

Il confronto col canone
nel romanzo contemporaneo
di lingua tedesca. Christoph Ransmayr,
Christa Wolf, Peter Handke
di Paola Gheri

I
Premessa

Raccolgo qui alcune riflessioni scaturite da studi diversi che ho dedicato rispettivamente a tre recenti romanzi di lingua tedesca. Modificando la prospettiva di lettura, spostandola cioè dalla parte della “questione canone”, queste opere molto diverse tra loro, sono apparse paragonabili. Tutte e tre, infatti, pongono nella storia che narrano il problema del canone letterario, della sua formazione e del nostro possibile rapporto con ciò che solitamente si chiama tradizione.

In uno studio dedicato al problema del canone nella letteratura austriaca, alla domanda d’esordio («Che cos’è [...] un canone letterario?»)¹ gli autori rispondono che «una definizione [...] è tutt’altro che ovvia»². La difficoltà di definire con precisione il canone letterario (una lista di classici, di letture per le scuole, un insieme di norme interpretative, di costituenti di una tradizione...) è una prova negativa del fatto che la questione non è esclusivamente letteraria, anche se le opere letterarie sono il suo dichiarato oggetto³. Nella prospettiva ampia di Jan Assmann, che chiama canone «la prosecuzione della coerenza rituale per mezzo della trasmissione scritta»⁴, quello strettamente letterario va a iscriversi come parte di un processo di costruzione e consolidamento di un codice culturale, al quale concorre una molteplicità di fattori che letterari non sono: i media, la critica, i lettori e, più in generale, la storia, la politica, le istituzioni. «Sarebbe sicuramente assurdo pensare – scrivono Aleida e Jan Assmann – che al posto di Omero un qualsiasi altro testo avrebbe potuto diventare uno dei principali documenti letterari dell’Occidente [...]. Tuttavia, l’immediata presenza e la costante efficacia del testo omerico attraverso i millenni hanno avuto bisogno dell’aiuto di molti altri fattori»⁵.

Da vari anni perciò, una ricerca letteraria che ha ormai allargato i suoi confini agli “studi culturali” si interroga su questi fattori e cioè sulle condizioni che rendono possibile la formazione e la persistenza di un canone. “Tradizione” non è più un concetto ovvio, ma il soggetto di una do-

manda: come si forma una “tradizione”? In virtù di quali forze e di quali esclusioni? Il testo classico vive veramente, come si dice, fuori dalla storia, o è piuttosto parte di una storia invisibile? Perché nella memoria occidentale si sono impressi Odisseo piuttosto che Gilgamesh, il cristianesimo piuttosto che la gnosi?⁶

Il canone, in quanto “regola”⁷ è, inoltre, sempre legato a un’ autorità che lo pone e la sua storia si può sempre leggere come la storia di una “lotta” tra ciò che l’ autorità pone o impone e ciò che, da questa escluso, le si oppone. In altre parole, la dialettica tra canone e trasgressione ha accompagnato la metamorfosi, non sempre pacifica, delle forme letterarie e artistiche attraverso il tempo⁸ e, proprio nel mutamento, in una specie di aggiornamento perpetuo della memoria di una comunità, ha garantito alla tradizione una continuità di fondo⁹.

Nella cultura contemporanea questa dialettica si è come interrotta, ha perduto cioè la sua ovvietà ed è divenuta problematica. Per la prima volta la letteratura, di pari passo con la ricerca critica, ha cominciato a interrogarsi sulle possibili ragioni, condizioni, conseguenze, sulla storia e sulla nascita del nostro canone letterario. Non si è trattato più di dare torto o ragione a Omero, ma di chiedersi piuttosto “perché Omero?” e “in quale modo Omero?”. Con un radicale movimento autoriflessivo anche la scrittura letteraria si è spinta in certi casi verso i limiti estremi del canone, che in essa e per suo tramite si definisce, per forzarli, romperli e, qualche volta, per affacciarsi sul vuoto.

2

Ipotesi letterarie sul canone

L’ oggetto di questo contributo non è il problema del canone, ma la sua rappresentazione in tre testi letterari della contemporaneità tedesca. Si tratta di tre romanzi nei quali il rapporto con una delle grandi opere del canone occidentale si trova al centro della vicenda: *Die letzte Welt* (*Il mondo estremo*) di Christoph Ransmayr (1988), *Medea. Stimmen* (*Medea. Voci*), di Christa Wolf (1996), *Der Bildverlust* (*Le immagini perdute*) di Peter Handke (2002).

Due di questi romanzieri (Ransmayr e Wolf) adombrano nelle loro storie la genesi di una canonizzazione, avanzando ipotesi narrative sulla possibile formazione di quel consenso necessario affinché un’ opera diventi canonica. In causa non è tanto il valore estetico, quanto il rapporto, direi costitutivo, tra canone e autorità, canone e cultura, canone e memoria. Nell’ ottica pessimistica di Ransmayr e Wolf l’ estetica finisce per

soccombere all'ideologia, che è padrona del linguaggio e della sua manipolazione, anche quando tenta di resistere. Canonizzare, nelle loro storie, non vuol dire altro che intrappolare nella stretta veste del commento e dell'opinione comune anche la parola più rivoluzionaria, più libera e liberante¹⁰. Il terzo romanzo (quello di Handke), più tradizionale e nello stesso tempo più sperimentale dei primi due, si propone come un'audacissima riscrittura del *Don Chisciotte*. Con la sua estremizzazione estetica di certi presupposti del modello, Handke, a differenza degli altri due scrittori, ne accetta e riconosce come inevitabile l'autorità. Il canone è indistruttibile e di necessità autoritario, ma la lingua poetica può, nella sua disinteressata autonomia, renderlo dialogico e riconquistarlo sempre e di nuovo alla libertà. Con questa fede, anche se nascostamente minacciata da forti venature ironiche e autoironiche, Handke ritrova percorribile la vecchia strada del dialogo tra valori estetici contro la pressione e le ingerenze del discorso del potere.

3

L'entropia del canone occidentale.***Il mondo estremo* di Christoph Ransmayr**

Il romanzo di Christoph Ransmayr *Die letzte Welt* è uscito nell'agosto del 1988 presso la Greno Verlag, nella collana "Die andere Bibliothek" diretta da Hans Magnus Enzensberger, il quale, molto prima della comparsa del libro, aveva avuto cura di assicurargli l'attenzione dei recensori tedeschi più famosi¹¹, contribuendo in questo modo al suo straordinario successo. Dopo che i supplementi culturali dei maggiori giornali tedeschi gli avevano dedicato le loro prime pagine, il libro, alla fine di ottobre, aveva venduto 75.000 copie. Si tratta dunque di un libro che si è candidato a entrare nel canone prima ancora di comparire sul mercato.

Il mondo estremo si confronta con un classico dell'antichità: le *Metamorfosi* di Ovidio. Cotta, un amico del poeta, si reca a Tomi, sul Mar Nero, all'estrema periferia dell'impero romano, per cercare Ovidio e il presunto manoscritto delle *Metamorfosi*, che pare sia stato bruciato dal poeta stesso prima di partire per l'esilio. Durante il suo soggiorno a Tomi, dove non troverà né Ovidio né il suo libro, Cotta è coinvolto in una singolare attività di decifrazione durante la quale sia Tomi che i suoi strani abitanti vengono a costituire l'immagine letteraria dell'opera perduta. Cotta si muove, cioè, nello spazio tridimensionale di un testo che si ricostituisce nelle anarchiche metamorfosi di un mondo in cui ogni prodotto della civiltà – case, locali, mezzi di trasporto e gli stessi abitanti – è se-

gnatamente avviato a soccombere a una natura che lo inghiotte. Le *Metamorfosi*, il libro canonico di cui tutti parlano a Roma e che a Tomi esiste sia come realtà, sia come racconto, rimane fino alla fine un testo assente, eppure protagonista decisivo e referente assoluto della narrazione.

Sebbene Ovidio avesse tentato, prima dell'esilio, di difendere la sua poesia dalle manipolazioni della pubblica opinione diffondendo solo frammenti dell'annunciato capolavoro, quest'ultima, la *doxa* (l'antica Roma del romanzo ha tutte le caratteristiche di una metropoli moderna) ne decide comunque la fama: a Roma si diffonde la voce che le *Metamorfosi* nascondano una parodia della buona società cittadina¹². Il testo, presente al pubblico solo sotto forma di letture frammentarie, viene costituito in unità dal giudizio corrente e offerto dallo stesso e da una proiezione collettiva a una canonizzazione. Nessuno lo ha letto, né lo può leggere, ma tutti ne parlano e ciascuno lo può ricostruire seguendo la guida di un "canone" culturale irrigidito in una sterile autodifesa e incapace di modificarsi dialetticamente accogliendo un'opera potenzialmente sovversiva. Le *Metamorfosi* – il titolo parla da solo – sono evidentemente una minaccia per i valori già in crisi di una cultura fondata sull'identità, sulla verità e sul controllo della natura. Senza che si faccia mai cenno a una consapevolezza di tale minaccia, il romanzo mostra come la pubblica opinione da un lato e gli apparati di potere dall'altro (che sono tanto più capillarmente influenti quanto più sono kafkianamente invisibili) si sostengano e rafforzino a vicenda nella manipolazione di un libro che si annuncia minacciosamente anticanonico. In questo caso il discorso sociale – critica, pubblico, propaganda – serve a razionalizzare *a posteriori* ciò che una cultura (autoritaria) ha già deciso debba essere il suo canone, a costo di perdere un testo e di esiliare uno dei suoi autori più popolari¹³. Un trauma storico come l'esilio d'Ovidio, la sua "santificazione" *in absentia*¹⁴, la scomparsa del capolavoro sono eventi negativi che contribuiscono a rafforzare il canone.

Anche a Tomi Ovidio e il suo libro traggono realtà dalle interpretazioni altrui, ma la totale assenza di un apparato di potere e organismi di controllo fa sì che in questo mondo alla deriva le voci circolino con la massima libertà. Cotta raccoglie continuamente ricordi, trascrizioni parziali, frammenti residui anche contraddittori di un testo che si ricompone sempre e di nuovo dalla "fenice" dell'originale introvabile. Dall'archetipo assente proliferano racconti e proiezioni cinematografiche di storie ovidiane, travestimenti carnevaleschi ispirati agli dèi e agli eroi di miti dimenticati. Gli abitanti stessi richiamano i personaggi delle *Metamorfosi* (Fama, Batto, Eco, Licaone), ma, ignari come sono di questa di-

scendenza, divengono ottusi protagonisti di metamorfosi assurde, oppure scompaiono, come Eco, nel nulla. All'estrema periferia dell'impero, la parola autoritaria che a Roma, in forza del suo potere, ha potuto canonizzare *pro domo sua* un libro assente e un autore esiliato, è lontana, latitante e inudibile, tanto da negare la possibilità stessa di un canone. Le istituzioni che servivano a organizzarla come ordine – storia, memoria, tradizione – sono esposte a Tomi a una libertà disgregante. Ovidio avrebbe raggiunto il suo scopo, se questa libertà, proprio perché è comunque legata alle storie di un libro, le *Metamorfosi*, non si mostrasse, alla fine, come l'effetto tutt'altro che fausto della decadenza del potere di Roma. Tomi è un mondo alla deriva, in cui si sono infranti tutti gli orizzonti referenziali; la memoria, che del canone è una funzione essenziale e viceversa, si è indebolita e la storia sopravvive come fluttuante relitto in balia di una natura che va rapidamente inghiottendo ogni cosa. Cotta alla fine non troverà né libro, né poeta, né canone, né verità, ma solo il naufragio di una cultura che non può sussistere senza testi, per quanto violenta e strumentale possa essere la loro canonizzazione.

Questa triste constatazione finale si completa con ulteriori corollari che l'allegoria del romanzo suggerisce in vario modo. Prima di tutto, la canonizzazione di un testo, che dipende sempre e comunque dalla formazione di un consenso sociale, è affidata a operazioni e meccanismi culturali indipendenti dal testo stesso¹⁵. Tra questi il commento si mostra a più di un titolo come una parte integrante del canone, al quale assicura permanenza tutelandolo da una decadenza di senso altrimenti inevitabile. In secondo luogo, poiché la canonizzazione di un testo sfrutta canali extra o epitestuali (Eveline Polt-Heinzl) – trasposizioni filmiche, reportage e messinscena di varia natura – che ne condizionano la ricezione e quindi la lettera, il testo medesimo si presenta, a sua volta, come un media. La nostra cultura, per effetto dell'archetipo biblico, lo ha riverito finora come depositario di una parola assoluta, sia pure oscura e bisognosa di interpretazione, ma l'era multimediale ha portato con sé la demistificazione di tale illusorio assoluto, rivelando il testo scritto come un media tra molti che con molti si interseca e la cui parola è, nei suoi effetti, anche e sempre il prodotto di una sinergia multimediale. Inevitabilmente, allora, il testo, media e merce nello stesso tempo, perde il suo statuto privilegiato e si smonta, si moltiplica in frammenti sempre più lontani dall'origine¹⁶. A Tomi nulla fa più scandalo e sensazione perché la parola, separata dal potere che la garantiva, ha perso di senso. Infine, nel momento in cui il valore e la fama di un testo letterario dipendono da commenti e interpretazioni, la democrazia e il pluralismo appaiono come gli

effetti solo apparentemente positivi di una latitanza della legge che non cessa, proprio perché *ab origine* si è fondata sulla parola (la Bibbia e il canone religioso), di operare. Con la crisi di un'autorità legittimata dalla parola, il commento, liberato da tale soggezione, si moltiplica e si mostra per quello che è: una parola orfana, immemore e disorientata¹⁷.

La storia di Ransmayr, in conclusione, rappresenta due esiti, entrambi estremi, del destino di un testo votato alla canonizzazione: il commento che aggrega e crea ordine a spese anche drammatiche del testo; il commento che disgrega e crea disordine, a spese, non meno drammatiche, del testo. La crisi di un modello culturale fondato su una presupposta coincidenza tra parola e verità (Cotta parte da Roma col fermo proposito di rinvenire «la verità definitiva sulla vita e la morte»¹⁸ di Ovidio) porta, nel pessimismo dell'autore, non tanto a un pluralismo democratico di canoni diversi e a un dialogo salutare tra le culture, quanto a una catastrofica entropia del modello di partenza¹⁹. *Il mondo estremo* propone perciò una visione apocalittica e nichilista del canone occidentale, nella cui agonia, all'insegna di un'apparente libertà, si finisce per liquidare «la totalità delle manifestazioni culturali»²⁰.

4

Canone e rimozione. *Medea* di Christa Wolf

Se il libro di Ovidio è bruciato nella storia di Ransmayr, in quella di Christa Wolf non è ancora stato scritto. Nel suo romanzo *Medea* non è più la madre infanticida della tradizione. Sulla scorta di fonti preeuripidee, secondo le quali Medea e i figli sono vittime della violenza dei cittadini di Corinto, Wolf fa di Medea la vittima di un sistema politico-culturale in crisi che si regge sulla repressione del diverso. Wolf ne riscrive così la tragedia come quella di un capro espiatorio che, creato dalla società greca, è stato mantenuto tale nei secoli da tutta la tradizione letteraria che, nello stesso spirito patriarcale dei greci, l'ha ricordata²¹. Anche il romanzo di Wolf si confronta con un testo, la *Medea* di Euripide, che rappresenta l'autorità degli antichi e mantiene tutta la forza di modelli che hanno determinato la nostra rappresentazione del mondo. Tuttavia, mentre la letteratura moderna ha cercato più volte un dialogo, anche fortemente polemico, con questo suo archetipo (Klinger, Jahn, Alvaro), il romanzo di Wolf rifiuta ogni scambio con l'autorevole interlocutore e, nella finzione, ricostruisce un'ipotesi rivoluzionaria della sua formazione, mettendo a nudo sia la forza coercitiva dell'autorità politico-ideologica in questo processo, sia la resistenza della coscienza individuale e collettiva a rico-

noscere questa violenza. La riscrittura wolfiana del mito di Medea implica una concezione del canone come codice culturale al quale partecipano dinamiche psicologiche di rimozione e di esclusione che, con le parole di Aleida Assmann, hanno portato alla «svalutazione del potenziale culturale femminile da parte di un'egemonia maschile», così come alla «distruzione di tradizioni indigene per mano dei regimi coloniali»²².

Il testo mitico viene sottoposto a una strategia decostruttiva volta a rivelare, dietro ai suoi luoghi più noti, tragici falsi ideologici. La lunga tradizione che attribuisce a Medea una grandezza negativa, facendola assassina di Glauce/Creusa²³ e dei propri figli, trae origine nel romanzo di Wolf dalla favola strumentale del potere che Acamante, il suo ideologo, ha creato *ad hoc* per coprire un suicidio del quale la casa reale, lui stesso e l'intera Corinto portano la colpa²⁴: Glauce si uccide perché non sopporta l'idea che Creonte, suo padre, abbia protetto la discendenza patriarcale del potere commissionando l'omicidio dell'altra sua figlia, Ifinoe. Questa scandalosa verità, che rappresenta il cardine della vicenda riscritta da Wolf, gettando una luce di colpevole oblio sulla società corinzia, che si fa complice di un volontario (auto)inganno, investe anche un'intera cultura che per secoli e secoli ha riscritto e riletto Medea nella chiave negativa fornita da Acamante²⁵. Il mito, questo almeno, nasce dallo spirito della demagogia e si fa storia e letteratura, si fa cioè ortodossia, prima ancora che si possano concepire domande di narrazioni diverse. L'ideale sarebbe «trovare ciò che non fu mai, ciò che forse non fu mai desiderato, né immaginato così, ma che, se si ha la fortuna di porre interrogativi giusti e produttivi, si manifesta quasi spontaneamente emergendo dalle profondità del tempo»²⁶.

Questa la possibilità anticanonica che Christa Wolf apre alla letteratura e tenta di realizzare nella scrittura del suo romanzo contro il pessimismo disperato e assoluto sul quale esso comunque si chiude. «Perché non c'è modo di correggerci»²⁷, constata tristemente Medea.

La sua vicenda rivela, infatti, non solo la natura dispotica di un canone che si costituisce sulla base di drastiche esclusioni, ma il fatto ancora più grave che queste esclusioni si mascherano dietro un discorso sociale manovrato dal potere e assecondato da conformismo e falsa coscienza. La codificazione scritta della storia, di cui il romanzo ricostruisce i presupposti, assume tutto l'aspetto di una ratifica e di una difesa proprio grazie al fatto che quanto assurge ai vertici del canone «impedisce la percezione di "cultura" al di là di ciò che esso rappresenta»²⁸. Euripide, allora, piuttosto che altri autori o punti di vista, perché anche la letteratura può restare impigliata nel sistema di valori e pregiudizi che la

precedono, può concorrere alla costruzione di una storia e di una memoria fondate su censure e distorsioni che non solo l'autorità promuove, com'è ovvio che sia, ma che l'anima rimuove dalla coscienza come scomode verità. Il meccanismo della rimozione, sia individuale (Glauce) che collettiva (i corinzi), chiede continuamente vittime sostitutive, crea la necessità di escludere il diverso e di soffocarne la voce. Crea soprattutto una lingua organizzata sull'esclusione e sull'asservimento degli enunciati a una parola che si promette o pretende "vera", mentre maschera consenso, opinione, necessità di ordine e controllo. L'altra lingua, quella sognata da Medea e inseguita dalla scrittura del romanzo, è ancora di là da venire. Quando Acamante le fa notare che una cultura come quella che lei auspica, fondata sulla libera circolazione delle forze vitali piuttosto che sull'utilità, «renderebbe impossibile qualunque vita comunitaria per l'essere umano così com'è», Medea risponde: «Lasciami stare [...], comincio a capire, ma non riesco ancora a dirlo»²⁹.

Il problema del canone occidentale si pone dunque nel romanzo di Wolf in termini non meno radicali di quelli in cui lo presenta il romanzo di Ransmayr. Entrambi gli autori, infatti, sembrano individuare alle spalle del canone, ovvero nella logica della sua costituzione, una specie di "peccato originale", un vizio di fondo della nostra cultura, la quale, depositando uno dei suoi valori più alti, la verità, in una parola bisognosa di commento, ha fatto sì che quest'ultimo finisca per precedere il testo stesso, pre-giudicandolo e canonizzandolo prima ancora che esista o anche quando non esiste più.

5

Peter Handke e il canone antiromanzesco. *Le immagini perdute*

Neppure Peter Handke ha trovato parole positive per la nostra civiltà e il suo ultimo romanzo, *Le immagini perdute*, ne disegna un affresco oltremodo critico. Tentare di sfuggirle, però, è cosa vana, avverte il narratore della storia, «chi la fugge ne viene ricatturato – e [...] nel ricatturarlo, da fantasma, essa diventerà per lui davvero quel male che prima era più che altro inventato»³⁰.

La sua scrittura si organizza di conseguenza come atto esorcistico inteso a scongiurare i demoni della tradizione in un agone estetico che implicitamente ne accetta come inevitabile l'autorità. Sulla dichiarata matrice del *Don Chisciotte* di Cervantes, si narra del viaggio verso la Mancha di una donna senza nome che, in quel momento critico della vita che sempre dà luogo all'avventura, abbandona casa e carriera per andare in

cerca di immagini e raggiungere l'autore che le ha promesso di combinarle in una storia. Da immaginarie quali erano per Don Chisciotte, le avventure, per lei, si sono trasformate, in immaginali. Nel romanzo di Handke l'eroina non è più, neppure illusoriamente, attiva nel reale. Gli "eventi" la raggiungono invece sotto la forma delle immagini che il narratore stesso chiama in essere mentre, volendo "raccontare" la vicenda della donna, le scrive e le fa vivere in un romanzo senza trama, senza cronologia definita, senza neppure il nome della protagonista. La scrittura insomma si fa mentre richiama alla luce le immagini che crea, perdendo continuamente il filo dei fatti, ma trovando in sua vece se stessa e le proprie potenzialità fantastiche. Nel romanzo di Handke, infatti, la confusione tra fantasia e realtà è diventata assoluta, l'autore e la donna si trovano uniti dal singolare contratto di raccontare una storia priva di gesta, libera di contraddirsi, di tornare su se stessa, di intersecare continuamente interiorità ed esteriorità nella trama reticolare e sfuggente di un'epopea immaginale, la quale diventa, alla fine, la vera e sola protagonista:

Nei vecchi e eterni libri che avevano preceduto la sua storia di adesso, questo sarebbe certamente stato un altro segmento di percorso di cui lì si sarebbe detto: "Lui (l'eroe, si prendeva in considerazione soltanto un "lui"?) camminò, cavalcò, veleggiò per (tante) miglia e ore senza che accadesse nulla degno di essere raccontato". [...] Ma la sua storia doveva svolgersi in un'epoca in cui offrivano qualcosa non tanto le sorprese, gli stupori e gli sbalordimenti puramente esteriori – visto che come soggetto le semplici azioni sembravano logorate da un pezzo –, quanto piuttosto gli intrecci diversamente sorprendenti e inauditi di esteriorità e interiorità³¹.

Nonostante la grande audacia dell'impianto non meno che dello stile, *Le immagini perdute* è, dal punto di vista del canone, il più tradizionale dei tre romanzi. Per quanto radicali, infatti, le innovazioni proposte intrecciano con il grande modello un dialogo intertestuale sottile e profondo, attualizzando in questo modo il paradigma che in esso ha fondamento. Con *Le immagini perdute* Handke rinnova infatti un'idea di "antiromanzo" che, attraverso la mediazione di seguaci cervantini alla stregua di Laurence Sterne, trae la sua origine proprio dal capolavoro di Cervantes³². Non solo e non tanto per la presenza di un antieroe femminile, ma soprattutto per la sfacciata, e a bella posta esagerata, sostituzione di quadri-immagini descritti alle azioni raccontate, il testo di Handke finisce per trionfare su quella realtà con cui il romanzo moderno ha sempre dovuto e voluto fare i conti. In questo modo Don Chisciotte, indistruttibile mito e figura dell'immaginario collettivo, non

“esce”, come i protagonisti dei precedenti romanzi, dalla linea della tradizione che in un modo o nell’altro lo ricatturerà, come ricattura e perseguita Cotta e Medea, ma, come scrive Bloom, «irrompe» «dentro il canone [...] per forza estetica» e lo trasforma dall’interno³³. Il mondo immaginale che il romanzo di Handke oppone a quello retto da concettualità astratte e «forme intenzionali»³⁴ appare come un’attualizzazione estetica del mondo poetico con cui Don Chisciotte resiste alla prosa del reale. Del resto, nell’inattuale nostalgia del suo eroe, anche Cervantes faceva a sua volta rivivere, attualizzandolo, il canone in declino del romanzo cavalleresco.

Se la scrittura di Handke, svincolata com’è da ogni criterio di identità e verosimiglianza, trasforma in assoluta libertà, sotto i nostri occhi increduli, luoghi, figure e personaggi, ciò accade proprio in virtù di quel filo sottile ma tenace che la lega alla “follia” del cavaliere errante. Donna e narratore sono, nel linguaggio poetico di Handke, gli “idioti” di una «storia idiota»: «Volava incontro, come solo un idiota nella sua storia idiota poteva volare incontro a un idiota, che a sua volta le volava incontro»³⁵.

Questo trionfo dell’immaginazione, affermazione tra le più radicali delle ragioni di Don Chisciotte e della letteratura contro il discorso orientato e funzionale della quotidianità, trasforma il modello senza modificare i termini canonici del problema che quest’ultimo ha posto alla modernità: il problema del rapporto tra essere umano e mondo, tra linguaggio e realtà, tra letteratura e vita. Il romanzo di Handke, di là dalle spericolate novità linguistico-formali, ripropone intatto il paradigma del *Don Chisciotte*, accettando implicitamente sia l’autorità del canone, sia la sua flessibilità, sia la forza determinante dell’interpretazione che contribuisce ad aggiornarlo. Proprio come Cervantes, Handke consuma la morte di un genere (il romanzo) per farlo rinascere nel suo testo dalle proprie ceneri, avendo cura, nello stesso tempo, di impedirne ogni univoca classificazione.

Nessuna «angoscia»³⁶ dunque per Handke, né dell’influenza, né del commento, né del fallimento della verità, ma la scelta di una libertà condizionata da ineludibili antenati³⁷. A fronte del nichilismo di Ransmayr, che condanna il canone occidentale all’entropia, e del pessimismo di Wolf, che lo vede imprigionato nella «grammatica del potere» (Luperini), Handke confida ancora nelle risorse dialogiche dei testi letterari e, implicitamente, nella necessità di un canone del quale, anche a costo di ingiuste esclusioni, non possiamo fare a meno fintantoché si chieda alla cultura di dare senso e orientamento alla vita.

Note

1. W. Schmidt-Dengler, K. Zeyringer, *Die einen raus – die anderen rein. Zur Problematik des Kanons in der österreichischen Literatur*, in W. Schmidt-Dengler (Hrsg.), *Die einen raus – die anderen rein: Kanon und Literatur: Vorüberlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs*, Erich Schmidt, Berlin 1994, pp. 9-18, in part. p. 10. Dove non altrimenti indicato la traduzione è a cura dell'autrice.

2. *Ibid.*

3. «La questione del canone è un argomento che sorpassa la stretta competenza della critica letteraria e richiede una ricerca nell'ambito degli studi culturali» (A. Assmann, *Kanonforschung als Provokation der Literaturwissenschaft*, in R. Heydebrand, Hrsg., *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1998, pp. 47-59, in part. p. 49).

4. J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Beck, München 1997, p. 105. Sulla storia filologica e filosofica del canone cfr. anche J. Gorak, *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, Athlone, London 1991, pp. 9-88.

5. A. Assmann, J. Assmann, *Kanon und Zensur*, in Idd. (Hrsg.), *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II*, Fink, München 1987, pp. 7-27, in part. p. 10.

6. Cfr. *ivi*, p. 8.

7. Il termine "canone" rimanda a etimologie assire e sumere denotative del produrre aste, richiamando un oggetto come la "canna" che funge da unità di misura e di riferimento. Cfr. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, cit., pp. 107, 208. Esiste un canone religioso, un canone etico, un canone letterario e così via; esistono cioè regolativi della cultura che, a seconda degli ambiti e delle condizioni storiche, sono più o meno rigidi e più o meno costanti nel tempo.

8. «La forma dell'opera d'arte si determina in base al suo rapporto con altre forme preesistenti. [...] Non solo la parodia, ma ogni opera d'arte viene creata in parallelo e in opposizione a un modello già presente. *Una nuova forma non nasce per esprimere un nuovo contenuto, ma per sostituirsi a una forma vecchia, che ha già perduto il suo carattere di forma artistica*» (V. B. Šklovskij, *Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren*, in J. Striedter, Hrsg., *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, Fink, München 1969, pp. 38-120, in part. p. 51).

9. «L'ortodossia si definisce attraverso la differenza nei confronti dell'eterodossia. Quest'ultima pertanto rimane, in quanto negazione, un momento dell'identificazione del canone» (A. Hahn, *Kanonisierungsstile*, in Assmann, Assmann, *Kanon und Zensur*, cit., pp. 28-37, in part. p. 29).

10. Contro la posizione di Harold Bloom che, nel suo voluminoso *Il canone occidentale* (Bompiani, Milano 1996), tende a escludere proprio l'ideologia dal problema del canone.

11. Cfr. H. D. Finkbeiner, in "Profil", 6/2/1989, cit. in E. Polt-Heinz, *Der Kampf gegen/um den Bestseller. Mit Fallbeispielen aus der jüngeren österreichischen Literatur*, in F. Aspetsberger, W. Wintersteiner (Hrsg.), *Spielräume der Gegenwartsliteratur*, Studien Verlag, Innsbruck et. al. 1999, pp. 81-114, in part. p. 89.

12. Cfr. C. Ransmayr, *Il mondo estremo*, trad. it. di L. Poggi, Leonardo, Milano 1989, pp. 37-41. Scrive Asor Rosa: «La grandezza [...] produce autorità e riconoscimento pubblico; ma l'autorità e il riconoscimento pubblico [...] esigono che la grandezza sia normalizzata, e la riduzione della grandezza a un sistema di regole facilmente imitabili rappresenta appunto la normalizzazione della grandezza» (A. Asor Rosa, *Il canone delle opere*, in *La letteratura italiana, I: Le opere*, Einaudi, Torino 1992, p. XLV).

13. Riportando la principale tesi del contributo di Albrecht Koschorke nel convegno cui è intitolato il volume, Cornelia Bohn riassume che nei processi di formazione del canone «i criteri espliciti e le argomentazioni discorsive rappresentano solo le razionalizzazioni a posteriori di scelte che hanno già determinato un canone» (C. Bohn, *Diskussionsbericht: Kanon im gesellschaftlichen Prozeß*, in Heydebrand, *Kanon Macht Kultur*, cit., p. 609).

14. Cfr. Ransmayr, *Il mondo estremo*, cit., pp. 94-7.
15. «Canonizzare è in un certo senso espandere le dimensioni di ciò che è dato, investirlo di proprietà carismatiche derivate da una diversa area d'esperienza» (Gorak, *The Making of the Modern Canon*, cit., p. 43).
16. Il romanzo sembra dare in un certo senso una versione pessimistica della tesi sostenuta da Walter Benjamin in *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica* (1937), che salutava nel cinema l'avvento di un'arte finalmente sottratta alla tirannide del testo scritto e dei suoi inalienabili valori di autenticità, autorità e originalità.
17. Cfr. il contributo interessante di Heinz Schlaffer, *Die Gegenwart der vergangenen Literatur*, in M. Fromm (Hrsg.), *Erfindung der Vergangenheit*, Kopaed, München 2003, pp. 25-34, in part. p. 32.
18. Ransmayr, *Il mondo estremo*, cit., p. 101.
19. Cfr. A. Castoldi, *La storia letteraria come romanzo familiare*, in L. Innocenti (a cura di), *Il giudizio di valore e il canone letterario*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 101-16.
20. Assmann, Assmann, *Kanon und Zensur*, cit., pp. 24 s.
21. Tra le fonti probabili e dichiarate di Christa Wolf si ricorda un frammento di Eliano, *Storie varie*, trad. it. di C. Beveggi, Adelphi, Milano 1996, p. 136 (l. III, fr. 21). Il contatto con la studiosa Margot Schmidt, fino al 1997 vicedirettrice del Museo di antichità di Basilea e redattrice della voce "Medea" per il *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, ha fornito a Christa Wolf preziose informazioni sulle fonti più arcaiche del mito. E infine si ricordino gli studi di Karoly Kerény, in particolare *Gli dei e gli eroi della Grecia*, e la *Griechische Mythologie* di Robert von Ranke-Graves, un testo fondamentale per tutte le riscritture mitiche dell'autrice.
22. Si tratta per la studiosa di una delle tre prospettive che hanno rinnovato il dibattito sul canone a partire dagli anni Novanta. Cfr. A. Assmann, *Kanonforschung als Provokation der Literaturwissenschaft*, in Heydebrand, *Kanon Macht Kultur*, cit., pp. 47-59, in part. p. 48.
23. In Euripide, e in molte delle elaborazioni successive, la figlia di Creonte e promessa sposa di Giasone, si chiama Creusa. Scegliendo il nome Glauce, Christa Wolf segue la versione di R. von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1960, pp. 575-7.
24. Cfr. C. Wolf, *Medea. Voci*, trad. it. di A. Raja, e/o, Roma 1996, pp. 226 ss.
25. Lamenta Medea: «Purtroppo sono solo disperata. Perché tutto è così evidente, così facilmente divinabile. Perché non gliene importa nulla. Perché riescono a guardarmi negli occhi con faccia di bronzo mentre mentono, mentono, mentono. Non riuscire a mentire è un grave impedimento. [...] Questi [...] sono maestri nel mentire, anche nel mentirsi» (ivi, pp. 110 s.).
26. C. Wolf, *Da Cassandra a Medea*, in G. Schiavoni (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf. Dalle sponde del mito*, Franco Angeli, Milano 1998, pp. 19-21.
27. Wolf, *Medea. Voci*, cit., p. 234.
28. R. Heydebrand, *Kanon Macht Kultur – Versuch einer Zusammenfassung*, in Id., *Kanon Macht Kultur*, cit., pp. 612-25, in part. p. 624.
29. Wolf, *Medea. Voci*, cit., p. 123.
30. P. Handke, *Le immagini perdute*, trad. it. di C. Groff, Garzanti, Milano 2004, p. 457.
31. Ivi, pp. 418 s.
32. Comunque lo si orienti, all'indietro verso i racconti favolosi e le avventure galanti del XVI secolo, o in avanti verso il romanzo moderno che pur contribuisce a fondare, il *Don Chisciotte* rimane un antiromanzo, laddove riferisce i primi al delirio dell'eroe e al tempo stesso mostra attraverso il confronto con tale delirio tutta la miseria di quel reale cui si rivolgerà il romanzo moderno. Su *Don Chisciotte* come antiromanzo si rileggano le pagine di G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997, pp. 170-82.
33. Bloom, *Il canone occidentale*, cit., p. 25. Vale qui forse la pena ricordare le parole di Adorno: «Ideologia è falsità, falsa coscienza, menzogna. [...] Tuttavia la grandezza delle opere d'arte consiste unicamente nel loro lasciar parlare ciò che l'ideologia nasconde» (T. W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, in Id., *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 1979, p. 48).

34. «Allora compresi la violenza. Questo mondo funzionante in “forme intenzionali”, coperto d'iscrizioni fino alle cose ultime e al tempo stesso totalmente muto e afono, non aveva ragione» (P. Handke, *Nei colori del giorno*, trad. it. di C. Groff, Garzanti, Milano 1985, p. 57).

35. Handke, *Le immagini perdute*, cit., p. 634.

36. Il riferimento è al noto testo di H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Feltrinelli, Milano 1983.

37. «Inteso correttamente, il tramandare, che si esprime nella tradizione, vuol dire “porre nella libertà del dialogo con ciò che-è-stato”» (U. Curi, *Polemos. Filosofia come guerra*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 9 s. La citazione è di M. Heidegger, *Che cos'è la filosofia?* [1956], Il melangolo, Genova 1981, p. 17).