

Simbologie e scritture in transito

a cura di Vanessa Castagna e Vera Horn

Cortázar e Macedonio

Le discrete rivoluzioni dell'umorismo decostruttivo

Emanuele Leonardi

(Università degli Studi di Palermo, Italia)

Abstract Whether it is the chaos created by the extreme and comical disconnection of the paradoxes of the 'ausencia' of Macedonio or the magical fragmentation of the stories in Cortázar's *Historias de cronopios y de famas*, conceptual humor triggers a powerful gnoseological revolution in the reader with undisputable power. From the 'logos' of the absence of Macedonio in Cortázar, one passes to the possibility of forgetting the 'other world', hidden behind absence – a change in focus that presumes a more profound structural shift which further destabilizes the reader. The route of deconstruction and simulation begun by Macedonio Fernandez in his texts seems to reach its conclusion in the works of Cortázar: from the antimimetic writing and the creation of a self-referencing system, one passes to the possibility of seeing the 'other reality' which is hidden beyond our vision of the world, the mystery which makes age-old certainties crumble, the origin of the eternal human search for the truth.

Sommario 1 Macedonio: Struttura dell'assenza in *Un átomo de doctrina*. – 2 Cortázar: il gioco della decostruzione. – 3 Cortázar e Macedonio: il viaggio del lettore.

Keywords Deconstruction. Cortázar. Macedonio. Paradoxes.

Una rivoluzione del pensiero è spesso associata alla scoperta di qualcosa di nuovo. Tuttavia è nella scoperta delle leggi di trasformazione e di funzionamento dei meccanismi che ci stanno davanti agli occhi da sempre che si può rintracciare l'origine segreta delle rivoluzioni, la verità pulsante che genera la tensione necessaria alla costruzione di nuovi sistemi di pensiero. Si tratta spesso di una sfasatura, di un angolo in penombra, in cui si annida l'origine prima dell'idea, l'intuizione pura di un centro propulsivo dalle mille possibili diramazioni. Questi punti oscuri a infinta densità di pensiero, rendono possibile il lavoro di immaginazioni diverse in ogni campo del sapere, e spesso rimangono sepolte come strutture invisibili di un'epoca, come discreti e prolifici artefici di rivoluzioni paradigmatiche. Dalle stesse oscure pieghe del pensiero, dalla stessa prorompente e rivoluzionaria ricodificazione del discorso letterario sembrano procedere le scritture di Julio Cortázar e Macedonio Fernández. Tra le traiettorie artistiche dei due grandi scrittori argentini esistono alcuni punti di convergenza che restituiscono l'origine comune della loro ricerca e fanno intravedere, come in uno specchio, le strutture invisibili del loro incessante lavoro di studio e

Diaspore 6

DOI 10.14277/6969-112-6/DSP-6-11

ISBN [ebook] 978-88-6969-112-6 | ISBN [print] 978-88-6969-113-3 | © 2016

trasformazione dell'opera letteraria. Uno di questi centri nevralgici di convergenza è l'umorismo concettuale', che pur assumendo forme e percorsi diversi nei loro testi, finisce per illuminare quegli interstizi del pensiero che ne costituiscono la comune anima profonda.

A regolare lo stravolgimento dell'ordine del Reale nei testi di Macedonio Fernández sono le complesse regole dell'umorismo, definito nei suoi tratti fondamentali dallo stesso autore in *Para una teoria de la Humorística* (Fernández 1944). Nel testo citato Macedonio oppone allo humor realista, proprio della vita reale, un umorismo di tipo concettuale, indipendente da ogni realtà extraletteraria. L'obiettivo principale di tale strategia, definita dall'autore 'Ilógica', è quello di generare un contesto di 'nada':¹ un 'nulla' che riesca a scardinare ogni legame con il senso comune e con le convenzioni culturali, vale a dire un completo superamento del sistema della conoscenza e della percezione. 'Spazio', 'tempo' e 'causalità' sono i tre concetti che, in tale gioco di decostruzione (cf. Derrida 1967, 1972), sembrano svolgere un ruolo fondamentale.

Nell'opera di Cortázar, la forza prorompente della 'Ilógica' macedoniana si trasforma nel meccanismo del 'continuo gioco destabilizzante', una rappresentazione metaforica del rifiuto da parte dell'autore dell'ordine precostituito, a favore di uno sguardo nuovo sul mondo capace di restituire ad esso la magia di una rinascita, di una riscrittura.

1 Macedonio: Struttura dell'assenza in *Un átomo de doctrina*

Uno straordinario esempio dell'azione congiunta della riflessione sullo spazio e dell'umorismo concettuale è offerta dal breve testo *Un átomo de doctrina* (1929) di Macedonio Fernández. Dall'incipit del racconto:

Creo que lo fundamental es la invención de un absurdo, que es una ingeniosidad, y en segundo término el hacer creer, que es voluntad de juego. Hay adicionalmente, en este chiste una solicitud de piedad a la gente, con lo cual los oyentes se sienten así placidos del fracaso del conferencista implícito y dignificados de que se los elija para confidentes. El hecho de que las personas que se estaban sintiendo importantes como oyentes de una conferencia, con cierto matiz 'sobrador', de repente sufran la caída al vacío mental creyendo por un instante la logicidad del absurdo, es un elemento no esencial pero que realza el placer. (Fernández 2012, 91)

1 Sul complesso concetto di 'nada' in Macedonio Fernández, si veda Barrenechea 1953, 25-32.

In esso Macedonio Fernández struttura il gioco dello spazio vuoto e dell'assenza attraverso la *invención de un absurdo* (91-92) che si innesca nel dialogo tra due personaggi:

A: Fueron tantos los que fallaron que si falta uno más no cabe.

B: ¿Y cuál fue el que faltó último?

A: Recuerdo que faltaron en parejas el que faltó último y el que faltó más. (91-92)

Prende forma il paradosso dell'assenza, del suo divenire argomento del dialogo, dello spazio che può riempire nel tempo. Ossia si viene a creare un paradossale 'spazio-tempo dell'assenza', con evidenti effetti comici, ma che desta inquietudine, giacché favorisce la percezione dell'inesorabile tendenza del linguaggio a creare l'assurdo, o meglio l'inoppugnabile potere del linguaggio possiede di decostruire se stesso, e nelle infinite possibilità del pensiero trova la propria lenta e solenne disfatta. Già dal primo paragrafo del testo che è, sotto forma di dialogo e di eterogenea struttura, un breve 'cuento-ensayo', l'autore non nasconde il proprio intento provocatorio e ludico.

Creo que lo fundamental es la invención de un absurdo, que es una ingeniosidad, y en segundo término el hacer creer, que es voluntad de juego.

I due elementi della *invención de un absurdo* e de la *voluntad de juego*, determinano una doppia dinamica dello sguardo critico sul racconto. Da un lato la creazione dell'assurdo si presenta come fondamentale e necessaria in relazione al processo di decostruzione che Macedonio sta mettendo in atto. Il carattere paradossale dell'assenza, abbinato alla sua collocazione spazio-temporale, innesca un'inquietudine di tipo gnoseologico cui segue un'attenta riflessione sulle trappole del linguaggio e sulla sua stessa natura. Si vengono a generare dei veri e propri *trompes-raison* (Enzensberger 1966) inganni della ragione, elementi finalizzati a creare l'illusione di una rappresentazione spazio-temporale destinata a non avere luogo e che rendono ammissibili alla percezione i sentieri dell'assurdo. Il risvolto comico, il sottile umorismo del dialogo tra i due personaggi, è una strategia sofisticata e consapevole degli effetti destabilizzanti che produce. Il piacere di penetrare le argute architetture verbali costruite da Macedonio, le sconcertanti negazioni che, nella sintassi della frase, generano il nulla, è il lieve peccato di vanità del lettore sul quale l'autore punta per attirarlo nel proprio gioco.

Y si aún el oyente tratara de que no se apague el chiste:

B: En estas ocasiones, sería bueno hacer una lista en orden sucesivo del nombre de las personas que van faltando, como se hace en el 'Instituto de Disertaciones'.

A: No me parece, pues al día siguiente, cuando uno encontrara a las personas que no asistieron, habría disputas sobre prioridad: «Yo falté antes que usted»; «Yo fui el número 10 y no el 14»; «Yo falté en seguida después de Gomez»; «Usted me ha anotado mal». Uno que sabría disculparse diría: «Yo falté, es cierto, pero fui de los primeros». (Fernández 2012, 92)

Il conferenziere Acuña, anche nel proprio stesso nome, svolge una fondamentale funzione rispetto all'intero racconto. Il verbo 'acuñar', che in senso figurato significa dare forma a espressioni o concetti, rappresenta l'azione del conferenziere protagonista, il signor Acuña, che agisce da contrappunto comico alla mancanza degli ascoltatori. L'impossibilità del dialogo, del pensiero, del ragionamento comunicato attraverso una funzione pubblica, si esplica nell'incontro, o meglio nel non incontro, tra il conferenziere e il suo pubblico. Un pubblico che fa a gara per non assistere alle funzioni, per non esserci prima di altri, per avere documenti che ne certifichino l'assenza, in quel giorno e luogo determinati.

Si arriva persino al paradosso di generare invidia negli spettatori e nei conferenzieri che, al contrario di Acuña, continuano a offrire i propri discorsi a platee gremite.

Otro expresará que es tal la numida de los conferencistas de Buenos Aires que si no fuera por la genialidad del conferencista Acuña estaríamos arruinados en la opinión del mundo. Con lo que todos los asiduos faltantes a sus conferencias tendrán temor de faltar otra vez, para no caer en el odio de todos los demás conferencistas que resultan menoscabados por estos elogios (y con este miedo tendremos asistencia regular). (93)

Primeggia tra i non ascoltatori delle conferenze del professor Acuña, un personaggio, anch'esso portatore nel proprio nome di profondi significati, in relazione non solo a *Un átomo de doctrina*, ma all'intera opera di Macedonio. Si tratta di Dudino Domínguez, che viene citato dal conferenziere:

Domínguez, que faltó a la última, ha manifestado que es la única conferencia que merece ser atendida. (92)

Inoltre Acuña gli sottoscrive un documento emblematico dell'intero racconto:

B: «Acredito que el señor Dudino Domínguez es el más asiduo faltante a mis conferencias», dirán los certificados de faltancia. (93)

Dudino è, nel suo *dudar*, un personaggio paradigmatico in relazione al progetto metafisico di Macedonio Fernández, un simbolo di una ricerca segreta, incessante, simile al tormento del personaggio di Hobbes in *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928) (Fernández 2001), o all'angoscia esistenziale che spinge Cósimo Shmitz, in *Cirugía psíquica de extirpación* (Fernández 1941, 30-8), a sacrificare la propria memoria e la propria speranza di futuro.

Sul secondo versante, quello della *voluntad del juego*, la possibilità di istaurare un 'patto di credulità' con il lettore sul terreno dell'assurdo, oltre all'evidente strategia meta-letteraria, insinua un dubbio fondamentale: se attraverso il linguaggio si può costruire una regione misteriosa del fantastico nella quale ogni senso comune è invalidato, in cui l'assenza acquisisce una propria spazio-temporalità, e il lettore ad essa può applicare la stessa *suspension of disbelief*² necessaria nella letteratura tradizionale, allora il processo di decostruzione in atto si rende ancora più evidente. L'umorismo concettuale permette alla decostruzione di esprimersi con tutta la propria forza dirompente. Il riso sul volto del lettore si trasformerà presto in una smorfia di sgomento, dal momento che, quasi senza che se ne renda conto, Macedonio gli ha sfilato via le sue traballanti certezze e, sornione, finge di meravigliarsi: «Ya véis lo que sucede cuando el disparate se da ampliamente su lugar: engendra la más amplia congruencia» (Fernández 2012, 91).

2 Cortázar: il gioco della decostruzione

In Cortázar l'azione dell'umorismo concettuale si esplica nel sottoporre una parola, in apparenza conforme ad un codice riconosciuto, a un altro codice che pur lasciandola immutata la stravolge e la sdoppia al suo interno, ed è attraverso questa torsione della parola, che il linguaggio riesce a costituire una sorta di *pase* che permette di superare l'invalidabile muro diafano che circonda e protegge il Reale per approdare a quella realtà altra tanto cara ai surrealisti. In questa capacità di trasformazione del linguaggio si gioca una sfida epocale. Il passaggio innescato dalla torsione della parola ne svela un risvolto e la scava dall'interno ed è nell'oscura liberazione che la lacera, nella fuga incontrollabile del senso che l'umorismo concettuale compie la sua impresa: far vacillare ogni certezza, decostruire il reale e farne percepire la fragilità. Ciò avviene ad esempio in «Manual

2 «A human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith» (Coleridge 2012, 124).

de Instrucciones», prima sezione de *Historias de cronopios y de famas* (1962), che custodisce in sé già le radici di *Rayuela* (1963).

Nadie habrá dejado de observar con frecuencia que el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, y luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano, para dar paso a una nueva perpendicular, conducta que se repite en espiral o en línea quebrada hasta alturas sumamente variables. (Cortázar 1995, 11)

L'innocenza apparente di una descrizione scrupolosa e superflua come quella di *Instrucciones para subir una escalera* può nascondere al suo interno un insospettabile stravolgimento del pensiero, che ancora una volta utilizza la descrizione spaziale per esplicare le proprie complessità. Nello straniamento derivante da una simile operazione, l'umorismo inizia a insinuarsi con il disagio di un sorriso accennato per poi tramutarsi in riflessione, in speculazione, nella presa di coscienza di essere stati trasportati nostro malgrado verso regioni oscure del pensiero.

Agachándose y poniendo la mano izquierda en una de las partes verticales, y la derecha en la horizontal correspondiente, se está en posesión momentánea de un peldaño o escalón. Cada uno de estos peldaños, formados como se ve por dos elementos, se sitúa un tanto más arriba y adelante que el anterior, principio que da sentido a la escalera, ya que cualquier otra combinación producirá formas quizá más bellas o pintorescas, pero incapaces de trasladar de una planta baja a un primer piso. (Cortázar 1995, 11)

Si tratta sempre di un sistema spazio-temporale, anche se nel caso di *Instrucciones para subir una escalera* è il versante dello spazio ad essere preponderante e in *Instrucciones para dar cuerda al reloj* sarà il tempo a rappresentare metaforicamente il passaggio tra le pieghe del reale.

Allá en el fondo está la muerte, pero no tenga miedo. Sujete el reloj con una mano, tome con dos dedos la llave de la cuerda, remóntela suavemente. Ahora se abre otro plazo, los árboles despliegan sus hojas, las barcas corren regatas, el tiempo como un abanico se va llenando de sí mismo y de él brotan el aire, las brisas de la tierra, la sombra de una mujer, el perfume del pan.

¿Qué más quiere, qué más quiere? Átelo pronto a su muñeca, déjelo latir en libertad, imítelo anhelante. El miedo herrumbra las áncoras, cada cosa que pudo alcanzarse y fue olvidada va corroyendo las venas del reloj, gangrenando la fría sangre de sus pequeños rubíes. Y allá en el fondo está la muerte si no corremos y llegamos antes y comprendemos que ya no importa. (Cortázar 1995, 11)

In *Historias de cronopios y de famas*, Cortázar struttura per la prima volta in maniera organica e coerente un vero e proprio attacco all'astratto universalismo del linguaggio. Nel tentativo di trovare un rigore espressivo che favorisca la libertà creatrice dello scrittore, il Nostro dà vita a delle finzioni composte non più da immagini, quanto dal loro processo di trasformazione e di spostamento, dall'interstizio delle immagini. Lo spazio e il tempo, nel rendere visibile l'invisibilità del visibile, giocano un ruolo determinante, ed è grazie alle configurazioni spazio-temporali e alle loro rigorose descrizioni che determinate complessità possono trovare la loro rappresentazione.

Sguardo inatteso sul mondo, capace di sollevare la maschera dei Tipi e della Logica e mostrarne le contraddizioni, l'umorismo concettuale si presenta come rottura delle leggi del linguaggio.

Esta actitud con respecto al lenguaje se puede calificar de poética, pero entendiendo este adjetivo en el sentido de que el lenguaje tiene no ya una función intelectual, mediadora y nominativa, sino una función trascendente, creativa, totalizadora, hasta mágica, porque impacta no solo en el intelecto, sino lo intuitivo e irracional del ser. Además Cortázar ha creado un lenguaje que comenta a otro, rompiendo así la linealidad del lenguaje-objeto o lenguaje científico. (Dellepiane 1978, 229)

All'apparente infrangibilità del muro della *Gran Costumbre* (Yurkievich 2004, 56), all'aridità di uno sguardo sul mondo sempre uguale a sé stesso, Cortázar oppone il sorriso dell'umorismo decostruttivo.

Sin dalle *instrucciones para ablandar el ladrillo* (Cortázar 1995, 1), Cortázar costruisce la metafora del rifiuto dell'ordine precostituito che codifica e imprigiona il nostro Mondo, attraverso gli stereotipi, la regolamentazione della vita, le convenzioni e i comportamenti prevedibili. Ancora una volta una metafora spaziale restituisce la potenza della destabilizzazione in atto e l'intensità dell'opposizione alle false trasparenze e alla presunta solidità delle certezze paradigmatiche.

La tarea de ablandar el ladrillo todos los días, la tarea de abrirse paso en la masa pegajosa que se proclama mundo, cada mañana topar con el paralelepípedo de nombre repugnante, con la satisfacción perruna de que todo esté en su sitio, la misma mujer al lado, los mismos zapatos, el mismo sabor de la misma pasta dentífrica, la misma tristeza de las casas de enfrente, del sucio tablero de ventanas de tiempo con su letrero «Hotel de Belgique». (Cortázar 1995, 1)

Il mattone ortogonale rappresenta un mondo regolare, strutturato in maniera tale da costituire una invisibile e invalicabile prigione. Con le sue definite forme geometriche, con il suo glaciale spessore, esso separa l'uomo

da tutto ciò che costituisce la realtà altra. Il muro trasparente si frappone tra la mente umana e le infinite direzioni di cui è capace, relegando l'esistenza a una serie di prevedibili e cicliche ripetizioni. Il dolore derivante da una simile privazione di possibili percorsi immaginativi risuona nel battito lontano di una tarma, essere trascurabile ma capace di tenere vivo il lanternino (Pirandello 1986, 83) della speranza.

Y si de pronto una polilla se para al borde de un lápiz y late como un fuego ceniciento, mírala, yo la estoy mirando, estoy palpando su corazón pequeñísimo, y la oigo, esa polilla resuena en la pasta de cristal congelado, no todo está perdido. (Cortázar 1995, 2)

Lo spazio così come siamo abituati a concepirlo e immaginarlo, la geometria carica delle ideologie che l'hanno codificata, costituiscono la metafora della prigione invisibile, della dolorosa costrizione delle idee e della colpevole rassegnazione di una rinuncia. Carceriere e allo stesso tempo prigioniero, l'uomo finisce per essere vittima della propria pulsione regolatrice e di strutture che, per proteggerlo, lo allontanano dall'eros fugace e frammentario dell'esistenza.

Solo a coloro che saranno capaci di infrangere le geometrie diafane del muro della convenzione, dell'abitudine, della vita protetta e cieca, sarà concesso di accedere alla rischiosa libertà di una rinascita, alla possibilità miracolosa di uno sguardo nuovo sul mondo.

Cuando abra la puerta y me asome a la escalera, sabré que abajo empieza la calle; no el molde ya aceptado, no las casas ya sabidas, no el hotel de enfrente; la calle, la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia, donde las caras van a nacer cuando las mire, cuando avance un poco más, cuando con los codos y las pestañas y las uñas me rompa minuciosamente contra la pasta del ladrillo de cristal, y juegue mi vida mientras avanzo paso a paso para ir a comprar el diario a la esquina. (Cortázar 1995, 2)

Ai temerari attraversatori delle barriere di vetro, si apre lo spazio nuovo della possibilitante e prolifica area del gioco. Dalla *Gran Costumbre* si passa così al *Gran Jeu*. Nel fremito che accompagna una scoperta, nel fuoco che brucia la ricerca della verità, l'uomo può ritrovare la propria innata predisposizione all'immaginazione e al coraggio.

Per coloro che non saranno più noi, rimarrà questo enigma da risolvere [...]: come degli uomini abbiano potuto cercare la loro verità, la loro parola essenziale e i loro segni nel rischio che li faceva tremare, e dal quale essi non potevano fare a meno di distogliere lo sguardo non appena l'avessero intravisto. (Foucault 2004, 103)

Nelle infinite possibili direzioni dell'opera letteraria si gioca quindi una battaglia decisiva, senza distanza tra scrittura e vita. Il grande gioco di Cortázar si organizza in crescendo nei frammenti di scrittura delle *Historias*. Dall'operazione di sconnessione e trasgressione dei codici esistenti, l'umorismo trae la propria forza destabilizzante e si impone al lettore come il segno nuovo di una rinascita: epifania che presuppone un lungo e tortuoso processo di caduta. Questo percorso di caduta che accompagna le finzioni di *Historias*, è un attraversamento immaginifico e a tratti doloroso tra le crepe del reale, laddove si infrangono certezze paradigmatiche: dalla scienza alla convenzione, dal linguaggio alle incerte coordinate dello spazio-tempo, in cui torna a scorrere libera l'immaginazione dell'uomo.

Cortázar prende per mano il lettore e lo conduce in una regione dell'immaginario che non presenta ostacoli culturali o pedanti pesantezze; il suo è un continuo invito al gioco decostruttivo, a un allegro, quasi scanzonato, abisso del senso, in cui il lettore si perderà senza rendersene conto, con un sorriso tra le labbra.

3 Cortázar e Macedonio: il viaggio del lettore

La centralità indiscussa del lettore nelle opere di Macedonio Fernández e di Julio Cortázar fa parte, dunque, di un sistema nel quale del testo non interessa più il suo dire esplicito e tutta una serie articolata e interconnessa di concordanze proposte, quanto 'il gioco del meccanismo' e l'articolazione della sua struttura. Si tratterà quindi di una paziente indagine che mira a scomporre un mosaico per poi ricomporlo, secondo le traiettorie di uno sguardo nuovo; in questo modo, l'immagine iniziale non coinciderà mai con quella finale (sempre provvisoria), anche se i tasselli usati per comporla sono sempre gli stessi. Come sostiene Roland Barthes, in relazione alla poetica strutturalista, l'interesse non è rivolto al «senso da attribuire a colpo sicuro a un'opera: essa non conferirà, né ritroverà alcun senso, ma descriverà la logica secondo la quale i sensi sono generati» (Barthes 1969, 52).

La dinamica di una continua riscrittura e rilettura svolge un ruolo fondamentale nell'ambito del processo di 'decostruzione' che tende a lacerare dall'interno il sistema nel quale si trova ad operare.

Considerata secondo un'ottica strutturalista, la decostruzione è dunque pratica di *scrittura su scrittura*, poiché ogni lettura è anche sempre, a sua volta, un'ulteriore scrittura, quale riproposizione del testo, che pone in atto costantemente lo scollamento del Significato sul significante, ponendo in stato di aporia il significato pieno dei concetti della filosofia metafisica. (D'Alessandro 2008, 19)

Se nell'avvicinarsi al concetto stesso di decostruzione, invece di privilegiare il versante della scrittura, come è pratica consolidata, si focalizzasse l'attenzione sulla lettura e sulle sue dinamiche di decodificazione e ricodificazione del testo letterario, ci si accorgerebbe che in Derrida si fa strada una vera e propria 'etica della lettura'. Ossia, il processo di decostruzione è innanzi tutto un 'metodo di lettura', e pertanto di interpretazione. Da qui il ruolo del lettore che dovrà contestualizzare tutta una serie di elementi, trasformando il processo di lettura in riscrittura, ideazione e ricostruzione di un testo.

L'opera è allora un costrutto intertestuale, prodotto di discorsi culturali diversi che convergono tutti verso il lettore.

Il lettore è quello spazio in cui si iscrivono tutte le citazioni che formano il testo scritto [...]; l'unità di un testo non sta perciò nella sua origine (l'autore), ma piuttosto nella sua destinazione (lettore/i). (Barthes 1977, 146-8)

Il viaggio intellettuale di cui si diceva, doloroso processo di purificazione, prevede una profonda e continua collaborazione tra scrittore e lettore, che uniti dovranno cercare di individuare i punti deboli del sistema di riferimento e agire su di essi perché da semplici crepe si trasformino in strappi irreversibili.

Così, attraverso la decostruzione si realizza un intenso dialogo, nel senso ermeneutico di un *logos dia*, un pensiero interstiziale, che tende ad andare sempre oltre il pensiero singolare di ciascuno degli interlocutori, verso la 'cosa stessa del pensiero'.

Chi pratica la decostruzione lavora infatti dall'interno dei termini e della concettualità di un sistema, con la finalità precisa di lacerarlo dall'interno. È possibile allora *sovvertire la stessa filosofia* che in esso è proposta oppure tutte quelle opposizioni gerarchiche su cui esso si basa, identificando proprio le operazioni retoriche che arrivano a produrre sia il contesto argomentativo, sia il concetto chiave, le premesse e le conclusioni, cui necessariamente perviene. (D'Alessandro 2008, 18)

Lontana dalla prima lettura, che tiene in conto unicamente il significato legato all'ordine logico e di struttura di un testo scritto, esiste una seconda lettura il cui sguardo cerca di penetrare il bilico, il framezzo del discorso. Tra le righe e in filigrana, la 'lettura seconda' (D'Alessandro 1994, 157) esercita il proprio lavoro teoretico tra senso e non senso, e spinge fino al limite l'ermeneutica del testo. «La lettura è così *methodos*, un «cammino» (*odos*) o «viaggio» attraverso (*meta*) il testo che si sta leggendo» (D'Alessandro 2008, 26).

Il metodo decostruzionista di Macedonio e Cortázar non è finalizzato alla produzione di un significato, di un messaggio tradizionale. Esso si giustifica

piuttosto nello stesso percorso di ricerca, nella formulazione di enigmi, ai quali, come è giusto, non viene mai trovata alcuna soluzione definitiva.

Il lettore sarà trasportato verso un sorriso che presto si tramuterà in sgomento metafisico o nella malinconica consapevolezza della fragilità di ogni costruzione umana del Mondo. Che si tratti del turbamento derivante dall'incrinatura vertiginosa e comica dei paradossi della 'ausencia' di Macedonio, o della magica frammentazione dei movimenti nelle *Historias de cronopios y de famas* di Cortázar, l'umorismo concettuale esercita con insospettabile potenza la propria discreta rivoluzione gnoseologica. Dal *logos* dell'assenza di Macedonio, si passa alla possibilità in Cortázar di scorgere il 'mondo altro' che si cela dietro quell'assenza: una ricodificazione dello sguardo che presuppone un vacillamento strutturale, la destabilizzazione profonda del lettore. Sul sentiero dello 'scherzo metafisico' si collocano i non-personaggi e i non-luoghi macedoniani, ma anche i multiformi, cangianti e indefiniti esseri che popolano le *Historias* di Cortázar. L'origine misteriosa del sorriso del lettore, che inevitabilmente si muterà in sgomento e destabilizzazione, bisogna ricercarla nell'interstizio tra le situazioni narrate e i riflessi accecanti di quel 'mondo altro' tanto caro ai surrealisti.

Il percorso di decostruzione e simulazione iniziato da Macedonio Fernández nei suoi testi sembra raggiungere nell'opera di Cortázar il proprio culmine: dalla scrittura antimimetica e dal formarsi di un sistema autoreferenziale si passa alla possibilità di vedere 'l'altra realtà' nascosta al di là della nostra visione del mondo, il mistero che fa vacillare certezze secolari, l'origine prima dell'interminabile ricerca umana della verità. Desta meraviglia e sgomento che l'umorismo concettuale possa condurre verso terre inesplorate rischiose e lontane, verso il dubbio ontologico che fa vacillare il Mondo, laddove la speculazione filosofico/scientifica è costretta ad arrestarsi, disarmata dal proprio stesso sistema di costruzioni logiche fondate su un linguaggio fragile perché derivante dalle ideologie imperanti. Che sia l'elettricità di un sorriso a innescare la disfatta di un paradigma e che in quel sorriso poi si insinui il dubbio e infine si giunga a percepire la finitezza di ogni nostra teoria e percezione, è di per sé rivoluzionario. Lo aveva intuito Macedonio, con il suo complesso sistema di pensiero-antipensiero che teneva in scacco il lettore tradizionale e lo costringeva ad acrobazie intellettuali annichilenti e inedite. Ed è Cortázar a portare l'umorismo concettuale al suo massimo grado di incidenza, camuffando ad arte il contesto pseudo realista dei suoi racconti perché il lettore possa comodamente adattarsi, ignaro che all'improvviso ogni cosa gli si sgretolerà intorno mentre il sorriso sulle labbra imploderà nell'incertezza di ogni percezione. Tuttavia non sarà l'ombra nera dello scetticismo a prevalere, lo sgomento e la destabilizzazione non prevarranno sul sorriso liberatorio che innesca tormenti metafisici e allo stesso tempo li risolve. Il sorriso innescato dall'umorismo concettuale sarà dapprima riflessione e presa di coscienza della precarietà della nostra visione del mondo, poi si muterà

in sgomento e perdita del *logos* tradizionale, per poi ritornare sulle labbra del lettore cui resterà solo la possibilità di un sorriso dissacrante di fronte allo sgretolarsi delle sue certezze, e in un alternarsi di rassegnazione e speranza, percepire la straordinaria potenza del gioco di Cortázar.

Bibliografia

- Alazraki, Jaime (1978). *The Final Island*. Oklahoma: Norman.
- Alazraki, Jaime (1985). «Los últimos cuentos de Julio Cortázar». *Revista Iberoamericana*, 130, 23-46.
- Alazraki, Jaime (1990). «¿Qué es lo neofantástico?». *Mester*, 19, 21-33.
- Barrenechea, Ana María (1953). «Macedonio Fernández y su humorismo de la nada». *Buenos Aires Literaria*, 9(6), 25-32.
- Barthes, Roland (1969). *Critica e Verità*. Torino: Einaudi.
- Barthes, Roland (1977). *Images, Music, Text*. New York: Hill & Wang.
- Baudrillard, Jean (1981). *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.
- Borges, Jorge Luis (2002a). «Adolfo Bioy Casares. La invención de Morel». *Obras Completas*, vol. 1. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (2002b). «Avatares de la tortuga». *Obras Completas*, vol. 1. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (2002c). «Tlön, Uqbar, Orbis tertius». *Obras Completas*, vol. 1. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis; Ocampo, Silvina; Casares, Adolfo Bioy (1977). *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa-Sudamericana.
- Breton, André (2003). *Manifesti del surrealismo*. Torino: Einaudi.
- Campra, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción. Lo Fantástico*. Siviglia: Editorial Renacimiento.
- Cassirer, Ernst (2004). «Il linguaggio nella fase dell'espressione intuitiva». *La filosofia delle forme simboliche*. Milano: Sansoni, 175-293.
- Coleridge, Samuel Taylor (2012). *Biographia literaria*. London: Hardpress publishing.
- Cortázar, Julio (1968). *62: Modelo para armar*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1995). *Historias de Cronopios y de Famas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (2005). *Obra crítica*, vol. 1. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (2009). *Papeles inesperados*. Mexico: Alfaguara.
- Cortázar, Julio; Prego, Omar (1984). *La fascinación de las palabras*. Barcelona: Muchnik.
- Cruz, Julia (1988). *Lo neofantástico en Julio Cortázar*. Madrid: Pliegos.
- D'Alessandro, Paolo (2008). «Oltre Derrida, per un'etica della lettura». *Su Jacques Derrida: Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*. Milano: Led, 13-34.

- D'Alessandro, Paolo (1994). *Esperienza di lettura e produzione di pensiero*. Milano: Led.
- De Laurentiis, Antonella (2005). *Julio Cortázar: Il tempo e la sua rappresentazione*. Roma: Aracne.
- Dellepiane, Angela B. (1978). «Julio Cortázar». *Narrativa y crítica de nuestra América*. Madrid: Castalia.
- Derrida, Jacques (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques (1972). *La dissémination*. Paris: Seuil.
- Durán, Manuel (1965). «Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas». *Revista Iberoamericana*, 59, 389-403.
- Enzensberger, Hans Magnus (1966). «Estructuras topológicas en la literatura moderna». *Sur*, 300.
- Fernández, Macedonio (1944). «Para una teoría de la Humorística». *Papeles de Recienvenido*. Buenos Aires: Losada.
- Fernández, Macedonio (1966). *Papeles de Recienvenido, poemas, relatos, cuentos, misceláneas*. Buenos Aires: Centro Editor.
- Fernández, Macedonio (1994). «Cirugía Psíquica de Extirpación». *Sur*, 84, 30-8.
- Fernández, Macedonio (2001). *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Fernández, Macedonio (2012). *Textos Selectos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Fernández, Macedonio (2012). *Museo de la Novela de la Eterna*. Buenos Aires: Corregidor.
- Ferro, Roberto (1995). *Escritura y decostrucción: Lectura (h)errada con Jacques Derrida*. Buenos Aires: Biblos.
- Ferro, Roberto (2009). *De la literatura y los restos*. Buenos Aires: Liber Editores.
- Finné, Jacques (1980). *La littérature fantastique: Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.
- Foucault, Michel (2004). *Scritti letterari*. Milano: Feltrinelli.
- García Canclini, Néstor (1966). «La inautenticidad y el absurdo en la narrativa de Cortázar». *Revista de filosofía*, 16, 65-84.
- Goloboff, Gerardo M. (1985). «El uso sabio de la ausencia en la aventura intelectual de Macedonio Fernández». *Revista Iberoamericana*, 130, 167-75.
- Jitrik, Noé (1970). *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna.
- Leonardi, Emanuele (2011). *Borges: Libro-Mundo y espacio-tiempo*. Buenos Aires: Biblos.
- Muñoz, Marisa (2013). *Macedonio Fernández filósofo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pirandello, Luigi (1986). *Il fu Mattia Pascal*. Milano: Mondadori.
- Yurkievich, Saúl (2004). *Julio Cortázar: Mundos y modos*. Buenos Aires: Edhasa.

