cosa avrebbe voluto dire", ha voluto comunque creare quelle che a suo avviso erano le condizioni di fruizione ideali. Una tattica forse meno appariscente di quella adottata sulla scena pubblica e, a giudicare dai risultati ottenuti, decisamente più efficace.

4. LA TECNICA DELL'ANGUILLA

Una delle prime occasioni di confronto diretto tra Robbe-Grillet e il pubblico italiano fu la presentazione di *Nel labirinto*, nel maggio del 1960. All'evento partecipò anche una delle giovani promesse della narrativa nostrana, Raffaele La Capria, non nelle vesti di romanziere, come si potrebbe pensare, bensì in quelle di giornalista. La sua testimonianza apparve sulle colonne de *Il Mondo* ed è probabilmente una delle rare testimonianze di "intervista" da parte di un intellettuale italiano al più discusso dei *nouveaux romanciers*. L'uso delle virgolette è d'obbligo, visto che nell'articolo vengono riportate solo tre domande.

Domanda: In un mondo di cui si nega il significato (perché non è assurdo, né significativo, ma solo presente) come è possibile dare una qualsiasi forma o struttura?

27. Tra i numerosi episodi che si potrebbero citare a tal proposito basti ricordare la clamorosa rivelazione d'apertura del primo volume dei *Romanesques*, *Le miroir qui revient*: «Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi». Un'affermazione doppiamente scandalosa per un romanziere da sempre considerato come il paradigma dell'oggettività, di fronte alla quale la critica si è trovata a dover riconsiderare tutta la sua opera in chiave autobiografica. Un approccio sino ad allora poco o per nulla praticato.

28. «Il précise même que ce sont les interdits qu'il a lui-même édictés, qui l'incitent à la transgression: "A partir du moment où j'avais interdit la métaphore en général [...] ce qui m'intéressait, c'était de mettre en action des métaphores". Prenant acte de la "courbe folle de l'images", il adopte la salutaire technique de l'"anguille", qui selon lui [...] permet à Barthes d'échapper à la récupération par différentes chapelles des sciences humaines et d'éviter ainsi l'apposition d'une étiquette sur son œuvre» (Roger-Michel ALLEMAND, *Alain Robbe-Grillet*, Parigi, Seuil, 1997, p. 99).

Robbe-Grillet: Una forma può essere indipendente dal significato, tanto è vero che molto spesso le forme durano più dei significati.

Domanda: Ma una forma, una struttura, non sono intenzionali? E se sono intenzionali come fanno a essere indipendenti da un significato?

Robbe-Grillet: Le arti figurative e la musica ci danno oggi un esempio di forme intenzionali che non presuppongono necessariamente un significato.

Domanda: Le arti figurative e la musica che si servono di *segni* fondamentali, assoluti, [...] privi di significato, come sono appunto i colori, i volumi, i suoni, non sono sotto questo aspetto diverse dal romanzo che si serve di *parole* e di *frasi*, e cioè di dati *concettuali* legati necessariamente ad un significato? Questa differenza non implica obbligatoriamente per il romanzo una presa di coscienza della realtà, che presuppone a sua volta un significato, poco importa se definitivo provvisorio, assoluto o relativo, esplicito o immanente?²⁹

Il breve scambio di battute si arresta bruscamente lasciando in sospeso l'ultima delle puntuali obiezioni mosse da La Capria, che conclude: «Non fu possibile sentire la risposta di Robbe-Grillet». Un'*explicit* che non lascia molto spazio all'interlocutore e mostra come, nei suoi confronti, il giovane autore partenopeo tenda a porsi nella parte dell'avvocato del diavolo. Maggiormente informato rispetto a coloro che solo un anno prima dichiaravano di non aver letto ancora nulla dei *nouveaux romanciers*, non esita a porre domande scomode, individuando con grande precisione alcuni aspetti problematici. O meglio, *un* aspetto problematico – il rapporto tra significanza e significazione – da cui derivano una serie di dubbi e perplessità. Pur dimostrandosi affascinato dall'ipotesi di un superamento del cosiddetto «mito della profondità»³⁰, La Capria pone in evidenza i limiti “linguistici” della formaromanzo, inevitabilmente ancorata a una serie di «dati concettuali», ossia a valori sociali, psicologici, antropologici difficilmente eliminabili con un semplice colpo di spugna. L'intervistato ribatte sottolineando l'esistenza di strutture che non presuppongono «necessariamente» un significato.

Al di là delle divergenze, lo scambio di opinioni non sembrò comunque essergli sgradito. Durante il tradizionale rito della firma delle copie, infatti, il puntiglioso inviato del *Mondo* fu omaggiato di una dedica: «À Raffaele La Capria ce livre dont la “signification” se croit “blanchie”. Amicalement Robbe-Grillet»³¹. Meno di una riga, due parole tra virgolette; tanto bastava a far comprendere al dedicatario che quella era la risposta alla sua ultima domanda. Una risposta maliziosa che, al posto di risolvere il dilemma lasciato in sospeso, ne apriva di nuovi:

E perché il *significato* [...] si crede confinato negli spazi bianchi che separano le diverse sequenze narrative, perché si crede *blanchi* [...]? E che significato può avere uno spazio bianco? Aveva voluto prendermi in giro con quella dedica o aveva voluto farmi entrare davvero con lui dentro nel Labirinto?³²

29. Raffaele LA CAPRIA, «La denuncia di Robbe-Grillet», in *Il Mondo*, 10 maggio 1960, p. 15.

30. «Noi non crediamo più a quella profondità. Mentre le concezioni essenzialistiche vedevano la loro rovina, e l'idea di “condizione” sostituiva ormai quella di “natura”, la superficie delle cose ha cessato di essere per noi la maschera del loro cuore, sentimento che preludeva a tutti gli “aldilà” della metafisica» (Alain ROBBE-GRILLET, *Il Nouveau Roman*, a cura di Luciano DE MARIA, Milano, Sugar, 1965, p. 54).

31. «A Raffaele la Capria, questo libro di cui il “significato” appare “purificato”. Amichevolmente, Robbe-Grillet» (traduzione nostra).

32. Raffaele LA CAPRIA, «La denuncia di Robbe-Grillet», *op. cit.*, p. 15.

Non potendo sottrarsi agli obblighi dell'intervista, situazione negoziale in cui «le domande in un certo senso determinano le risposte»³³, Robbe-Grillet era spinto a ripiegare su una soluzione di compromesso. Pur riconoscendo alle sue affermazioni in veste di «personaggio» un carattere effimero e transitorio, non poteva d'altronde costringere i suoi interlocutori a fare altrettanto. Lamentarsi per i numerosi fraintendimenti ne avrebbe creati probabilmente di nuovi, meglio dunque smentire o precisare il significato di quanto già detto, rilanciando continuamente la palla nel campo dell'avversario.

Guardando agli effetti prodotti al di fuori dei confini nazionali da queste successive correzioni di rotta dobbiamo però riconoscere che, a dispetto delle sue precauzioni, le cose andarono esattamente nella direzione opposta. Mai come nel dibattito italiano d'inizio anni Sessanta le sue «teorie» furono utilizzate strumentalmente come armi di lotta da parte delle varie fazioni della critica, senza che, dal canto suo, egli potesse intervenire o porvi rimedio. Il caso di *La Capria* rappresentò probabilmente una delle rare, felici eccezioni a questa regola.

A tal riguardo ricordiamo per inciso che il presunto «capofila» dell'*école du regard* non parlava correntemente l'italiano e non aveva una grande familiarità né con la tradizione romanzesca nostrana³⁴, né con il suo mercato. La sua capacità di influire direttamente sugli attori presenti in questo contesto era pertanto estremamente limitata e dipendeva in buona parte da alcuni fondamentali «mediatori», traduttori o semplici curatori dei suoi volumi³⁵. Figure a volte disponibili a farsi portavoce delle sue esigenze, come nel caso di Lucentini; a volte decisamente critiche, come *La Capria*; altre volte, come vedremo fra poco, più propense a servirsi del suo nome a sostegno (o a detrimento) di una precisa causa.

5. UNICUIQUE SUUM. A CIASCUNO IL SUO

A questo punto è necessario prendere in esame un'altra questione, anche più rilevante. Ossia confrontare le diverse sfaccettature del «personaggio Robbe-Grillet» alla luce della tripartizione, proposta da José-Luis Diaz, tra «l'uomo sociale e biografico»; «lo scrittore, "spettacolare", "scenografico", "mediatico"» e «l'autore testuale»³⁶.

Come abbiamo visto, nei primi anni di attività l'«individuo Robbe-Grillet», l'autore in carne ed ossa, era molto esposto dal punto di vista mediatico (insignito nel 1955 del prestigioso Prix des critiques diventa presto un caso letterario), tut-

33. Gérard GENETTE, *Soglie*, op. cit., pp. 349-350.

34. Una significativa eccezione è rappresentata da Italo Svevo, l'unico romanziere italiano incluso nell'Anthologie moderne di *Pour un nouveau roman* («La conscience malade de Zeno», 1954).

35. Per sua fortuna buona parte dell'intelligenza italiana di quel tempo era decisamente francofona e francofila. La maggior parte degli uomini di lettere parlava correntemente il francese e aveva una conoscenza approfondita di una tradizione culturale da sempre percepita come familiare, prossima, o perlomeno affine. A differenza dell'America, tanto lontana e tanto amata da precursori del calibro di Cesare Pavese ed Elio Vittorini, la Francia appariva invece nelle vesti di un più naturale termine di confronto, sia per ragioni storico-geografiche, sia per la reciproca rete di influenze e scambi tra le rispettive tradizioni letterarie avvenuti nel corso dei secoli.

36. «L'homme sociale et biographique»; «l'écrivain imaginaire, "spectaculaire", "scénographique" et "médiatique"»; «l'auteur textuel» (cfr. «De l'écrivain au traducteur imaginaires. Entretien avec José-Luis Diaz au sujet de sa théorie de l'auteur», propos recueillis par Karen VANDEMEULEBROUCKE & Elien DECLERCQ, in *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 9, novembre 2012, p. 217, traduzione nostra – [Online], URL: <http://www.interferenceslitteraires.be/node/179>).

tavia non si limitava ad agire esclusivamente sulla ribalta della scena culturale e cercava di instaurare, ove possibile, uno stretto dialogo con i diversi attori coinvolti nella filiera editoriale. Il caso de *La gelosia* è solo uno fra i tanti e potremmo citare numerosi esempi della «grande sorveglianza» (*grande vigilance*) da lui esercitata nei confronti dei responsabili della divulgazione della sua opera³⁷. Non che questo dialogo portasse sempre ai risultati desiderati, o eliminasse ogni possibilità di fraintendimento, ciononostante rifletteva da parte sua una notevole consapevolezza sia dei meccanismi del mercato, sia dell'importanza del paratesto nell'influenzare le aspettative del lettore.

Più defilato appare, per contrasto, il profilo dell'istanza prefativa dei suoi primi romanzi. Una scelta certo motivata dalla volontà di ridefinire una nuova idea di autore e di autorialità, che si inserisce all'interno di un periodo storico in cui da più parti se ne decretava la crescente inadeguatezza e l'imminente morte. L'unica, clamorosa infrazione a questo silenzio, cioè la decisione apparentemente paradossale di pubblicare una serie di saggi in forma di commento ulteriore, venne giustificata da Robbe-Grillet ricorrendo all'espedito dello "scrittore incompreso"³⁸, un'immagine di sé destinata a diventare una delle chiavi privilegiate del suo futuro rapporto con la critica dentro e fuori dall'accademia. Per sua sfortuna la controparte chiamata in causa, soprattutto sul versante italiano, era ben più interessata alle sue pose di dichiarato provocatore oltre che, naturalmente, alla «scenografia di gruppo»³⁹ di cui lo si riconosceva (a torto o a ragione) portavoce. Uno dei maggiori rischi destinati a influenzare il processo di ricezione della sua opera deriva proprio da qui, da questo delicato passaggio in seguito al quale la sua figura assume non solo il ruolo di punto di riferimento, ma anche quello, ben più scomodo, di facile bersaglio.

Già alla fine degli anni Cinquanta alcuni *slogan*, presto promossi al rango di poetica, si erano cristallizzati in patria in un'immagine collettiva, ribattezzata di volta in volta Nouveau Roman, *école du regard*, *école de Minuit*. L'*ethos*⁴⁰ individuale aveva così iniziato a confondersi con l'*ethos* del gruppo di cui, agli occhi dell'opinione pubblica, era divenuto il legittimo rappresentante. Il che, *ça va sans dire*, gli garantì una considerevole pubblicità gratuita, seppure a un prezzo molto alto. Tra i due si era difatti instaurato un indissolubile legame, un vincolo che presupponeva un'appartenenza e, allo stesso tempo, una gerarchia. Robbe-Grillet non era semplicemente un *nouveau romancier* tra gli altri, era considerato *il* Nouveau Roman in persona. La sua notorietà

37. «Ainsi entre mille autres exemples, cette lettre de 1984 à une journaliste qui lui avait adressé la transcription d'un entretien radiophonique, dans laquelle il s'oppose à sa publication: "Je m'arrête là dans une relecture de cet entretien, profondément déprimé une fois de plus par ce type d'entreprise. Ce qui a été parlé doit rester oral. La clôture du langage écrit repose sous de tout autres fonctionnements. Prendre le décryptage d'une parole et prétendre l'imprimer après quelques corrections de détail est une aberration"» (Alain ROBBE-GRILLET, *Le voyageur*, *op. cit.*, pp. 16-17).

38. «I miei romanzi non furono accolti al momento della pubblicazione con unanime benevolenza è il meno che si possa dire»; «Non riuscivo a soddisfarmi di essere riconosciuto, apprezzato, studiato dai soli specialisti»; «Ero convinto di scrivere per il "grande pubblico", soffrivo d'essere considerato un autore "difficile"»; «Scrissi allora [...] una serie di brevi articoli in cui esponevo alcune idee che a me parevano ovvie, [e] il risultato non fu quello che speravo. Fecero rumore, ma vennero giudicati, quasi all'unanimità, al tempo stesso semplicistici e folli» (Alain ROBBE-GRILLET, *Il Nouveau Roman*, *op. cit.*, pp. 39-40).

39. José-Luis DIAZ, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 41.

40. Cfr. «Un réseau de concepts. Entretien avec Dominique Maingueneau au sujet de l'analyse du discours littéraire», propos recueillis par Reindert DHONDT & David MARTENS, in *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 8, maggio 2012, p. 215 [Online], URL: <http://www.interferenceslitteraires.be/node/162>

all'estero era quindi legata a doppio filo a una serie di «etero-rappresentazioni»⁴¹ (*bé-téro-répresentations*) elaborate da critici più o meno ostili, sfruttate sapientemente dal suo editore di fiducia e, nella maggior parte dei casi, contestate da lui stesso senza alcun successo. A poco servirono le avvertenze paratestuali, le dichiarazioni solenni, le innumerevoli prese di distanza espresse in interviste e convegni: il «personaggio» era ormai sfuggito al controllo del suo stesso creatore.

L'atteggiamento di spudorato «terrorismo intellettuale»⁴² dei suoi primi anni di attività non avrebbe fatto altro che esacerbare questa situazione, mettendo inevitabilmente in ombra le successive correzioni di rotta. Per essere uno scrittore disposto a condannare le distorsioni e le semplificazioni del «chiacchiericcio mediatico» (*bavardage médiatique*), egli non disdegnava affatto le occasioni offerte dal peritesto pubblico, confessando candidamente di non essere capace di «restar in silenzio»⁴³. Non stupisce pertanto che le sue dichiarazioni, insieme ai suoi romanzi e ai suoi articoli, fossero considerate nel loro insieme alla stregua di un manifesto. Anzi, ci aiuta a comprendere meglio perché alcuni zelanti interlocutori, tra cui La Capria, non esitassero a rinfacciargli le sue apparenti contraddizioni, costringendolo a precisare la portata di alcune *boutades*. Il più delle volte con effetti involontariamente comici dato che Robbe-Grillet tendeva a schivare le questioni più scomode attraverso l'umorismo cercando, nel contempo, di «consolidare elegantemente i propri principi»⁴⁴.

Nel [suo] caso l'ingiunzione è fondamentalmente paradossale, dato che non ha mai smesso di evolvere, cambiando opinione, a volte contraddicendosi, e sovente proclamando queste contraddizioni come costitutive della sua riflessione teorica, della sua pratica creativa, della sua ricerca artistica.⁴⁵

Occorre di conseguenza chiedersi se nell'immediato quest'immagine di caposcuola gli abbia giovato o nuociuto. E ancora, in quale misura le scenografie edificate a partire dalle analisi di Barthes e dalle critiche di Henriot sono state tradotte al di fuori dalla Francia? In che modo sono state rimodulate e rielaborate dalla critica italiana?

Per quanto riguarda il primo punto la risposta è meno scontata di quanto si potrebbe pensare. Rispetto ad altri appartenenti alla scuderia di Minuit, Robbe-Grillet ha beneficiato indubbiamente di un'attenzione particolare; un fatto su cui d'altronde non mancava di ironizzare autodefinendosi «un autore conosciuto per la sua notorietà»⁴⁶. Passando dal piano della fortuna a quello della fama non possiamo però dimenticare quanto tale popolarità abbia spesso giocato a suo sfavore. Basti

41. «De l'écrivain au traducteur imaginaires. Entretien avec José-Luis Diaz au sujet de sa théorie de l'auteur», *op. cit.*, p. 219. Traduzione nostra.

42. Alain ROBBE-GRILLET, *Le voyageur*, *op. cit.*, p. 12.

43. «Se méfiant beaucoup de ce qu'il stigmatise comme le "bavardage médiatique", tout en avouant qu'il "n'aime pas rester muet"» (*ibid.*, p. 16).

44. Gérard GENETTE, *Soglie*, *op. cit.*, p. 346

45. «Dans [son] cas, l'injonction est fondamentalement paradoxale, puisqu'il n'a cessé d'évoluer, de changer d'avis, parfois de se contredire, et souvent de proclamer ces contradictions comme constitutives de sa réflexion théorique, de sa pratique créative, de sa recherche artistique» (titre du texte cité, in Roger-Michel ALLEMAND, Christian MILAT (eds.), *Alain Robbe-Grillet: balises pour le XXI^e siècle*, Parigi-Ottawa, Presses Sorbonne Nouvelle – Presses de l'Université d'Ottawa, 2010, p. 34, traduzione nostra).

46. «Un auteur connu par sa notoriété» (Alain ROBBE-GRILLET, *Le voyageur*, *op. cit.*, p. 12).

ricordare le risposte all'inchiesta di *Nuovi argomenti*, dove larga parte delle valutazioni negative derivava da un'immagine prefabbricata, di seconda mano, di cui, tra l'altro, quasi nessuno si preoccupava di verificare l'attendibilità. In tal caso il fare parte di un gruppo si rivelò un'arma a doppio taglio, un ostacolo più che un'agevolazione alla reale conoscenza della propria opera.

Il secondo e il terzo quesito implicano una più ampia gamma di sfumature e richiedono una risposta più articolata. Come è noto ogni artista, al momento del suo ingresso sulla scena culturale, deve selezionare una «posa», una «scenografia», un ruolo «in funzione del repertorio di posture esistenti sul mercato», o inventarne di nuove⁴⁷. Il fatto che tali scelte non sempre corrispondano a quelle del pubblico, o tantomeno con quelle della critica specializzata, complica ulteriormente le cose. C'è senza dubbio un certo margine di gioco tra i due estremi della comunicazione letteraria e occorre tenerne conto, specie quando la ricezione si svolge in contesti diversi da quello di produzione.

Sul versante francese dobbiamo riconoscere innanzitutto quanto il suo posizionamento iniziale, rigorosamente controcorrente, enfatizzasse i tratti del “terrorista”, disposto a smantellare pezzo per pezzo l'edificio del romanzo classico. La contrapposizione frontale rispetto ad alcuni autorevoli modelli non poteva che produrre, di rimando, una netta polarizzazione del dibattito. Non è dunque un caso che si sia creato più nemici che alleati nel corso dei primi anni della sua carriera, dai difensori del romanzo “ben fatto” agli epigoni dell'Esistenzialismo.

Per una curiosa coincidenza un fenomeno molto simile si ripropose a un decennio di distanza anche sul versante italiano, in forma ancora più amplificata. Anche qui, infatti, la discussione si strutturò secondo uno schema conflittuale che chiamava in causa diverse idee di letteratura, diverse opinioni riguardo al ruolo dell'intellettuale, alle sue modalità di azione e alle sue responsabilità all'interno della società. Cambiavano però gli attori coinvolti e, in maniera ancora più significativa, cambiavano le «sovrastrutture storiche»⁴⁸ entro cui si svolgeva questa lotta senza esclusione di colpi.

In Italia, ad esempio, le riserve espresse dalla critica tradizionale si fondavano sul cauto scetticismo dell'esperienza di fronte alla novità. Il giudizio, come nel caso di Bo, enfatizzava la spregiudicatezza dell'esordiente, la mancata corrispondenza tra le buone intenzioni e i discutibili risultati pratici. Le scenografie adottate erano quelle del “giovane debuttante”, del “romanziero mancato”, del fenomeno passeggero costruito dall'industria culturale a uso e beneficio di una nuova nicchia di consumatori.

Per la critica *engagée* invece Robbe-Grillet era lo «scrittore-Cézanne», colui «che mutuava dalla metodologia scientifica e filosofico-operativa il suo credo letterario»⁴⁹.

47. «Cela apparaît encore mieux lorsqu'on saisit la chose dans l'histoire: soit l'histoire personnelle, celle de l'adoption progressive par un jeune écrivain d'une posture, d'un rôle, d'une scénographie, en fonction du répertoire des postures existantes sur le marché quand il arrive en littérature; soit l'histoire sociale, collective, des représentations, des postures et des scénographies auctoriales typiques, exemplaires, imitables par tout un groupe, par toute une école, par toute une génération à un moment donné» (Ruth AMOSSY et Dominique MAINGUENEAU, «Autour des “scénographies auctoriales”»: entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007)», in *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009 – [Online], URL: <http://aad.revues.org/678>).

48. Cfr. Ruth AMOSSY et Dominique MAINGUENEAU, «Autour des “scénographies auctoriales”»: entretien avec José-Luis Diaz », *op. cit.*

49. Italo CALVINO, «Il mare dell'oggettività» [1960], in *Saggi (1945-1985)*, vol. I, Milano, Mondadori, p. 58.

Il capofila della cosiddetta «avanguardia razionalistica», «concentrato nella conoscenza d'un oggetto, nella forma di una cosa»⁵⁰. O almeno così lo ritraeva Italo Calvino sulle colonne del *Menabò*: uno scrittore-scienziato, una sorta di versione aggiornata del romanziere-filosofo incarnato da Jean Paul Sartre, pronto a rivisitare «la perdita dell'io, la calata nel mare dell'oggettività indifferenziata»⁵¹ già sperimentata dal protagonista della *Nausée*. Il giudizio su questo fronte tendeva pertanto ad assumere una connotazione storica e non anagrafica, come nel caso precedente: pur riconoscendo all'avversario il merito delle armi gli si rinfacciava un «atteggiamento disperato» e «contemplativo» nei confronti della realtà, lo si invitava a compiere il passo decisivo dalla «letteratura dell'oggettività» alla «letteratura della coscienza»⁵². A recuperare, in definitiva, quel bagaglio di significazioni verso le quali La Capria aveva richiamato la sua attenzione⁵³.

Dalla neoavanguardia infine, oltre che come scrittore e teorico del romanzo, era apprezzato soprattutto nella veste di «bandiera di combattimento»⁵⁴. Di fronte all'ala provinciale, se non addirittura arretrata, della critica nostrana Robbe-Grillet era considerato un prezioso alleato nel rivendicare, insieme a una radicale ridefinizione di un'anacronistica concezione dell'impegno, il superamento del vizio di contenutismo delle metodologie allora dominanti. Renato Barilli, curatore della prima antologia dei suoi *essais*, oltre che influente membro del Gruppo 63, fu su questo versante il suo più accanito sostenitore, arrivando a teorizzare una più ampia convergenza tra i vari sperimentalismi affermatasi nel dopoguerra alla luce delle nozioni chiave di «normalizzazione» e di «abbassamento»⁵⁵.

Queste tre immagini, oltre a riflettere una serie di approcci al testo tra loro incompatibili, ci permettono di individuare i profili di tre atteggiamenti: un netto rifiuto fondato su un misto di confusione e di ignoranza; una cauta apertura di credito, moderata da una serie di resistenze di stampo ideologico; una collaborazione fattiva dettata da una serie di obbiettivi comuni. Ognuno, insomma, aveva le sue ragioni per celebrare o deprecare Robbe-Grillet, stigmatizzandolo come un pericoloso avversario o, al contrario, cercando di cooptarlo all'interno delle proprie file.

Una simile partigianeria era connaturata alla peculiare conformazione della scena culturale degli anni Sessanta e, dal canto loro, gli attori coinvolti nello scontro non esitarono a enfatizzarla. Recuperando e adattando alle proprie esigenze una delle più classiche scenografie del canone occidentale – la sempre attuale *querelle des Anciens et des Modernes* – i militanti schierati sull'uno o sull'altro fronte diedero

50. ID., «Vittorini: progettazione e letteratura» [1967], in *Saggi (1945-1985)*, *op. cit.*, p. 169.

51. ID., «Il mare dell'oggettività», *op. cit.*, p. 53.

52. *Ibid.*, p. 59.

53. Emblematica da questo punto di vista la distinzione tra piano formale/linguistico e piano ideologico, ribadita anche da Elio Vittorini in un celebre editoriale del 1961: «I prodotti della cosiddetta *école du regard*, il cui contenuto sembra ignorare che esistano delle fabbriche, dei tecnici e degli operai, sono in effetti molto più a livello industriale, per il nuovo rapporto con la realtà che si configura nel loro linguaggio, di tutta la letteratura cosiddetta d'industria che prende le fabbriche per argomento. Ciò che ha di vecchio rispetto all'industria una letteratura come quella del *regard* [...] è l'atteggiamento disperato (e quindi incapace di progettazione) che si protrae in essa, per vizio retorico, dalle varie avanguardie del principio del secolo». Elio VITTORINI, «Letteratura e industria», in *Il Menabò di letteratura*, n° 4, 1961, pp. 18-19.

54. Renato BARILLI, «Presentazione», in *Gli ultimi giorni di Corinthe*, a cura di Laura BRIGNOLI, in corso di pubblicazione.

55. Cfr. Renato BARILLI, *L'azione e l'estasi: le neoavanguardie negli anni '60*, Torino, Testo&Immagine, 1999, pp. 10-11.

alla battaglia un carattere generazionale. Questa strategia, nel breve termine, giocò a favore di coloro che si definivano *nouveaux* – o, sul versante italiano, Novissimi – ma, dopo pochissimi anni, gli si ritorse contro.

Fu così che, dopo appena un lustro, la montante ondata di antiautoritarismo travolse chi, sino ad allora, l'aveva cavalcata con grande successo. La prima vittima a cadere fu il Gruppo 63, spazzato via dalla contestazione giovanile. All'incirca nello stesso periodo, dopo un decennio di feroci dispute suscitate dai suoi romanzi e dalle sue riflessioni, il nome di Robbe-Grillet perse improvvisamente buona parte del suo smalto, insieme a quello di molti altri appartenenti alla cosiddetta *école du regard*. Il numero di traduzioni diminuì sensibilmente, mentre il dibattito culturale iniziava a spostarsi verso altri orizzonti.

6. UN SUCCESSO SENZA GLORIA?

Diversi fattori contribuirono a determinare questo lento e inesorabile declino, alcuni inerenti alle dinamiche interne del *marketing* editoriale, altri legati alla diversa evoluzione della topografia culturale in Francia e in Italia, altri infine alla proteiforme personalità del nostro autore di riferimento.

Per quanto riguarda il primo punto, se vogliamo comprendere meglio la travagliata ricezione di Robbe-Grillet al di fuori dei confini nazionali, non dobbiamo sottovalutare la radicale differenza nel rapporto con i cosiddetti «*adjuvants d'actorialité*»⁵⁶, ossia con tutte quelle figure essenziali nel gestire la regia e la comunicazione della propria immagine. La presenza e la disponibilità di queste «anime ausiliarie» (*âmes secondes*) sembra infatti aver inciso in maniera significativa nel delineare, a seconda del contesto, differenti modalità di valorizzazione e di promozione della sua opera.

In patria il legame esclusivo con Jérôme Lindon, colonna portante di Minuit, gli garantì non solo un trattamento privilegiato in termini di promozione ma anche una notevole capacità decisionale nell'orientare a priori le scelte relative al paratesto e alla composizione dei singoli volumi. C'era in aggiunta una notevole coerenza tra il posizionamento dell'editore di fiducia sullo scacchiere culturale e l'identità del giovane debuttante accolto sotto la sua ala protettiva. Si può pertanto affermare, senza ombra di dubbio, che la collaborazione tra i due si sia risolta in un reciproco vantaggio. La durata del loro sodalizio ne è la più lampante dimostrazione – da *Les gommés* (1953) a *La reprise* (2001), hanno attraversato insieme quasi mezzo secolo – e non è probabilmente un caso che solo dopo la morte di Lindon, nel 2001, Robbe-Grillet si sia rivolto a qualcun altro per dare alle stampe la sua ultima fatica, *Un roman sentimental* (Fayard; 2007).

All'estero, ed in particolare in Italia, la situazione era invece alquanto differente, non solo sul lato dell'“offerta” ma, soprattutto, su quello della “domanda”. Nei primi anni Sessanta il favore del grande pubblico nei confronti dei *nouveaux romanciers* derivava da una volontà di aggiornamento e di sprovvincializzazione, evocata magnificamente da Alberto Arbasino nella sua caricaturale «gita a Chiasso»⁵⁷. L'interesse da parte dei principali attori presenti sul mercato verso lo sperimentalismo francese

56. «Coadiutori dell'immagine autoriale» (José-Luis DIAZ, *L'écrivain imaginaire*, op. cit., p. 143).

57. Alberto ARBASINO, «La gita a Chiasso», in *Il Giorno*, 23 gennaio 1963, poi in Renato BARILLI, Angelo GUGLIELMI (eds.), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 150-154.

rispondeva dunque a questa precisa esigenza, più che a una reale volontà di ricollocazione della propria linea editoriale o a un effettivo rinnovamento dei gusti della platea italiana, tradizionalmente più conservatrice della sua controparte francofona. Fu una moda come sosteneva Bo? O forse il segno di una reale apertura verso il panorama internazionale? Ancora oggi non è possibile separare nettamente le due facce della medaglia: ciò che è certo è che questa passeggera simpatia si esaurì molto in fretta.

Nel caso di Robbe-Grillet va inoltre segnalata la mancanza di una vera e propria sintonia con il progetto culturale del suo principale “intermediario”, Einaudi. All'interno della stessa casa editrice torinese e dell'ampia area di cultura di sinistra a essa riconducibile, la generosa apertura promossa da Elio Vittorini incontrò difatti numerose resistenze: sia quella di Calvino, decisamente più diffidente rispetto alla «linea razionalistica dell'avanguardia»⁵⁸; sia da parte di altri redattori che non condividevano la sua rinomata «spregiudicatezza»⁵⁹ né, tantomeno, la sua predilezione per «uno sperimentalismo originale e innovativo, ma elitario»⁶⁰.

Dall'altra parte della barricata Feltrinelli, principale roccaforte del Gruppo 63, non dimostrò una particolare disponibilità nei confronti del “capofila” dell'*école du regard*. A dispetto dei numerosi punti di contatto tra la sua poetica e le rivendicazioni di alcuni neoavanguardisti questa affinità elettiva non si tradusse, se non in minima parte, in una collaborazione editoriale. Furono pertanto *competitors* di minore prestigio (Rusconi & Paolazzi; Sugar) ad accaparrarsi – come nel caso di *Pour un nouveau roman* – i diritti sulla sua opera saggistica, colpevolmente trascurata dalla concorrenza. Il maggior limite di queste iniziative fu però la scarsa lungimiranza: il fatto stesso che ai due coraggiosi tentativi del 1961 e del 1965 non sia seguita alcuna ristampa riflette chiaramente l'incapacità di inserire organicamente questi brillanti *exploits* all'interno di una strategia commerciale e identitaria di più ampio respiro. Si trattò in pratica di episodi isolati, affidati più alla buona volontà dei prefatori che ad un'accurata pianificazione sul lungo termine. Privi di alleati e di autorevoli intermediari, Robbe-Grillet e compagni si trovarono così relegati progressivamente in una “nicchia” ristretta, lontano dalle luci della ribalta.

A rafforzare questa diminuzione di visibilità contribuì una drastica riduzione del margine d'azione dei singoli protagonisti e dell'incisività dei loro interventi. A partire dagli anni Settanta, infatti, le occasioni di confronto con il pubblico nostrano, dalle interviste alle presentazioni, si fecero sempre più sporadiche, indebolendo inevitabilmente il processo di scambio da cui trae alimento l'evoluzione e la sopravvivenza di ogni scenografia autoriale.

Non bisogna dimenticare quanto questa «mitologia reciproca»⁶¹ (*mythologie réciproque*) sia di fondamentale importanza nel calibrare la strategia comunicativa in

58. L'idea di sperimentalismo difesa dal futuro autore delle *Città invisibili* era d'altronde più vicina alle ragioni dell'OuLiPo che a quelle dell'*école du regard*.

59. «Il rapporto con Casa Einaudi non è peraltro facile: fin dalla progettazione della sede milanese e del “Politecnico” [...] Pavese e gli altri einaudiani manifestano diffidenza, freddezza e ostilità nei confronti di Vittorini e del suo sodale Ferrara, per ragioni di gusto, atteggiamento intellettuale, stile di lavoro, politica editoriale, eccetera, arrivando anche a temere e sospettare che i loro “interessi milanesi”, i relativi “diretti o indiretti” legami editoriali, le “doppie e triple staffe”, possano danneggiare i programmi della casa editrice torinese, facendone conoscere i “segreti”» (Gian Carlo FERRETTI, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, p. 117).

60. Raffaele CROVI, «Vittorini editore», in *Vittorini cavalcava la tigre: ricordi, saggi e polemiche sullo scrittore siciliano*, Roma, Avagliano, 2006, p. 109.

61. José-Luis DIAZ, *L'écrivain imaginaire*, op. cit., p. 175.

base allo scarto tra percezione che ogni artista ha di sé e le reazioni dei suoi attuali destinatari. Se in patria tale dialogo aveva contribuito a determinare il primo vero «momento climaterico»⁶² della carriera di Robbe-Grillet (segnato da un lato dalla pubblicazione dell'antologia degli *essais*, dall'altro dall'allontanamento delle suggestioni fenomenologiche); sul versante italiano all'inizio il *feedback* fu piuttosto debole ed anche in seguito fortemente condizionato dalla persistenza di alcune “immagini-ostacolo”. Sul finire degli anni Cinquanta, in un panorama ancora ingombro delle macerie del neorealismo, veniva considerato troppo “oggettivo”, troppo radicale nel suo rifiuto dell'umanesimo e della metafora. A metà dei Sessanta, quando la neoavanguardia avrebbe rovesciato queste accuse in un attestato di merito, ecco allora la transizione verso suggestioni formalistico-semiotiche, destinata a suscitare le antipatie e le perplessità di molti tra gli alleati appena schieratisi al suo fianco. Il suo messaggio appariva pertanto costantemente sfalsato rispetto all'orizzonte delle attese della critica e del pubblico italiano, giungendo perennemente fuori tempo o fuori luogo, costringendolo a infinite schermaglie di retroguardia, quando ormai lo scontro si era spostato altrove. E non sarebbe andata meglio nei decenni successivi.

Nessuna delle sue successive rinascite – dal citazionismo postmoderno di *Topologie d'une cité fantôme* (1976) e di *Souvenirs du triangle d'or* (1978) alla svolta dell'*autofiction*, segnata dalla trilogia dei *Romanesques* (1985-1994) – avrebbe contribuito a modificare sostanzialmente la «scenografia di gruppo» fissatasi nell'immaginario collettivo nei gloriosi anni della “scuola dello sguardo”. Questa staticità rappresenta, d'altro canto, la faccia speculare di quella che Barilli non esita a definire nei termini di una vera e propria *damnatio memoriae* nei suoi confronti, sia da parte dell'accademia, sia da parte del mercato. In ambito critico, essendo stato tra i pochi a mantenere viva la sua eredità, è difficile dargli torto. Per quanto riguarda invece la fortuna editoriale, il suo giudizio è forse troppo severo.

Il nome di Robbe-Grillet non è difatti del tutto scomparso dagli scaffali delle librerie, anche se indubbiamente ha perso gran parte del suo prestigio. Ad oggi lo ritroviamo nei cataloghi di una pluralità di casi editrici – Archinto, Arcipelago, ES, Guanda, Loescher, Nonostante, Spirali, Testo & Immagine – che, a partire dagli anni Ottanta, sembrano aver voluto raccogliere il testimone lasciato cadere da Einaudi. Tuttavia nessuna di queste solitarie iniziative sembra essere riuscita a produrre un'eco paragonabile al clamore suscitato dall'accanita battaglia contro il romanzo “ben fatto”.

Il diverso grado di presenza nell'epitesto pubblico al di fuori della Francia, l'impedimento rappresentato dalla barriera linguistica e la conseguente necessità di rivolgersi a figure di mediazione, non sono ragioni sufficienti a spiegare le cause profonde di questa infausta sorte. Certo ci aiutano a comprendere meglio le distorsioni, i fraintendimenti e persino i clamorosi esempi di decodifica aberrante dei suoi testi⁶³ da parte della critica italiana, ma rischiano di porre in secondo piano quella che, a nostro avviso, è la vera chiave di volta dell'intero processo.

62. *Ibid.*, p. 160.

63. Basti pensare alla forzata allegorizzazione del personaggio di “A.” da parte di Luciano de Maria nella prefazione a *Il Nouveau Roman*. La protagonista femminile della *Gelosia* rappresenterebbe ai suoi occhi l'Africa intera, un continente «addomesticato, industrializzato, geometrizzato», che «ha perduto quasi interamente i suoi caratteri di terra esotica, selvaggia e misteriosa». Un'interpretazione squisitamente *postcolonial* che se da un lato attualizza il testo, proiettandovi gli echi di una delle fasi

Nel corso della nostra analisi abbiamo confrontato la fisionomia di due campi culturali in un'ottica sincronica, insistendo sulle ragioni che, per un breve momento, hanno prodotto una certa consonanza tra queste due aree. Abbiamo evidenziato come l'adozione e la diffusione di meta-modelli comuni (i giovani contro i vecchi, i militanti contro i formalisti) siano una chiara testimonianza della tendenza a riproporre i medesimi atteggiamenti, le medesime pose e, più in generale, una disposizione degli schieramenti su fronti opposti per molti versi affine. Non possiamo però affermare che tale sintonia si sia prolungata oltre il 1968, vero e proprio spartiacque nella storia letteraria del Belpaese.

Mentre all'ombra della torre Eiffel la narrativa sperimentale ha continuato a godere di ottima salute⁶⁴, dando spazio all'affermazione di nuovi protagonisti (primo fra tutti il Nouveau Nouveau Roman), in Italia non ha avuto vita altrettanto facile. Senza voler trascurare figure di spicco quali Paolo Volponi, Giorgio Manganelli e il "secondo" Calvino, non si può certo dire che queste forme di sperimentalismo proseguano il discorso iniziato dal Nouveau Roman sul finire degli anni Cinquanta o si pongano in continuità con esso. È vero piuttosto il contrario: il romanzo italiano post-sessantottesco non sembra aver rinunciato a un certo tasso di figuratività, senza mai avventurarsi al di là delle «frontiere del racconto»⁶⁵, ossia senza mai spingersi verso una celebrazione della produttività e della totale autonomia del significante. Tali rivendicazioni, cruciali sul versante francese, sono state invariabilmente rubricate nel dibattito nostrano sotto l'etichetta del "formalismo".

L'influenza di Robbe-Grillet è pertanto rimasta circoscritta a un ristretto periodo storico e ha riguardato principalmente il dibattito teorico. Sul piano della pratica nessuno, ad eccezione forse di Germano Lombardi, sembra aver seguito la sua lezione. Gli stessi neoavanguardisti, i principali alleati di un tempo, gli hanno preferito, nei fatti, un altro grande maestro – Carlo Emilio Gadda – spostando il baricentro della loro ricerca sulla tessitura linguistica del testo, più che sugli aspetti strutturali e compositivi a lui particolarmente cari. Non è dunque possibile parlare né di suoi allievi né di eredi nella storia del canone italiano, al massimo di momentanei simpatizzanti.

L'attenzione pressoché esclusiva all'intensa fase di teorizzazione, culminata con *Pour un nouveau roman*, ha portato a trascurare la sua successiva evoluzione creativa e, in definitiva, a una cristallizzazione della sua immagine personale. Volendo a ogni costo farne un autore-tipo, rappresentativo di un determinato scorcio del secondo Novecento, si sono create una serie di scenografie "da battaglia", una serie di ritratti parziali, statici, incapaci di armonizzarsi tra di loro.

All'esaurirsi del conflitto non è seguito un momento di conciliazione delle diverse posizioni e, nel lungo termine, la mancanza di sintesi ha lasciato spazio al risorgere dell'antico fantasma barthesiano. Solo nel caso di Barilli si può parlare di un costante lavoro di manutenzione, di aggiornamento e di divulgazione di non trascurabile importanza; ma, occorre precisarlo, si è trattato di una voce isolata

culminanti del processo di decolonizzazione del secondo dopoguerra; dall'altro contrasta palesemente con le intenzioni dell'autore e con la sua condanna del «mito della profondità».

64. Si ricordi a tal proposito il crescente successo dell'OuLiPo: un movimento nato nel 1960 che annoverava tra i suoi fondatori Raymond Queneau, intellettuale già noto e molto attivo sulla scena culturale sin dalla fine degli anni Quaranta.

65. Cfr. Gérard GENETTE, «Le frontiere del racconto», in *L'analisi del racconto*, trad. Luigi DEL GROSSO DESTRETTI e Paolo FABBRI, Milano, Bompiani, 1969, pp. 273-290.

e principalmente confinata all'interno dell'accademia. La risonanza al di fuori di questo ambito è stata piuttosto ridotta. Nei manuali scolastici, nelle rassegne storiche della letteratura italiana Robbe-Grillet figura a tutt'oggi sotto la voce di «letteratura oggettiva»⁶⁶. Agli occhi del grande pubblico, il suo stile ha così assunto i tratti stilizzati di una maniera. La provvisoria posa assunta al momento del debutto è diventata uno sfondo fisso, in un perfetto esempio di quello che Diaz definisce «l'imperialismo dell'immagine iniziale»⁶⁷. Un'immagine incapace di rinnovarsi, fatalmente legata a una serie di questioni – l'impegno e l'alienazione; la relazione tra il linguaggio, l'ideologia e la realtà; il prepotente riemergere della dimensione oggettuale nelle società neocapitaliste – destinate a esercitare un minore fascino nei confronti delle nuove generazioni di lettori.

La «scenografia individuale» si è insomma trasformata prima in un «modello autoriale di gruppo» e poi, col passare del tempo, in una «scenografia d'epoca»⁶⁸. Una sorta di gabbia anacronistica, un'*imago* riduttiva e alla lunga soffocante per il suo caposcuola. Una prigioniera da cui, a dispetto della «tecnica dell'anguilla», a dispetto dei ripetuti tentativi per impedire la fissazione la stabilizzazione della fisionomia del proprio «personaggio», non è mai davvero riuscito a evadere. La fortuna di Robbe-Grillet sembra dunque essersi sviluppata in maniera alquanto diversa in Francia e in Italia: mentre in patria la tendenza a rinnovarsi in continuazione, senza paura di contraddirsi, ha costituito il suo principale punto di forza; in Italia questa stessa attitudine è stata trascurata in favore di un profilo autoriale stabile e riconoscibile, anche se sempre più lontano dal suo referente ideale.

Andrea CHIURATO

Università IULM – Milano
andrea.chiurato@iulm.it

66. Cfr. Giulio FERRONI, «Il Nouveau Roman», Generi e tecniche tav. 262, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 509.

67. José-Luis DIAZ, *L'écrivain imaginaire*, op. cit., p. 203.

68. *Ibid.*, pp. 81-82.

