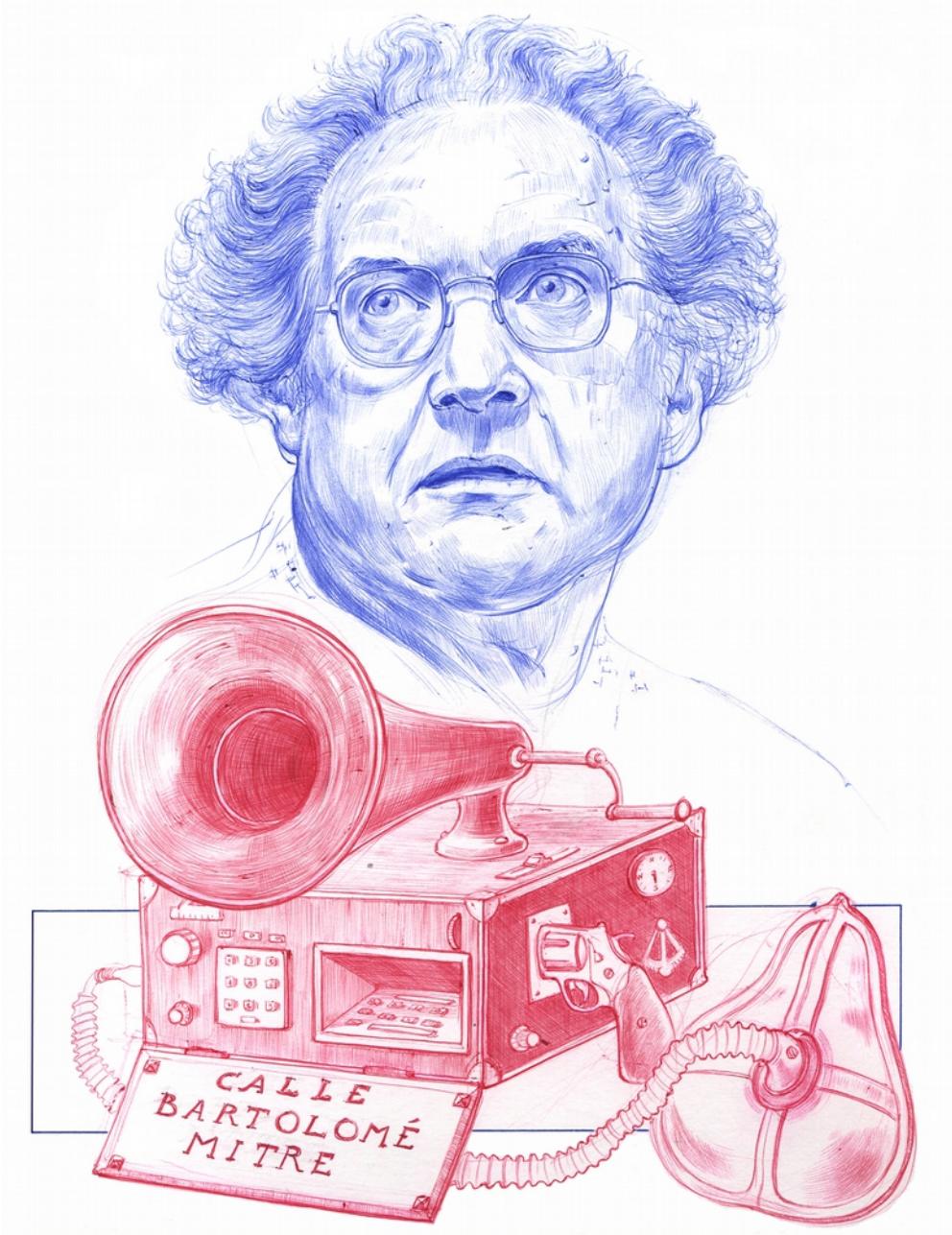


IN ALLARMATA RADURA



© Ricardo Piglia, Giorgio Pratolongo

PARAPIGLIA

Tentazioni formali in *Respirazione artificiale* di Ricardo Piglia

[ITA] [ENG]

di Ignazio Licata

*Epimenide di Festo analizzò il mito di fronte al dio e,
ricevuto un responso oscuro e ambiguo, disse:
'Ecco né in mezzo alla terrà né in mezzo al mare c'era un ombelico,
e se ce n'è uno, lo conoscono gli dei, non gli uomini'.*

PLUTARCO

1. Una storia e una connessione

Il matematico Simon Kochen era a Princeton il 3 marzo del 1978 per la commemorazione di Kurt Gödel, morto il 14 gennaio e già considerato in vita il più grande logico dopo Aristotele. Come tutti gli uomini lì riuniti, Kochen era ben consapevole che l'etichetta stava stretta a Gödel, perché i sillogismi dello stagirita si erano tenuti ben lontani da proposizioni come quella attribuita a Epimenide il cretese (“tutti i cretesi sono bugiardi”), mentre il logico austriaco fece delle proposizioni auto-referenziali la chiave di volta per svelare la natura della matematica come sistema aperto. Era stato invitato da André Weil, collega che negli anni ’70 era più noto come fratello di Simone, ma non aveva avuto molto tempo per preparare il suo discorso. Iniziò in modo piuttosto ovvio, diciamo un attacco classico, ricordando come Gödel e il suo amico di passeggiate a Princeton, Einstein, fossero entrambi modelli insuperabili nella riflessione sui fondamenti della conoscenza. Tutti i presenti non potevano che concordare, ma era il 1978: in Italia avevano rapito un presidente del consiglio, in Cina proibito Dickens, lo strato dell’ozono veniva eroso dagli CFC di quelle bombolette spray che solo pochi anni prima segnavano i muri con

slogan di rivolta e libertà, la Francia sganciava bombe nucleari su esotici atolli e di lì a poco avrebbero sparato a Larry Flint. Qualcosa della magia del mondo del sapere si stava incrinando anche lì, a Princeton, pensata come la gemella ideale della Gottinga tedesca degli anni ‘30. Erano anni in cui si poteva parafrasare il nobile discorso di Kochen aggiungendo un pizzico di cinismo: due straordinarie intelligenze di una irripetibile stagione europea erano state trapiantate negli States, i loro tesori moltiplicati e clonati per la nuova *way of life* della scienza tecnoburocratica dei calcolatori e degli acceleratori. La relatività e i teoremi di indecidibilità erano visti come segni della nostra posizione nel mondo, e poco o nulla avevano a che fare con quella passione per la struttura profonda della realtà di cui i due esuli discutevano durante le loro passeggiate giornaliere da Fuld Hall a Olden Farm. Qualcosa cominciò a emergere in modo fumoso dai ricordi, forse ciò che restava di un cenno di Gödel in una delle lunghissime telefonate che preferiva fare invece di incontrare qualcuno: un riferimento a Kafka, il “poeta” praghese che amava. Un esile appiglio, ma sufficiente a lanciare Kochen verso un finale inaspettato: disse che esisteva una connessione tra Gödel e Kafka basata sulla comune attitudine del logico e del legalista nel descrivere un mondo di regole nitide intorno alle quali, come una bufera, l’indecidibilità del mondo agitava credenze e timori. Nell’opera di entrambi c’era un’atmosfera da *Alice nel paese delle meraviglie*, avrebbe detto poi Kochen alla filosofa Rebecca Goldstein [*Incompleteness: The Proof and Paradox of Kurt Gödel*, 2006].

Questa azzardata connessione sarebbe stata ricordata da tutti i presenti come il momento cruciale del discorso, una *rivelazione* la cui forza era tanto più alta quanto più esigua appariva la base reale su cui era fondata, a riprova che la realtà è una faccenda complicata. Due anni dopo un giovane scrittore argentino, Ricardo Piglia, avrebbe pubblicato *Respirazione artificiale*.



© Kurt Gödel e Franz Kafka, Giorgio Pratolongo

2. Introducing Ricardo/Emilio

Piglia si è formato come storico e ha praticato le attività di critico e di scrittore sovrapponendole in modo unico e singolare e fondendole nell'autobiografia di Emilio Renzi, il suo alter ego letterario (il nome completo era Ricardo Emilio Piglia Renzi, Adrogué, 24 novembre 1941 – Buenos Aires, 6 gennaio 2017). Questo gusto per le risonanze è fondamentale per entrare nel mondo di Piglia, che ha dichiarato:

Si dovrebbe essere in grado di scrivere un romanzo che si leggesse come un trattato scientifico e come la descrizione di una battaglia, ma che fosse anche un racconto criminale e una storia politica. (Critica e finzione, Mimesis, 2018)

La scrittura di Piglia ha percorso queste rotte secondo ogni permutazione possibile di generi e ruoli: da lettore post-borghesiano – per intenderci, alla Menard (Alfredo Zucchi, *Una possibilità del linguaggio. Pierre Menard come metodo*, Mucchi, 2021) – a scrittore capace di smontare e rimontare formule mantenendo una voce caratteristica e fortemente autobiografica. La voce di Piglia è Piglia, con e senza alter ego; se non avesse scritto l'autobiografia, ci rimarrebbe l'elenco cronologico dei suoi lavori, racconti, romanzi e saggi, in cui la voce si racconta, si rincorre, invecchia. Questo è un punto importante per ciò che seguirà, per prevenire l'idea di macchina o di teorema: Piglia ha più di chiunque altro praticato la *letteratura come scienza dall'interno della letteratura*, come approccio globale e sistematico alla realtà. Ha sviluppato il paradigma del poliziesco come approccio indiziario, curato collane editoriali

d'avanguardia (come si diceva fino a pochi anni fa, prima che ogni novità lo diventasse *tout-court*) ma anche di *romans policier*, con una speciale vocazione per gli universi della *serie b*, gli sconfinamenti e le prospettive oblique occultabili nella letteratura di genere, per l'arte di disseminare nel testo quei segnali che non sfuggono a un occhio acuto, diremmo sciasciano, e rivelano intenzioni di *miglior vocazione e diverso avvenire* rispetto al patto ufficiale dell'intrattenimento. Operazioni che non riescono se non c'è uno speciale senso della struttura del testo, o meglio del testo come struttura duplice, una diplopia virtuosa che tiene sotto controllo il piano della narrazione e le intenzioni della scrittura.

Quando è lo stesso Piglia a tentare le forme di genere, si avverte che la sua voce chiama il lettore a un altrove che è oltre la pagina e la storia, un laboratorio segreto che la genera. Ad esempio in *Solo per Ida Brown* (2013) la struttura è quella di un noir, e in molti paesi, compreso il nostro, è apparso in una collana dedicata al genere, ma la narrazione deve aver lasciato non poco smarrimento nell'appassionato (e speriamo anche nella sua unidimensionale consapevolezza come tale): le pagine su Dickens e Conrad, sulla letteratura russa, su quegli universi anomali e paralleli dei *college* che assorbono le tendenze totalitarie della società americana e come anticorpi inefficienti tentano di elaborare una risposta; tutto questo dilata la trama intorno al fatto criminale e sposta fuori dai margini i *perché* locali di interesse poliziesco: emerge una comprensione più ampia e profonda di quello che è accaduto e della realtà che l'ha reso possibile.

Piglia è di volta in volta spia, detective, cartografo, bibliotecario, panopticon impossibile sul multiverso delle storie, il suo alter ego un palombaro che si sposta nel testo con un altimetro delle emergenze di senso fissate dalla scrittura.

3. Il reale prolioso

Respirazione artificiale si presenta come una struttura modulare formata da dialoghi, lettere, monologhi. I protagonisti si sviluppano tramite i processi comunicativi, le testimonianze in prima persona o riferite; di loro e della stessa trama non si dice molto, giusto il necessario per mostrare altro che nella trama in senso stretto non c'è, e che richiede un metodo di elisione. Lo stesso Piglia, nella prefazione alla nuova edizione italiana (2012), pur confessando di non averlo mai riletto per timore di scoprire di non saper più scrivere bene come allora e ribadendo che l'autore non può interpretare ciò che ha scritto, ricorda come ha costruito la “macchina”:

La cosa più importante in una storia è ciò che non si racconta. Questo processo di elisione Hemingway lo chiamava la massa sommersa dell'iceberg (...) In Fiesta, riferendosi a uno dei suoi primi racconti aveva scritto (...) Lo tagliai basandomi sulla mia teoria per la quale si può tagliare qualunque cosa finché si sa cosa tagliare, e la parte tagliata rafforza la storia e fa sentire al lettore qualcosa di più di quello che ha capito.

Ancora una volta: Piglia non ha inventato questi metodi, hanno sempre fatto parte della letteratura. Li ha perseguiti con estrema coerenza collocandosi in una singolarità letteraria sospesa tra Borges e Arlt. Quanto alla trama:

Solo nei film di Hollywood è sbagliato raccontare il soggetto; nei romanzi invece la trama è soltanto una guida, o meglio la mappa di un territorio che si va trasformando mano a mano che procediamo. Quando diciamo che non possiamo smettere di leggere un romanzo è perché vogliamo continuare ad ascoltare la voce narrante (...) In definitiva il tono determina la relazione emotiva che il narratore intrattiene con la storia che sta raccontando.

Premesso questo, è presto detto: Emilio Renzi ha appena pubblicato il suo libro, *La prolissità del reale – usando i toni che assume Faulkner tradotto da Borges, e così il racconto somigliava involontariamente a una versione più o meno parodistica di Onetti* – e questo innesca una corrispondenza con lo zio Marcelo Maggi, professore di storia scomparso in seguito a oscure vicende politiche, per dedicarsi a una biografia di Enrique Ossorio, personaggio del XIX secolo caduto anche lui come Maggi nella sfera d’attrazione di quell’implacabile pendolo tra l’eroe e il rinnegato che riguarda forse la storia politica universale, ma specialmente quella Argentina. Ossorio appartiene a un periodo particolarmente complesso della storia del suo paese, il conflitto archetipale tra *federales* e *unionistas* (1826) a cui Piglia aveva già dedicato uno dei suoi racconti migliori (*Gli anni della sentenza*, 1964, poi in *Invasioni*); è raro trovare pagine nell’opera di Piglia in cui non viene discussa l’*idea stessa* dell’Argentina. Maggi ha un archivio di lettere e documenti di Ossorio, lascia intendere di volerli lasciare al nipote. A un tratto la corrispondenza si interrompe; Renzi va a Concordia, nella provincia di Entre Ríos, dove Maggi si è nascosto. Lì troverà Tardewski, il miglior amico del professore, e passeranno un’intera notte aspettando Maggi, intuendo che non tornerà. È stato detto più volte che *Respirazione Artificiale* riesce nell’impresa di evocare la dittatura senza mai nominarla.

Dalle lettere dello zio e dal dialogo con Renzi impariamo molte cose su Tardewski, ma non ci sembrano mai sufficienti. Così lo racconta Maggi nella prima lettera al nipote:

C’è un polacco che è un asso, era solito giocare con il principe Alechin e con James Joyce a Zurigo (...) quando è ubriaco canta e parla in polacco (...) si dice discepolo di Wittgenstein.

Di sé stesso Tardewski dichiara: *Io sono stato (...) segnato da Wittgenstein*, e aggiunge con compiacimento retrospettivo (di queste cose il compiacimento può essere soltanto retrospettivo) di essere un fallito, di aver mancato con una sorta di oscura determinazione interiore tutti gli appuntamenti che lo

avrebbero portato al compimento di una brillante carriera universitaria, di non aver mantenuto nessuna delle promesse che i suoi talenti potevano aver suscitato. Tardewski è dunque nella condizione *eccentrica* dello scrittore ideale per Piglia, fuori da ogni narrazione consolidata, da ogni parodia sociale, da ogni rituale accademico. Alla fine: *bisogna pensare contro sé stessi e vivere in terza persona* (p. 114). Tardewski sembra persino un maestro nell'arte di *vivere contro sé stesso*, opportunamente aiutato dal caso: entrato nella biblioteca del British Museum per la sua tesi sul *polymathes* Ippia (Hippia in inglese), filosofo che esiste più nei dialoghi di Platone che nelle documentazioni storiche, gli viene per sbaglio data un'edizione annotata del *Mein Kampf* di Hitler. Lo legge e resta affascinato da un'idea violenta, come una saldatura ad arco tra due poli: il *Mein Kampf* è una flessione finale nell'evoluzione del soggettivismo razionalista inaugurato dal primo “romanzo” della modernità, il *Discorso sul Metodo* di Cartesio:

Era il Discorso sul metodo scritto non tanto (o non solo) da un pazzo e megalomane (anche Cartesio era un po' pazzo, ed era megalomane), ma da un individuo che utilizza la ragione, sostiene il proprio pensiero e costruisce un ferreo sistema di idee che è un'ipotesi che è il rovesciamento perfetto (e logico) del punto di partenza di Cartesio (...) l'ipotesi che il dubbio non esiste, non deve esistere, non ha il diritto di esistere, il dubbio non è altro che il segno della debolezza di un pensiero e non la condizione necessaria del suo rigore.

Studiando l'apparato di note scopre un buco nella biografia di Adolf Hitler, celato in modo eccessivo e maldestro: Hitler non è a Vienna dall'ottobre 1909 all'agosto 1910, presumibilmente per sfuggire al servizio militare, più tardi ricostruito e raccontato con i toni eroici che si addicono al Führer. Si rifugerà a Praga e lì frequenterà il caffè Arcos dove si trova spesso anche Franz Kafka, a causa delle insistenze del suo amico Max Brod sull'importanza della frequentazione dei circoli intellettuali. Kafka incontra Hitler? Tardewski trova due lettere, una all'amico Rainer Jauss e l'altra a Max Brod, in cui lo scrittore fa riferimento allo strano ometto Adolf che dice di essere pittore ed è fuggito da Vienna per ragioni non

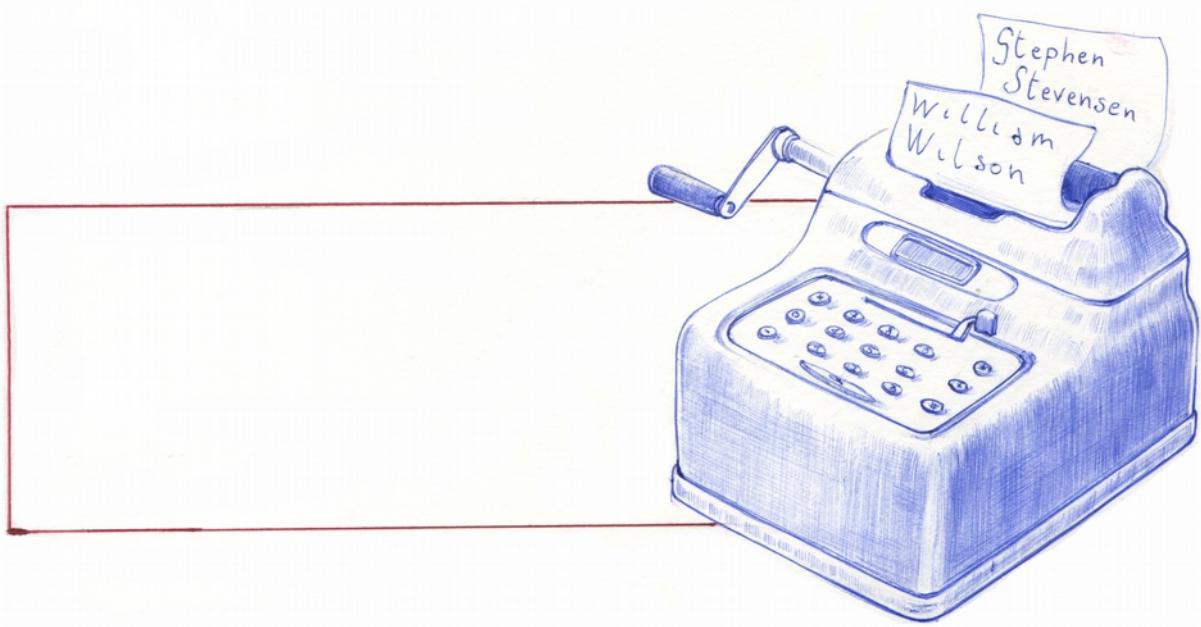
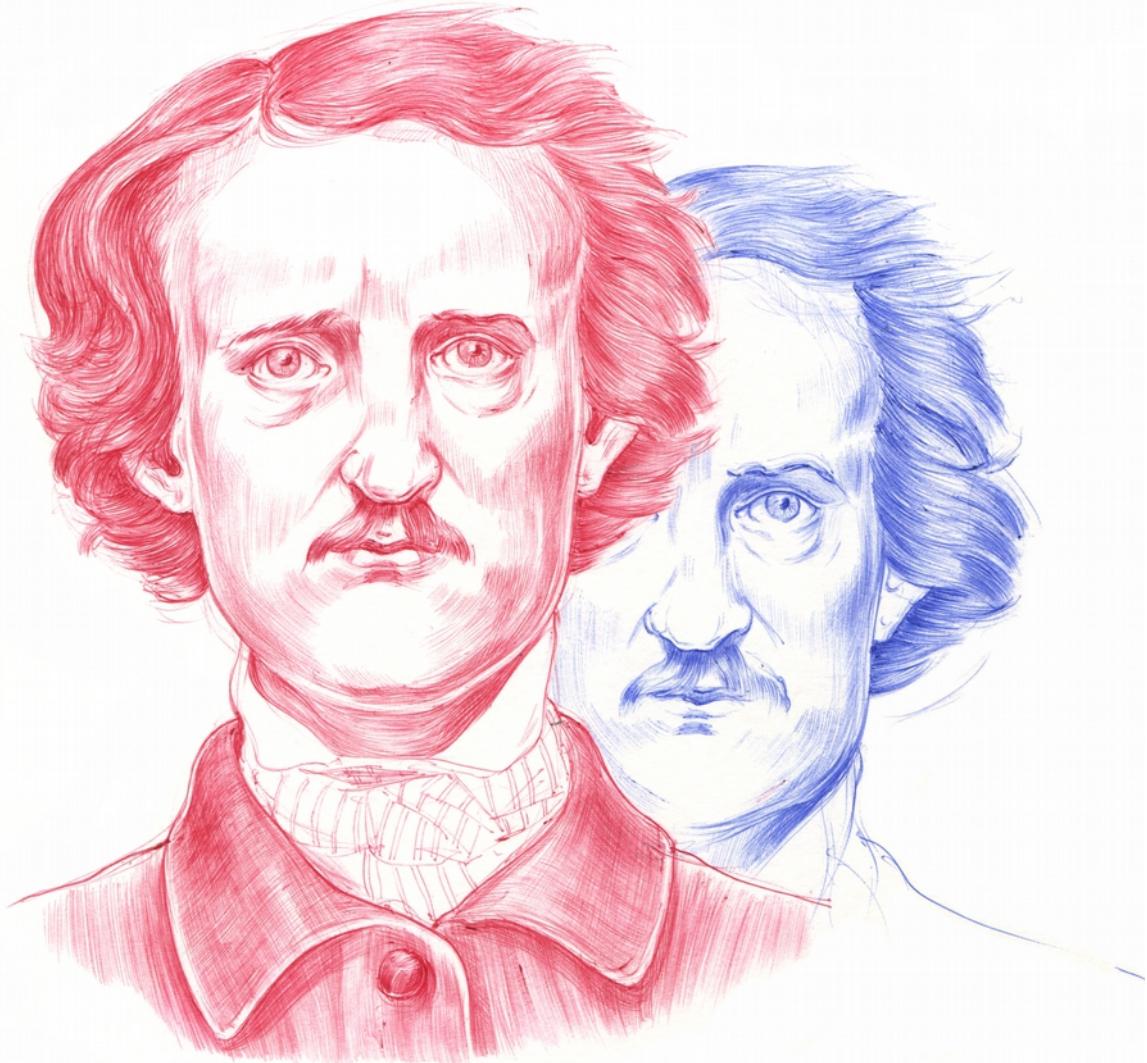
chiare, parla con uno strano accento e fa discorsi ancora più strani:

Mi aveva detto certe cose e io ci pensavo, ed è probabile che a causa del ricordo di quelle parole si sia insinuata qualche sciocchezza, qualche concatenazione che solo segretamente può risultare strana.

Tardewski deve tornare in Europa. Parte per Varsavia nella peggiore congiuntura possibile, l'agosto del 1939, a un mese dalla *Polenfeldzug* tedesca, e da lì inizierà la sua diaspora privata che da Marsiglia lo porterà a Entre Ríos. In Argentina vuole almeno lasciare una testimonianza in forma di articolo della sua ricerca, lo fa tradurre ed esce su *La Prensa* del 21 Febbraio 1940, a firma Tardowski. Tornato in albergo si accorge che lo hanno derubato delle poche cose che possedeva (*erano ladri esaustivi, per così dire*):

Ero arrivato al più perfetto stato di spossessamento cui un uomo possa aspirare: non avevo nulla. Al mio confronto, qualsiasi personaggio di Kafka, ad esempio Gregor Samsa, poteva considerarsi un uomo soddisfatto. Dunque ero spossessato, nel più perfetto grado di spossessamento che si possa immaginare (...).

Grazie ai buoni uffici dell'ambasciata polacca troverà un posto tranquillo in banca, dove passerà il tempo a trascrivere le citazioni riportate sul suo articolo, come un omino nella stanza cinese di Searle, copista di un testo che non sa leggere.



© Edgar Allan Poe, Giorgio Pratolongo

4. Wittgenstein

Qual è il senso di questo stupefacente gioco di prestigio? Non si tratta di *verosimiglianza*, per quanto Piglia sia tanto abile da aver costretto i suoi lettori a inutili ricerche bibliografiche (il riferimento all'ariosofia di Lanz è preciso, per quanto è poco verosimile che Hitler lo conoscesse nel 1909; per il resto, l'edizione annotata e le lettere naturalmente non esistono). Non si tratta neppure di una *realtà alternativa* alla P.K. Dick, visto che ben poco della storia del mondo è stato cambiato dagli incontri al caffè Arcos. L'autore di *Ubik* però è citato e dunque “bruciato” da Piglia:

Qualcosa nello stile di Philip Dick, ma comico. Lei ha letto Philip Dick? mi chiede Tardewski. Gli rispondo che ho letto Philip Dick.

L'operazione di Piglia riguarda la natura e la funzione della letteratura intesa come luogo in cui i vincoli della scrittura (narrativa, filosofica, storica, manualistica, etc.) producono nella realtà torsioni di senso, curvature di significato, emergenze interpretative:

La letteratura è il territorio in cui il linguaggio agisce producendo effetti di ambiguità, quindi reti e relazioni. Se siamo d'accordo con questa affermazione, ci rendiamo conto che non è necessario decifrare il segreto affinché la narrazione funzioni, sarebbe a dire che non è necessario conoscere il nucleo non narrato. L'intreccio è ambiguo, a momenti, ed è ermetico. La narrazione presuppone la disponibilità di argomenti potenziali di cui si fa carico. Sembriamo sempre in attesa che questa proliferazione finisca. Se ci chiediamo di che cosa tratta il segreto, dobbiamo dire che ha a che fare con le motivazioni, con la causalità, con il perché accadono le cose. (Ricardo Piglia, Teoria della prosa, Wojtek edizioni, 2021)

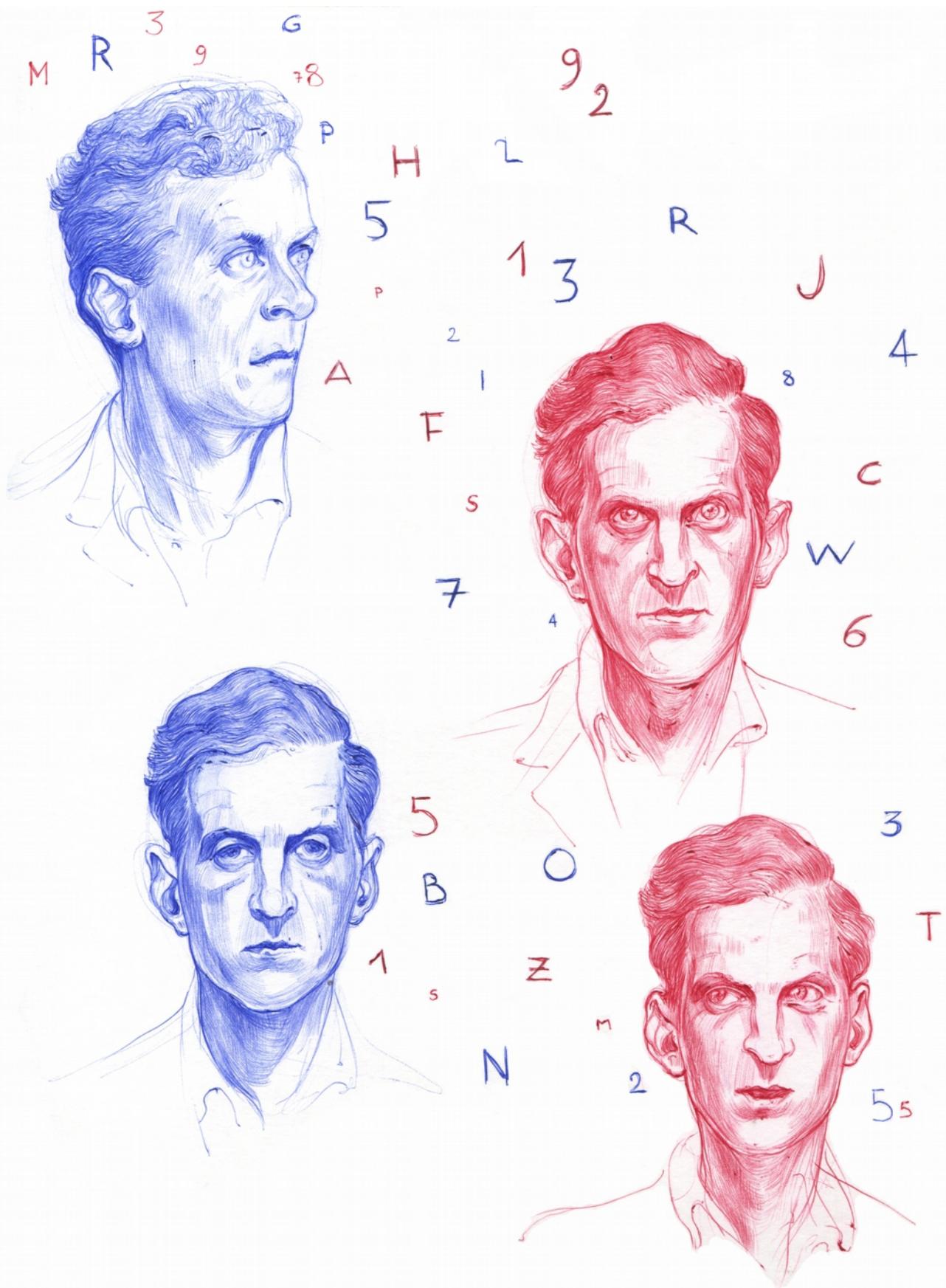
Piglia è stato sempre affascinato dalle strutture matematiche, verosimilmente per la sua passione per Jurij Tynjanov e i formalisti russi, cosa che lo ha portato a intendere il laboratorio segreto del testo come un proiettore formale. In *Respirazione Artificiale* troviamo pochi indizi di superficie:

Perché il cogito è l'assassino, su questo non ho il minimo dubbio, disse Tardewski fermandosi di nuovo per fissarmi. Non è male, eh? L'idea di Valery. No, rispondo, non è male. Più o meno in quegli stessi anni, aggiungo, Brecht diceva che non c'era nulla di più bello di un teorema. Il teorema di Gödel, secondo Brecht, dico a Tardewski, è più bello del più bel sonetto di Baudelaire.

Ne *La Città assente* è il padre mitologico della letteratura argentina, Macedonio Fernández, a trasformarsi in una macchina delle storie:

Ciò che non è definisce l'universo alla pari di ciò che è, per Macedonio il possibile faceva parte dell'essenza del mondo. Per questo cominciammo a discutere le ipotesi di Gödel. Nessun sistema formale può affermare la propria coerenza. Siamo partiti da lì, la realtà virtuale, i mondi possibili. Il teorema di Gödel e il trattato di Alfred Tarski sui margini dell'universo, il senso del limite (...) In principio avevano cercato di creare una macchina per tradurre. Il sistema era abbastanza semplice, sembrava un fonografo in una cassa di vetro, pieno di cavi e di magneti. Una sera inserirono nella macchina "William Wilson" di Poe per farglielo tradurre. Tre ore dopo iniziarono a uscire i nastri di telescrivente con la versione finale. Il racconto si ampliò e si modificò fino a diventare irriconoscibile. Si chiamava "Stephen Stevenson". Fu la storia iniziale. Al di là delle sue imperfezioni, riassumeva quello che sarebbe successo dopo. La prima opera, aveva detto Macedonio, anticipa tutte quelle che seguono. Volevamo una macchina per tradurre e abbiamo una macchina che trasforma le storie. Ha preso il tema del doppio e l'ha tradotto. Le riaggiusta come può. Utilizza quello che c'è e quello che sembra perso lo restituisce trasformato in qualcos'altro. Così è la vita.

Per Piglia scrivere è modificare un codice morfogenetico, dargli la possibilità di produrre nuove organizzazioni del reale, operare una respirazione artificiale sulla sequenza unidimensionale e nuda degli eventi, trasformare la cronaca in storia e quest'ultima in visione o mito, come avviene esemplarmente in *Soldi bruciati* (2001). In linea di principio questo avviene con un noir da edicola così come con il Don Chisciotte, è lo stesso meccanismo autopoiетico della vita descritto da Maturana e Varela (*Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*, Marsilio, 1985). La scrittura ha con il mondo lo stesso rapporto di autonomia delle forme viventi, filtrato da un accoppiamento strutturale che permette di volta in volta di elaborare un gioco di relazioni possibili. Una scrittura non ha, contrariamente a quel che si pensa, un messaggio per il mondo, è piuttosto l'indeterminato incontro con un lettore ad attivare un processo aperto, come nella teoria della ricezione di Hans Robert Jauss (*Estetica e interpretazione letteraria: il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della comprensione*, Marietti, 1990), Jauss come il Rainer a cui il Kafka del testo indirizza una delle lettere sul pittore Adolf. Nel rapporto tra testo e mondo, secondo Piglia si mischiano le due grandi categorie della logica modale: il testo è chiuso, finito, le direttrici del piano nascosto hanno guidato la scrittura e dunque ogni cosa è ormai necessaria; è il testo a innescare le possibilità interpretative del reale. Il racconto di Tardewski collega gli orrori nazisti con l'universo legalistico sull'orlo dell'assurdo del profeta e sognatore Kafka, il Kafka del *Processo* ma anche quello dei frammenti, un collegamento che *sentiamo autentico* oltre ogni possibilità di dimostrazione. In almeno due sensi è vera l'affermazione di Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche* che “immaginare un linguaggio è immaginare una forma di vita”: da un lato ci sono l'architettura del testo e la sua capacità di animare la voce o le voci che lo sviluppano, la coerenza di una cifra stilistica, dall'altra c'è la fecondazione del reale. Ma riteniamo che ci siano più ragioni per cui l'ombra di Wittgenstein attraversa queste pagine, e ci riporta a Gödel.



© Ludwig Wittgenstein, Giorgio Pratolongo

5. Corollario

Per le tentazioni formali di Piglia il Wittgenstein più interessante è quello del *Tractatus* con la teoria raffigurativa del linguaggio e la famosa proposizione 7: *Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere.* Un approccio raffigurativo si può solo mostrare, altrimenti si rischia un *regressus in infinitum* sulle modalità specifiche di corrispondenza mondo-linguaggio. Se poi il linguaggio è un mondo, come nel caso della matematica, non può trattarsi che di un mondo sintattico, una grande tautologia virtuosa, posizione generalmente poco apprezzata dai matematici e lontana, come vedremo, dalle posizioni di Gödel e dal vero senso dei suoi teoremi. Nella concezione di Piglia, il testo sfugge alle trappole wittgensteiniane, perché non è una raffigurazione ma l'espressione di una coerenza autonoma e definita quanto gli elementi di un quadro, motivo per cui non è neppure un gioco linguistico; d'altra parte non tace affatto, parla sempre, e parla alle possibilità del reale. L'incipit di *Respirazione artificiale* è uno dei più famosi della letteratura contemporanea:

C'è una storia? Se una storia c'è, inizia tre anni fa. Nell'aprile 1976, quando viene pubblicato il mio primo libro, lui mi manda una lettera. E con la lettera una fotografia in cui mi tiene in braccio: nudo, sto sorridendo, ho tre mesi e sembro una rana. Lui invece è riuscito benissimo in quella foto: abito spigato, cappello dalla tesa sottile, sorriso affabile: un uomo di trent'anni che guarda il mondo in faccia. Sullo sfondo, nebulosa e quasi sfocata, appare mia madre, talmente giovane che di primo acchito faticai a riconoscerla.

La domanda iniziale è il fondamento: ci dev'essere una storia perché tutto abbia origine e senso, perché il mondo si metta in moto e produca altre storie. La specifica disciplina della letteratura è l'universalizzazione di una mappa privata. Nel caso di Piglia la coesistenza dell'attività ermeneutica con l'attività di narratore evidenzia un particolare tipo di filiazione della scrittura, questa sì davvero post-

borgesiana, perché fu Borges a intuirne l'esistenza trapiantando rari esemplari europei e americani nella terra dei gauchos, quasi come un matematico geniale va avanti a cercare soluzioni prima che un altro, Piglia, ne dimostri l'esistenza e la struttura profonda. Si tratta di una filiazione diagonale come il metodo che Gödel usò per dimostrare i suoi teoremi, partendo da un sistema di assiomi e costruendo con la sua sintassi una proposizione non dimostrabile all'interno di quel sistema, che si rivela dunque incompleto così come la proposizione risulta indecidibile. In modo analogo la letteratura costruisce nuove scritture attraverso un processo di diagonalizzazione delle precedenti, cosa possibile solo a patto di scardinare il loro vuoto generativo e costruirne un altro. Questo è il metodo di Piglia in *Respirazione artificiale*. Il passaggio intermedio su Kafka è esemplare: l'universo del praghese è fatto di chiavi senza porte e di infinite porte, rivelazione ultima della condizione umana per cui via d'uscita non c'è, se non la letteratura o la matematica. Per il platonista Gödel i suoi risultati non dimostravano affatto che sull'intera matematica pendeva una spada di Damocle in grado di distruggerla in un sol colpo con una GCF (grande contraddizione fatale). Al contrario aveva mostrato che il sistema assiomatico, l'idea di zippare la matematica in un insieme finito di proposizioni di partenza, perdeva la fecondità incomprimibile di quell'arte antica: si producono sempre nuove strutture e configurazioni ed esistono sempre verità non dimostrabili. Questa è anche la condizione della letteratura e dei suoi codici.

Ignazio Licata è fisico teorico presso l'Institute for Scientific Methodology (ISEM) di Palermo, la School of Advanced International Studies on Theoretical and Nonlinear Methodologies of Physics, Bari, e l'International Institute for Applicable Mathematics and Information Sciences (IIAMIS), B.M. Birla Science Centre, Hyderabad, India. Le sue ricerche riguardano i fondamenti delle teorie fisiche, le origini quantistiche dell'universo e la fisica dell'emergenza. Ha oltre 200 lavori tra articoli di ricerca e curatele. Nel 2008 riceve il Premio "Le Veneri" a Parabita (Lecce) per l'attività di seeding culturale sui temi dell'interdisciplinarietà, e nel 2012 il premio per la Best Lecture *Quantum origin of time* alla International Conference on the Concept of Time, Al Ain (UAE). È stato ospite al Festival di Filosofia (2004 e 2011), e si occupa attivamente dei rapporti tra arte, scienza e letteratura. Tra i libri segnaliamo il suo recente: *La Resistenza del Mondo. Connessioni (In)attese tra scienza ed arte*, Divergenze, 2021.

PARA-PIGLIA.

A ride through the tumultuous narrative of Ricardo Piglia.

by Ignazio Licata

Translated by Elisa Bonfanti and Aurora Dell'Oro

*Epimenides of Festus analyzed the myth in the presence of the god and,
Having been given an obscure and ambiguous response, said:
'Neither at the center of the earth nor in the midst of the sea
an omphalos was there to be found,
And, if there is one, only gods can know it, not men.*

PLUTARCH

1. A story and a connection

The mathematician Simon Kochen was in Princeton on March 3, 1978 to commemorate Kurt Gödel, who had died on the 14th of January and was esteemed to be the greatest logic of all times, Aristotle aside. Like all the men who had gathered there, Kochen was fully aware of the fact that Gödel didn't like the label, because the syllogisms of the Stagirite had made sure to keep quite a distance from propositions such as the one given to Epimenides the Cretan ("all the cretans are liars"), whereas the Austrian logic turned the self-referential propositions into the corner stone to unveil the nature of Math as an open

system. He was invited by André Weil, the colleague better known in the Seventies to be Simone's brother, but he didn't have much time to get his speech ready. He moved from a quite predictable start, let's say a classic one, remembering how Gödel and his Princeton companion of walks, Einstein, remained unbeatable, as far as the speculation about knowledge was concerned.

All the participants couldn't help but agree. However, it was 1978: in Italy a Prime Minister was kidnapped, in China Dickens was censored, the ozone layer was being eaten up by the CFCs contained in those spray cans that had written slogans of rebellion and freedom on the walls, only a few years before. France was dropping atomic bombs on exotic islands and it wouldn't have been long before Larry Flint would have got shot. Something about the magic of the world of knowledge had begun to crack also there, at Princeton, built to be the ideal twin of the Deutsche Göttingen of the Thirties. It was the time when one could paraphrase Kochen's noble speech adding a pinch of cynicism to it: two extraordinary intellects of a unique European season had been transplanted in the States. Their treasures were multiplied and cloned for the *new way of life* of the techno-bureaucratic science of calculators and accelerators.

Relativity and the undecidability theorems were seen as signals of our place in the world. They had little or nothing to do with that passion for the deep structure of reality about which the two exiled used to talk about during their daily strolls from Fuld Hall to Olden Farm. Something blurry began to resurface from memories, maybe something about a hint Gödel had given in one of those interminable telephone-calls he would have done rather than met someone in person: a reference to Kafka, the Prague poet he loved.

A flimsy hold, but it was sufficient to throw Kochen towards a surprising ending: he said there was a connection between Gödel and Kafka based on the way they described a world made by clear rules around which the undecidability kept shaking beliefs and fears, the way storms do. In both their works there was an "*Alice in Wonderland*" atmosphere, Kochen would have said to the philosopher Rebecca Goldstein (*Incompleteness: The Proof and Paradox of Kurt Gödel*, 2006).

This hazardous connection would have been remembered by the totality of the participants as the most relevant moment of the speech, a revelation whose strength was the intenser, the vaguer the supporting evidence appeared to be.

After two years, a young Argentinian writer, Ricardo Piglia, would have published *Artificial respiration*.

2. Introducing Ricardo/Emilio

Piglia studied as a historian and worked as a critic and a writer, overlapping the two activities in a quite peculiar way. He recounted both his experiences in Emilio Renzi's autobiography, his literary alter ego (the whole name was Ricardo Emilio Piglia Renzi, Adrogué, 24 novembre 1941 – Buenos Aires, 6 gennaio 2017). His interest in resonances is crucial to get into Piglia's world, who declared:

One should be able to write a novel which can be read as a scientific treatise and as the description of a battle, but which can also be a criminal story and a political one. (Translated from: *Critica e finzione*, Mimesis, 2018)

The writing of Piglia walked along these roads, following every possible permutation of genres and roles: from the post-Borgesian reader - to be clear, *à la Menard* (Alfredo Zucchi, *Una possibilità del linguaggio. Pierre Menard come metodo*, Mucchi, 2021) – to the reader able to dismantle and reconstruct literary structures, he kept alive a recognizable and very autobiographical voice. Piglia's voice is Piglia, with and without the alter ego. If he would not have written the autobiography, we would have the chronological list of his works, stories, novels and essays, where the voice tells about itself, it goes after itself and gets old. This is the noticeable aspect one should consider to understand what will follow, as to prevent the idea of a machine or a theorem: Piglia practiced literature as a science but he did it from the inside and more than anyone else. This way to look at reality was global and systemic.

He developed the detective paradigm as a circumstantial approach, edited avant-garde editorial series (as a few years ago it could be said, before every novelty became avant-garde *tout-court*), but he also edited *romans policier*, with a special preference given to the second-class universes, the trespassing and the oblique perspectives which can be hidden in the genre fiction. This is so, because of the art of scattering those signals which cannot go unnoticed by an expert eye, an eye which one could describe as a Sciascia-like one. They revealed intentions of a *better calling and a different future* from the official entertaining pact. These procedures couldn't have worked out if there hadn't been a special feeling for the textual structure, or for the text as a double structure, a virtuous double vision which controls the narrative level and the writing aims.

When it is Piglia himself to try re-articulating the modules of the genre fiction, his voice is heard to be calling the reader from a “somewhere else” which is beyond the page and the story, it comes from the secret lab which generates the story itself.

For example, *Only for Ida Brown* (2013) has the plot of a noir and in many countries, ours included, it

has appeared in a dedicated series. Notwithstanding, the story must have caused some confusion to the affectionate reader (and we hope in his/her unidimensional consciousness as such). The pages about Dickens and Conrad, about Russian literature, about those strange and parallel college universes which absorb the totalitarian tendencies of American society and try to give an answer as an inefficient antibody: all this enlarges the plot around the criminal fact and shifts the *why's* of investigative interest beyond the edges of the page. A wider and deeper comprehension of what happened and of the reality that made it possible sprang up. From time to time, Piglia is a spy, a detective, a cartographer, a librarian, an impossible panopticon about the stories' multiverse. His alter ego is a diver who moves through the text with an altimeter, measuring up the signs emerging from meaning fixed by the writing.

3. *The Prolix reality*

Respirazione artificiale presents itself as a modular structure that is made of dialogues, letters, and monologues. The characters develop through communicative processes, first-hand or reported testimonies. The plot does not say much about them, just what is necessary to show something else that one cannot find in the mere plot and that requires elision. In the preface of the new Italian edition (2012), Piglia himself recalls how he built the 'machine', albeit admitting that he never re-read it since he was scared to find out he cannot write as well as back then and stating that the author cannot interpret what he wrote:

The most important thing in a story is what is not told. Hemingway used to call this elision process the underside of an iceberg (...) In Fiesta, referring to one of his first stories he wrote (...) I cut it following my theory that claims that everything can be cut as long as you know what to cut and the cut part enhances the story and makes the readers feel something more than they understood.

Once again: Piglia did not make up these methods as they have always belonged to literature. He sought them with extreme coherence, placing in a literary singularity hanging between Borges and Arlt. Plot-wise:

It is wrong to tell the subject in Hollywood films only. On the other hand, when it comes to novels the plot only serves a guide, or better, the map of a territory that is formed progressively as we carry on. When we say we cannot stop reading a novel is because we want to keep listening to the narrative voice

(...) Ultimately, the tone determines the emotional relationship that the narrator holds with the story he/she is telling.

That being said, it is easy to explain: Emilio Renzi has just published his book, *La prolissità del reale* – using the tones that Faulkner acquires when translated by Borges, and in this way the story accidentally looked like a version of Onetti's parody – and this starts a correspondence with his uncle Marcelo Maggi, a history teacher that disappeared due to obscure political events, to focus on a biography of Enrique Ossorio. The latter being a XIX century character who fell, just like Maggi, into the vortex of attraction of that relentless pendulum between the hero and the renegade, which may concern worldwide political history, but especially that from Argentina. Ossorio belongs to a particularly complex period of history of his country, the archetypal conflict between federales and unionistas (1826), to which Piglia had already dedicated one of his best stories (*Gli anni della sentenza*, 1964, later in *Invasioni*). In Piglia's works, it is rare to find pages where the idea itself of Argentina is not discussed. Maggi has an archive made up of Ossorio's letters and documents and he hints he wants to leave it to his nephew. Suddenly, the correspondence is interrupted; Renzi goes to Concordia, in the province of Entre Ríos, where Maggi hid. There he will find Tardewski, the professor's best friend, and they will spend an entire night waiting for Maggi, sensing that he will not come back. It has been stated several times that *Respirazione Artificiale* succeeds in evoking the dictatorship without mentioning it. From the uncle's letters and from the dialogue with Renzi, we can learn several things about Tardewski but they do not seem to be enough. This is what Maggi writes in his first letter to his nephew:

There's a Polish man who's an ace, he used to play with the prince Alechin and with James Joyce in Zurich (...) when he's drunk, he sings and speaks Polish (...) he considers himself a disciple of Wittgenstein.

About himself, Tardewski said: I have been (...) influenced by Wittgenstein and, with retrospective complacency (in these cases complacency can only be retrospective), he adds he is a loser, as he missed all the appointments that would lead him towards the end of his brilliant academic career with a sort of obscure determination. He also adds that he did not keep any of the promises that his talents could have inspired. Therefore, Tardewski is in the eccentric condition of the writer that is ideal for Piglia, that is outside any well-established storytelling, outside every social parody and academic ritual. In the end: one needs to think against oneself and live in third person (p.114). Tardewski even looks like a master of the art of living against oneself, as he is accordingly helped by chance: he entered the library of the British Museum because of his thesis on polymathes Hippia, philosopher that exists more in the dialogues of

Plato than in historical documentation, he is accidentally given an annotated version of Hitler's Mein Kampf. He reads it and he is fascinated by a violent idea, like an arc-welding between two poles: Mein Kampf is a final flection into the evolution of rationalist subjectivism that begin with modernity's first 'novel', Descartes's Discourse on the Method:

It was that Discourse on the Method written not really (or not only) by a crazy megalomaniac (even Descartes was a little bit crazy and megalomaniac), but it was written by a man who uses reason, supports his idea and builds a strong system of ideas that is a hypothesis that is the perfect (and logical) overturning of Descartes's starting point (...) the hypothesis that doubt does not exist, it must not exist, it has no right to exist, the doubt is nothing but a sign of a thought's weakness and not the necessary condition for its accuracy.

By studying the body of notes, he finds a gap in Adolf Hitler's biography that was excessively and badly concealed: Hitler was not in Vienna from October 1909 to August 1910, allegedly to escape military service. This will be remade and told using heroic tones that are suitable for the Führer. He will find shelter in Prague, and he will attend Arcos Café, which was also frequently attended by Franz Kafka, due to his friend Max Brod's recommendations on the importance of joining intellectual circles. Does Kafka meet Hitler? Tardewski finds two letters, one addressed to his friend Rainer Jauss and the other to Max Brod, in which the writer mentions the odd little man Adolf that claims to be a painter who fled from Vienna for unclear reasons, and he speaks with a weird accent and gives even stranger speeches.

He told me certain things and I kept thinking about them, and it is likely that, because of the memory of those words, some sort of nonsense crept, some sort of concatenation that can appear odd only secretly.

Tardewski has to go back to Europe. He sets off for Warsaw at the worst possible moment, August 1939, a month from the German Polenfeldzug and from that moment his private diaspora will begin and that will take him from Marsiglia to Entre Ríos. In Argentina, he wants to leave at least a testimony in the form of an article of his research, that he will have translated and published on La Prensa on 21 February 1940; he signed as Tardewski. Once in the hotel, he realizes he has been robbed of the few things he had (they were thorough thieves, so to say):

I had reached the most perfect state of dispossession a man could dream of: I had nothing. Compared to me, any Kafkian character, Gregor Samsa for instance, could have considered himself a satisfied man. Hence, I was dispossessed in the most perfect grade of dispossession one could think of (...).

Thanks to the good offices of the Polish embassy, he will find a quiet place in a bank, where he will spend his time rewriting the quotations from his article, just like a man in the Chinese room of Searle, a copyist of a text that he cannot read.

4. Wittgenstein

What is the meaning of this amazing sleight of hand? It is not about plausibility, although Piglia is so clever that he made his readers looking for nonexistent references (the mention to Lan's ariosophy is accurate, even if it is quite unlikely that Hitler knew him in 1909; as for the remaining parts, the noted edition and the letters aren't real, for sure). It is not about an alternative reality *à la* P. K. Dick, as little was changed in the world's history by the meetings at Arcos café. Nonetheless, the author of *Ubik* is named and so burnt by Piglia:

Something in Philip Dick's style, but funny. Have you ever read Philip Dick? Tardewski asks me. I answer him that I have.

Piglia's work involves the nature and the role of literature conceived as the mean through which the writing's ties (the narrative writing, the philosophical one, the historical, the one employed in a textbook and so on) twist the meaning of some real evidence:

Literature is the place where language takes action and it sorts out ambiguities and, as such, nets and relationships. If we agree on this, we become aware of the fact that it is not mandatory to unveil the secret, so that the narrative works. That is to say, knowing the untold core of the narrative is not needed. The plot is ambiguous and, sometimes, ermetic. The narrative assumes the availability of the hypothetical materials taken in charge. We seem to be waiting for this proliferation to come to an end. If we ask ourselves what is the secret about, we should say that it is about motivation, causality, it is about the reason why things happen. (Translated from Ricardo Piglia, *Teoria della prosa*, Wojtek edizioni, 2021)

Piglia has always been fascinated by mathematical structures, most probably because of his interest in Jurij Tytjanov and the Russian formalists, and this circumstance has brought him to consider the secret lab of the story as a formal projector. In *Artificial Respiration* we find a few clues on the surface of the text:

Because the “cogito” is the murderer, I haven’t the slightest doubt about this, said Tardewski, coming to a stop to stare at me. Not bad, uh? The idea of Valery. No, I answer, not bad. Around those same years, I add, Brecht claimed that there was nothing more beautiful than a theorem. The Gödel theory, according to Brecht, I say to Tardewski, has more beauty in itself than the most beautiful Baudelaire’s sonnet.

In *The silent City* the mythological father of the Argentinian literature, Macedonio Fernández, turns into a story machine:

What is not real defines the universe as well as what is, according to Macedonio the possible belongs to the essence of the world. For this very reason, we took up talking about the Gödel hypothesis. No formal system can affirm his own coherency. We started from this assumption, virtual reality, the possible worlds. The Gödel theorem and the treaty of Alfred Tarski about the boundaries of the universe, the sense of the limit (...). At the beginning they tried to make a translator-machine. The functioning was quite simple, it looked like a phonograph in a glass box, full of cables and magnets. On one evening they put “William Wilson” by Poe into the machine to translate it. After three hours the tapes of the teleprinter began to come out. The story became longer and it changed so much that it was unrecognizable. It was titled “Stephen Stevenson”. That was the initial story. Letting aside his imperfection, it summed up what would have happened later on. The first work, Macedonio told, anticipates all the other ones. We wanted a translating machine and now we have a machine which transforms the stories. It took the theme of the double and translated it. It mends the stories as it can. It uses what exists and returns what seems to have gone lost, changed into something else. This is life.

For Piglia to write is changing a morphogenetic code, giving the possibility to create a new setting of reality; it is applying an artificial respiration to the unidimensional and bare sequence of events, turning the chronicles into a story and the latter into a vision or a myth, as it happens, for example, in *Burnt money* (2001). In theory, this can be seen in a paperback noir as well as in the *Don Chisciotte*. It is the same autopoietic mechanism of life described by Maturana and Varela.

The writing process’s relationship with the world shares the autonomy of the living beings, though filtered by a structural matching which allows to play a game of possible relations, now and then. Writing does not deliver, even if one may think the opposite, a message to the world. On the contrary, the uncertain meeting with a reader activates an open process, as in the theory of reception of Hans Robert Jauss, Jauss who is the Rainer to whom the Kafka of the story addresses one of the letters about the painter Adolf.

In the relation between the text and the world, for Piglia the two great categories of the modal logic are combined: the text is closed, finished, the directories of the hidden plan have led the writing and so everything is necessary; it is the text itself to ignite the possible interpretation of reality. Tardewski draws a line which goes from the nazi horrible doings to the legalistic universe on the verge of the absurd written by the prophet and dreamer Kafka, not only the Kafka of the *Process*, but the one of the fragments too. This is a link we feel as authentic beyond every possible demonstration. The affirmation made by Wittgenstein in the *Philosophic research*, “To imagine a language is to imagine a form of life”, is true in two ways, at least. On one hand there is the architecture of the story and its ability to give life to the voice or to the voices which develop it, the coherency of the style; on the other, there is the impregnation of reality. But we think that there are more reasons why the shadow of Wittgenstein goes across these pages and it takes us back to Gödel.

5. Corollary.

According to Piglia's formal temptations, the most interesting Wittgenstein is the one concerning the *Tractatus* with its language figurative theory and the famous clause: *Whereof one cannot speak, thereof one must be silent*. You can only show a figurative approach, otherwise you risk a *regressus in infinitum* on the specific modalities of relationship between world-language. If then the language is a world, like math is, it has to be about a syntactical world, a great righteous tautology, which is rarely appreciated by mathematicians, and it is far from Gödel's positions and from the meaning of his theories. From Piglia's point of view, the text does not abide Wittgensteinian traps as it is not a representation but the expression of an autonomous and definite coherence, just like the features of a painting. For this reason, it is not even a language game. After all, it is never quiet, it is always talking, and it talks about the possibilities of what is real. The beginning of *Respirazione artificiale* is one of the most famous works of contemporary literature.

Is there a story? If there's a story, it begins three years ago, in April 1976, when my fist book was published, he sends me a letter and a photograph in which he holds me in his arms: I'm naked, I'm smiling, I am three months old and I look like a frog. He looks really good: his suit is nice and neat, he's wearing a wide-brimmed hat, and he smiles gently. A thirty-year-old man who looks at the world in the eyes. Blurred in the background there's my mother who is so young that I couldn't recognize her at first.

The first question is the foundation: there must be a story for all of this to have an origin and to make

sense, for the world to move and produce other stories. The specific discipline of literature is the universalization of a private map. In Pigilia's case, the coexistence of the hermeneutic activity with the narrator activity emphasizes a peculiar type of writing, which is indeed post-Borgesian. It was him who guessed its existence by transplanting rare European and American samples in the *gauchos'* land, almost as a brilliant mathematician carries on finding solutions before another one, Piglia, could prove their existence and deep structure. It is about a *diagonal* filiation just like the method Gödel used to prove his theories, starting from a system of axioms and building his syntax with a clause that could not be demonstrated inside that system, which then reveals itself as incomplete as the clause is indiscernible. Similarly, literature creates new forms of writing through a process of diagonalization of the previous ones, and that is possible only if one undermines their generative emptiness to create another one. This is Piglia's method in *Respirazione artificiale*. The intermediate passage about Kafka sets an example. In Prague the universe is made of keys without doors and of countless doors, which is the ultimate revelation of the human condition for which there is no way out, if not with literature or math. According to Gödel the Platonist, his results did not prove that there used to be the sword of Damocles hanging on math's head that could have destroyed it at once with a GFC (great fatal contradiction). On the contrary, he had shown that the axiomatic system, that is to say the idea of zipping math into a defined set of opening clauses, would lose the incompressible fertility of that ancient art: new structures and layouts are always produced, and no demonstrable truths keep existing. This is also literature and its codes' condition.

Ignazio Licata is a theoretical physicist at the Institute for Scientific Methodology (ISEM) in Palermo, at the School of Advanced International Studies on Theoretical and Nonlinear Methodologies of Physics, in Bari, and at the International Institute for Applicable Mathematics and Information Sciences (IIAMIS), B.M. Birla Science Centre, Hyderabad, India. His researches are about the foundations of the physical theories, the quantistic origins of the universe and the physics of the emergency. He has worked on more than 200 projects, including research papers and editing. In 2008 he received the "Le Veneri" prize in Parabita (Lecce) for his activity of cultural seeding on interdisciplinary themes and in 2012 the prize for the Best Lecture *Quantum origin of time* at the International Conference on the Concept of Time, Al Ain (UAE). He took part at the "Festival di Filosofia" (2004 and 2011) and he is into the relationship among art, science and literature. Recent publications include *La Resistenza del Mondo. Connessioni (In)attese tra scienza ed arte*, Divergenze, 2021.

Due penne, una blu e una rossa, sono gli strumenti con cui Giorgio Pratolongo ritrae i suoi personaggi. Dietro lo stile classico, da illustratore *fin de siècle*, si nasconde un’indole surrealista che si rivela nello scarto cromatico del doppio e nell’attitudine a fare degli oggetti di scena macchine dell’inconscio.

Il teatro è il mondo a cui l’artista attinge per liberare la figura dall’oggettività biografica e trasformarla in personaggio. Non è l’icona a interessarlo; al contrario la sua indagine si muove in direzione inversa, con l’obiettivo di rendere il canone carne viva. Anche per questo le sue figure appaiono sempre in movimento, colte nell’attimo in cui le parole si sono appena concluse o stanno per arrivare. I dettagli che tradiscono questa attitudine sono minimi, e vanno ricercati tra le pieghe: l’incarcarsi di un sopracciglio, una ruga più marcata, la traiettoria di uno sguardo. Imperfezioni, più che inganni; errori e sedimenti che fanno parte della vita, e che alla vita tornano.

Two pens, one blue and the other red, are the tools used by Giorgio Pratolongo to portray his characters. Beyond the classic style of a fin de siècle illustrator, hides a surrealist attitude which is revealed by the chromatic divergence of the double and in the transformation of theatrical objects into machines of the unconscious.

The theater is the world the artist looks at to free the subject from the biographic objectiveness and to turn it into a character. He has no interest in the icon; on the contrary, his inquiry moves towards the opposite direction. He aims to make the canon into living flesh. For this reason too his shapes seem to be always in movement, caught in the moment when words have just been silenced or are about to be uttered. The details pointing at this attitude are minimal and they have to be found in the folds: the arching eyebrow, a deeper wrinkle, the trajectory of a gaze. Imperfections, rather than lies; mistakes and backdowns that, being part of life, to life come back.

Giorgio Pratolongo è un disegnatore genovese che ha frequentato il liceo artistico e L’Accademia di belle arti; i soggetti e i temi che lo spingono a disegnare sono: la Storia, la cultura Pop, la sua città e il quotidiano. Nel 2020 è uscito il suo libro illustrato *Noi conosciamo i sistemi di Hitler* edito da Red Star Press. Nel corso degli anni ha esposto in mostre collettive e personali in Italia e Francia, ogni tanto collabora con qualche rivista. Per vivere lavora in teatro come macchinista.

Giorgio Pratolongo is a Genoese draftsman. He attended to “liceo artistico” and the “Accademia di Belle Arti”. The subjects and the themes inspiring him are: History, Pop culture, his city and everyday life. In 2020 his first illustrated book *Noi conosciamo i sistemi di Hitler* was published by Red Star Press. During the years he took part in collective and personal exhibitions in Italy and France. Every now and then he collaborates with some magazine. He works as a machinist in a theater.