

QUESTIONI DI TEMPO, NARRATIVA E IDENTITÀ  
NEI ROMANZI DI ALESSANDRO BARICCO  
NOVECENTO E SETA

KORNÉLIA HORVÁTH

Università Cattolica Péter Pázmány  
Istituto di Scienze Letterarie  
Egyetem u. 1.  
H–2087 Piliscsaba  
Ungheria  
kornelia.horvath@btk.ppke.hu

**Abstract:** The aim of this paper is to provide an interpretation of Alessandro Baricco's two novels, *Novecento* and *Seta*, from various perspectives. The problem of time, the forms of narration, the function of names and finally the problems of identity provide the main points of view of the analysis, which is partly based on some theoretical thoughts of Michail Bachtin and Paul Ricoeur.

**Keywords:** novel, Alessandro Baricco, time, narration, identity

“È sempre difficile resistere alla tentazione di tornare, non è vero?”  
(Alessandro Baricco: *Seta*)

## 1. Diegesi e temporalità

Questi due romanzi di Baricco a prima vista rivelano differenze vistose per quel che riguarda il genere e la tecnica narratologica. Mentre *Novecento*<sup>1</sup> avvicina il romanzo al genere drammatico, ovvero ad un'opera teatrale (sia per mezzo delle istruzioni d'autore presenti formalmente nel testo, che grazie all'intonazione ben accordata del suo modo di parlare caratteristico anche del mondo del varietà), in *Seta*<sup>2</sup> si crea un modello singolare di romanzo

<sup>1</sup> Alessandro Baricco: *Novecento*, Milano: Feltrinelli, 2002 (prima edizione: 1994).

<sup>2</sup> Alessandro Baricco: *Seta*, Milano: Rizzoli, 1999 (prima edizione: 1996).

lirico. La fonte di questa liricità, stranamente, è appunto l'apparente neutralità della voce narrante che si fonda sulla stretta gamma degli eventi e sulla comunicazione scevra da valutazioni.

Sotto l'aspetto formale, *Novecento* è un racconto omodiegetico, sebbene la validità del monologo come forma di dichiarazione venga messa in dubbio poiché il narratore come personaggio secondario della story raccontata, ci rivela in fin dei conti non gli eventi della *propria* vita, bensì quelli di Novecento. Inoltre, il modo di parlare formalmente inalterato in prima persona, si collega sì ad un unico narratore, ma a tre figure differenti: al suonatore di tromba, all'annunciatore che all'inizio del testo assume il ruolo del narratore per tre pagine e mezza, e infine a Novecento, protagonista principale che in chiusura assume pure, ormai definitivamente, la funzione narrante.<sup>3</sup>

In opposizione a questo, il modo della narrazione impersonale di *Seta* dimostra le caratteristiche della lirica oggettiva, ma di tanto in tanto ci fornisce informazioni anche sugli atti narrativi di alcuni personaggi principali: Baldabiou, Hara Kei, Héléne e — a proposito della lettera di paternità fraintesa — anche della donna dal volto di ragazzina, ma soprattutto per il racconto di Hervé Joncour, eroe centrale (racconto indirizzato a Hara Kei, Baldabiou e alla gioventù della città). Nonostante il narratore in terza persona non rappresenti mai queste narrazioni quali discorsi diretti, come fa il narratore-io formale di *Novecento*, il risultato è più o meno simile: in ambedue i casi si è di fronte al *divenire narratore dell'eroe*, e così all'avvicinamento delle posizioni di narratore e di eroe.

La rappresentazione e la concezione semantica del tempo nei due romanzi mostrano proprietà comuni. La resa del tempo sensitivo in *Novecento* si effettua mediante metafore spaziali: l'Oceano diventa interpretabile come simbolo dell'infinito soggettivo del mondo, mentre la nave simboleggia la finitudine e la "delimitatezza" formali della vita umana (di Novecento). La musica, arte assolutamente temporale, spunta come spazio e nello stesso tempo anche come ciò che dirige il tempo, nella scena in cui Novecento suona il pianoforte sulla nave sballottata dalla tempesta (mentre sia il pianista con il suo strumento che il narratore-trombettiere scivolano e slittano su e giù per la sala). L'ottima raffigurazione linguistica della *spazializzazione del tempo* si realizza al modo di una speciale carta geografica fatta di parole, grazie all'enumerazione dilungata dei toponimi dove la nave fa scalo.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Alessandro Baricco: *Novecento*, *op.cit.* : 55–62.

<sup>4</sup> "Liverpool New York Liverpool Rio de Janeiro Boston Cork Lisbona Santiago del Cile Rio de Janeiro Antille New York Liverpool Boston Liverpool Amburgo New York Amburgo New York Genova Lisbona Rio de Janeiro Liverpool Rio de Janeiro Liverpool New York

Essa può essere interpretata quale rappresentazione autopoetica della temporalità baricchiana poiché rivela che l'elemento nuovo, grazie alla seconda ripetizione, si conforma con perfezione alla monotonia dell'enumerazione, rafforzando ancor di più il moto circolare e rituale del tempo. Questa stessa concezione del tempo viene rispecchiata "dal corso della vita" dell'eroe principale: Novecento non abbandonerà la nave, così che non si realizza l'evento in grado di interrompere il flusso abituale della vita e di capovolgere l'ordine tagliando in due il tempo. Al contrario, Novecento deve morire con l'esplosione della nave perché solo in questo modo è in grado di conservare l'ordine temporale della sua vita come si è svolta fino a quel momento.

*Seta* sotto molti aspetti è apparentato con uno dei tipi di romanzo definiti da Bachtin quale *romanzo quotidiano di avventura*. A fare da scena sono una piccola cittadina provinciale (Lavilledieu) e un paese giapponese. La vita dell'eroe e di sua moglie si organizza secondo il tempo ciclico della quotidianità<sup>5</sup> (la conversazione da Verdun, il giardinaggio, passare il tempo sulla veranda, eccetera). L'azione si snoda nel tempo biografico (i capitoli di tempo in tempo ci forniscono, con la precisione delle date, un quadro dell'invecchiamento di Hervé Joncour), l'eroe è un "uomo privato". In quest'opera, però, il tempo biografico funziona anche quale tempo storico, come segnalato già nel primo capitolo, quando il tempo biografico si impianta nel tempo storico rappresentato dall'apparire dei nomi di Flaubert e Lincoln. Così una delle questioni basilari di *Seta* mira al problema della temporalità, alla relazione del tempo storico con quello biografico e, in connessione con tutto ciò, alla memoria semantica a cui servono — come segno — i ricordi "oggettivati" dei grandi viaggi fatti in Giappone: il parco, il lago e la voliera, costruiti dall'eroe stesso.

Dunque, anche *Seta* rappresenta il tempo come spazio: la via percorsa non assumerà un profilo a sé, in quanto essa è presente come un itinerario segnalato dalla moltitudine di toponimi e il paese di Hara Kei, lo spazio giapponese, raffigura appunto la continuità, l'immobilità, l'ampliamento infinito del tempo. Lo stesso si vede anche nei passi in cui si parla di Lavilledieu: la monotonia del tempo è avvertibile nelle ripetizioni rituali dei luoghi quotidiani e degli atti. Nel corso del quarto viaggio sembra che l'eroe abbia l'opportunità di oltrepassare il tempo infinito chiuso nella finitudine

---

Cork Cherbourg Vancouver Cherbourg Cork Boston Liverpool Rio de Janeiro New York Liverpool Santiago del Cile New York Liverpool Oceano, proprio in mezzo. E lí, a quel punto, cadde il quadro." Alessandro Baricco: *Novecento*, *op.cit.* : 44.

<sup>5</sup> Михаил Бахтин: 'Формы времени и хронотона в романе' in: *Вопросы литературы и эстетики*, Москва: «Художественная литература», 1975 : 261–280.

dello spazio e di procedere “oltre la fine del mondo” (70), ma tutto questo si rivela “un’impresa” divenuta impossibile, di modo che l’eroe rimane necessariamente prigioniero della finitudine spaziale e del tempo immobile.

Ecco perché “*il momento*” su cui nei due romanzi cade un accento forte, non significa mai il caso, il “proprio allora”, ma va interpretato come un momento temporale che stava già avvicinandosi e che in questo modo si incorpora nel flusso del tempo. Il momento, pur promettendo nei romanzi di essere fatale, in fin dei conti sottolinea appunto l’ordine stabile degli eventi:

Nella stanza era tutto così silenzioso e immobile che *parve un evento immane ciò che accadde all’improvviso, e che pure fu un nulla.*

D’un tratto,  
senza muoversi minimamente,  
quella ragazzina,  
aprì gli occhi.

(*Seta*: 25; corsivo mio, K. H.)

A me m’ha sempre colpito questa faccenda dei quadri. Stanno su per anni, poi senza che accada nulla, ma nulla dico, *fran*, giù, cadono. Stanno lì attaccati al chiodo, nessuno gli fa niente, ma loro a un certo punto, *fran*, cadono giù, come sassi. Nel silenzio più assoluto, con tutto immobile intorno, non una mosca che vola, e loro, *fran*. Non c’è una ragione. Perché proprio in quell’istante? Non si san. *Fran*. Cos’è che succede a un chiodo per farlo decidere che non ne può più? C’ha una anima, anche lui, poveretto? Ne ha discusso a lungo col quadro, erano incerti sul da farsi, ne parlavano tutte le sere, da anni, poi hanno deciso una data, un’ora, un minuto, un istante, è quello, *fran*. O lo sapevano già dall’inizio [...] Non si capisce. È una di quelle cose che è meglio che non ci pensi, se no ci esci matto.

(*Novecento*: 44–45.)

## 2. La story e la questione del nome

Il rapporto della story con il suo narratore è nei due romanzi particolarmente accentuato e si congiunge in essi con la problematica del *nome*. In *Novecento* ciò viene segnalato già dal titolo del romanzo, ma solo nel processo della lettura risulterà chiaro che esso dev’essere percepito non nel suo senso usuale (come un numerale), ma come *nome dell’eroe centrale*. Partendo da questo, il romanzo funziona come manifestazione e spiegazione semantiche del nome dell’eroe. Il testo mette in scena il nome anche esplicitamente: nella prima parte del romanzo la storia di Novecento si sviluppa infatti come storia del manifestarsi del suo nome — raccontata dal narratore nel corso di quattro pagine — quando il nome *Danny Boodmann T. D. Lemon Novecento* che all’inizio sembrava del tutto privo di riferimenti e referenti, diventa motivato in

ogni suo elemento e assume una referenza specificamente poetica, mentre funziona anche come storia. L'identità dell'eroe centrale con la propria storia viene però esposta esplicitamente dal narratore, che presenta Novecento ancora prima che gli impongano questo nome:

Lui l'aveva una... buona storia. Lui *era* la sua buona storia. (*Novecento*: 17)

L'analogia completa tra nome e storia diventa trasparente proprio grazie all'aggiunta della parola *Novecento*, poiché il nome esige quella conclusione, proprio come una storia. La conclusione del nome anagrafico per mezzo della parola *Novecento* include nella temporalità non solo l'eroe, ma anche il nome proprio, rendendolo irrevocabilmente storico.<sup>6</sup>

La concezione magica del nome come viene concepita da Danny — e che ne testimonia anche la passione di leggere nomi di cavalli — identifica il nome e l'eroe segnalato dal nome con la propria storia. Secondo la sua convinzione *il nome prefigura a priori la storia futura del suo portatore* (ecco perché Danny non si interessa mai al risultato delle corse). Partendo da questo, giungiamo a una motivazione specifica che concerne la ragione per cui Novecento non è capace di abbandonare la nave: se lo facesse, se visse la sua vita come tutti gli altri, annullerebbe la propria storia codificata nel proprio nome.

La connessione di nome e storia entra in vigore in *Seta* in modo più mediato. L'unica dichiarazione aperta a proposito di questa relazione si rivela non nel testo del romanzo, ma nel risvolto di copertina, secondo cui:

(Questa è una cosa antica. Quando non hai un nome per dire le cose, allora usi delle storie. Funziona così. Da secoli.) (*Seta*: risvolto di copertina)

Qui, dunque, non si tratta dell'identificazione primaria del nome e della storia, bensì di un rapporto specificamente metonimico in cui *il nome cede il posto alla storia*. Vale a dire che la storia è potuta sorgere appunto perché la ragazza (l'oggetto dell'amore e del sentimento da lei destato) *non ha nome*. Il significato del nome funziona anche nel caso di Lavilledieu, piccola cittadina che

<sup>6</sup> “‘Un bel nome,’ disse alla fine il vecchio Boodmann, ‘però gli manca qualcosa. Gli manca un gran finale.’ Era vero. Gli mancava un gran finale. ‘Aggiungiamo martedì,’ disse Sam Stull, che faceva il cameriere. ‘L’hai trovato martedì, chiamalo martedì.’ Danny ci pensò un po’. Poi sorrise. ‘È un’idea buona, Sam. L’ho trovato nel primo anno di questo nuovo, fottutissimo secolo, no?: lo chiamerò Novecento.’ ‘Novecento?’ ‘Novecento.’ ‘Ma è un numero!’ ‘Era un numero: adesso è un nome.’ Danny Boodmann T. D. Lemon Novecento. È perfetto. È bellissimo. Un gran nome, cristo, davvero un gran nome. Andrà lontano, con un nome così.” Alessandro Baricco: *Novecento*, *op.cit.*: 21.

rievoca il titolo dell'opera agostiniana *La città di Dio*. Il rapporto intertestuale illustra in modo mediato anche la differenza della concezione storica tra le due opere: diversamente dalla concezione teleologica della storia di Agostino, in cui il processo storico diretto dalla continua lotta tra Bene e Male finirà una buona volta con la vittoria del Cielo, con l'acquisto della città di Dio, la narrazione in *Seta* sviluppa un meccanismo storico infinito che si basa su ripetizioni cicliche. Un flusso da cui di tempo in tempo emerge la possibilità di cambiare e far cambiare, anche se in fin dei conti il cambiamento risulta nullo, ovvero si presenta come il ritorno di una cosa vecchia nella forma di una nuova.

### 3. I problemi dell'identità

Come possiamo intendere il concetto di identità? Nel caso di Novecento pare che la concezione magico-ontologica del nome possa assicurare l'identità del personaggio con se stesso anche se, paradossalmente, esso deve distruggersi per poterla conservare. L'integrità della propria personalità viene minacciata dall'infinitudine del mondo: in questo modo l'unità del soggetto può mantenersi solamente in una condizione di invariabilità e di isolamento artificiali. Ciò è però in aperta contraddizione con l'aspetto regolare della realtà e Novecento inizia a ritirarsi dalla vita prima della sua morte—che ci viene anticipata. Di questo ci informa l'eroe stesso, nel monologo alla fine del testo. Dunque *a livello del personaggio* possiamo constatarne sia l'integrità che la perdita d'identità (le sue stesse parole autointerpretative rafforzano vieppiù l'annullamento dell'identità).

L'identità dell'eroe di *Seta* viene sottoposta a un cambiamento indotto dai viaggi compiuti in Giappone. Sebbene il narratore non si serva quasi mai dei mezzi della rappresentazione interiore, il mutare delle sue abitudini rimanda in modo mediato ad una crisi d'identità. Agli altri sembra che Hervé Joncour abbia trovato “un modo *esatto* di stare al mondo” (93), ma i suoi atti (la costruzione del parco, del lago e della voliera) funzionano come ambizioni a sublimare i propri desideri: egli cerca di riempire il vuoto interiore con oggetti spaziali ed esteriori. Rivedremo lo stesso in chiusura, quando all'eroe sembra di rivedere “l'inspiegabile spettacolo” della propria esistenza disegnato sull'acqua, a rivelarci l'incomprensione del perché della sua vita.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> “Ogni tanto, nelle giornate di vento, Hervé Joncour scendeva fino al lago e passava ore a guardarlo, giacché, disegnato sull'acqua, gli pareva di vedere l'inspiegabile spettacolo, lieve, che era stata la sua vita.” Alessandro Baricco: *Seta, op.cit.*: 93, 100.

L'estraneità alla vita, caratteristica di Novecento, si presenta anche come propria di Hervé Joncour, di cui il narratore dice:

Era d'altronde uno di quegli uomini che amano *assistere* alla propria vita, ritenendo impropria qualsiasi ambizione a *viverla*. (Seta: 10)

Questa specie di indifferenza viene sottomessa a varie tentazioni: facendo il suo ultimo viaggio, Hervé Joncour invece di accettare la sorte inizia a dirigerla, anche se questo tentativo subisce un irreversibile scacco.

Queste conseguenze posson essere dedotte dall'analisi della storia dei romanzi, ma se abbiamo intenzione di accostarci alla questione dell'identità degli eroi servendoci del concetto ricoeuriano di *storia di vita*, è necessario prendere in considerazione il *discorso narrativo* che funziona come strumento di mediazione linguistica.<sup>8</sup> Si sottolinea infatti come sia impossibile comprendere in modo diretto gli atti della nostra vita: la loro comprensione diventa possibile quando se ne fa un racconto per mezzo del discorso narrativo. Ciò offre la spiegazione *semantica* dell'atto narratologico posto alla fine di *Novecento*: il diventare narratore rappresenta il processo dell'autointerpretazione e dell'atto di autocomprensione. Così l'identità narrativa di Novecento che, per dirla con Ricoeur, *si ottiene per mezzo della funzione narrativa*, nel monologo narrativo dell'eroe non viene annullata, bensì creata.

Tutto questo è osservabile anche nel caso di Hervé Joncour, riguardo al qual però il lettore riceve notizie solo da un punto di vista esteriore; alla fine della vita dell'eroe si presenta una nuova attività, quella narrativa. La ripetizione degli atti narrativi segnala che la sorte personale in ogni narrazione diventa comprensibile in modo differente, e non c'è una narrazione universalmente valida. Al tempo stesso, l'esperienza non trasparente che risiede nella sorte personale, spinge alla comprensione: la mancanza di causa e di nome ammonisce il soggetto a creare la propria storia. Il miracolo del racconto sta nel fatto che non solo crea la comprensione, ma è in grado al tempo stesso di trasmetterla:

Ascoltandolo, la gente di Lavilledieu imparava il mondo e i bambini scoprivano la meraviglia. (Seta: 100)

L'attività narrativa fa entrare gli eroi nel mondo della fantasia, rendendo possibile la *ricreazione dell'io*. Quest'attività immaginaria equivale all'attività

<sup>8</sup> Paul Ricoeur: 'A narratív azonosság', in: János László & Beáta Thomka (eds.): *Narratívák 5*, Budapest: Kijárat, 2001: 15–26.

artistica. Novecento compie i propri viaggi immaginari suonando il pianoforte, e nel frattempo “legge la gente”, scoprendone la storia, così che la musica diviene metafora autopoetica dell’atto narrativo e del racconto stesso di *Novecento*. Questo stesso fenomeno si rivede nel metatesto d’autore di *Seta*, che crea un parallelo metaforico tra le specificità narrative del racconto e della musica (“musica bianca”).<sup>9</sup>

D’altro canto l’attività artistica nei due romanzi viene metaforizzata dal *nulla*. Nel caso di Novecento ciò viene espresso esplicitamente: il nome dell’eroe non è registrato in nessuna località o ufficio, quindi manca la “referenza” della sua esistenza.<sup>10</sup> In *Seta* il *nulla* di solito appare in compagnia dei motivi del *silenzio* e dell’*immobilità*. Questo fatto ha un ruolo pregnante nella narrazione dei viaggi giapponesi. Ma il *nulla* e l’*immobilità* hanno un rapporto semantico con il tema di base della storia del racconto, cioè con i bachi da seta e la *seta* stessa.

In primo luogo figurano come attributo dei bachi:

Per la precisione, Hervé Joncour comprava e vendeva i bachi quando il loro essere bachi consisteva nell’essere minuscole uova, di color giallo e grigio, *immobili* e apparentemente *morti*. (Seta : 8, corsivo mio, K. H.)

Poi la seta viene paragonata al *nulla*:

[Baldabiau] una volta aveva tenuto tra le dita un velo tessuto con filo di seta giapponese. Era come tenere tra le dita il *nulla*. (Seta : 19, corsivo mio, K. H.)

Alla moglie Hélène portò in dono una tunica di seta che ella, per pudore, non indossò mai. Se la tenevi tra le dita, era come stringere il *nulla*.

(Seta : 29, corsivo mio, K. H.)

E infine nella scena del bagno si identifica ormai come “quel tessuto filato di *nulla*”.<sup>11</sup>

La struttura semantica e le figure testuali della parola *seta* profitano del rapporto etimologico che corre tra le parole *tessuto*, *tessere* e *testo*. Inoltre, ciò

<sup>9</sup> “Tutte le storie hanno la loro musica. Questa ha una musica bianca. È importante dirlo perché la musica bianca è una musica strana, a volte ti sconcerta: si suona piano, e si balla adagio. Quando la suonano bene è come sentir suonare il silenzio, e quelli che la ballano da dio li guardi e sembrano immobili.” Alessandro Baricco: *Seta, op.cit.* : risvolto di copertina.

<sup>10</sup> “A voler essere precisi, Novecento non esisteva nemmeno, per il mondo: non c’era città, parrocchia, ospedale, galera, squadra di baseball che avesse scritto da qualche parte il suo nome. Non aveva patria, non aveva data di nascita, non aveva famiglia. Aveva otto anni: ma ufficialmente non era mai nato.” Alessandro Baricco: *Novecento, op.cit.* : 22.

<sup>11</sup> Alessandro Baricco: *Seta, op.cit.* : 38.

viene rafforzato dall'attributo ripetutamente conferito alla donna, i cui occhi "non avevano un *taglio* orientale" (per esempio a pagina 25), dove il lessema *taglio* attivizza metaforicamente anche la semantica del "taglio di tessuto". Partendo da questo, la relazione tra il nulla e la seta può essere compresa non solo come metafora della storia e della narrazione, ma anche della creazione del testo, così che essa assume la funzione di tropo autopoesico del linguaggio del racconto.

Anche la figuralità testuale della parola *foglio* può essere interpretata come segno del tema poetico-linguistico della creazione del testo. Questa figuralità, all'inizio del racconto, si presenta come attributo dei banchi (*fogli di gelso*), ma più tardi assume anche il significato di "carta" e "lettera".<sup>12</sup>

Dobbiamo così differenziare il concetto d'identità che si riferisce al personaggio (*l'identità dell'eroe*) o alla sua attività narrativa (*l'identità narrativa*), sottolineandone anche l'applicazione linguistico-testuale. Come abbiamo potuto constatare, la figuralità delle parole *nulla*, *immobilità*, *seta* e *foglio* funziona come tropo autoriflessivo della nascita del testo dal "nulla". Una di queste parole — e cioè *seta*, come anche il nome dell'eroe centrale di *Novecento* — dà il titolo al romanzo, costruendo e assicurando in questo modo *l'identità del testo stesso*.

<sup>12</sup> *Ibid.*: 8, 39, 41, 44, 85, 86.