

«Il mondo è grande e ci sono spazi dove la vita è possibile»: la letteratura secondo Juan Octavio Prentz

SERGIA ADAMO

Ci sono almeno due elementi cruciali nel modo in cui Juan Octavio Prentz pensa e pratica la letteratura: il primo riguarda l'idea di movimento, di circolazione, di un dinamismo che nutre e fa vivere i testi e chi li scrive; il secondo si articola attorno agli spazi dell'incontro tra culture, o meglio alla dimensione in cui non è possibile isolare e distinguere delle identità prefissate, ma è la diversità, la multiformità, il cambiamento a rimescolare continuamente ciò che è in gioco nella scrittura. E in mezzo a tutto questo, resta, costitutivamente aperta, una domanda sulla letteratura, sul suo statuto, sulla sua natura inafferrabile eppure sempre afferrata nei testi, nella creazione della scrittura. Tanto che si potrebbe affermare che questo bisogno di attraversare spazi e innescare movimenti non può che realizzarsi nella dimensione della finzione e della riflessione metaletteraria, capaci di dare vita a mondi da attraversare.

È chiaro che Prentz e la sua opera hanno oggi piena cittadinanza in quella «repubblica mondiale delle lettere» che, con la ripresa della nozione goethiana di *Weltliteratur* che ha segnato la svolta del terzo millennio¹, si configura ormai come una dimensione ineludibile della pratica e della definizione della letteratura nella contemporaneità. E questa cittadinanza

139

¹ Secondo la definizione ormai canonica di P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.

non dipende, naturalmente, solo dalla sua biografia, ma anche da questa sua visione del letterario come un flusso che attraversa inarrestabilmente confini senza dover rimandare a un'origine, per dirlo con Franco Moretti².

Ma traggo questi spunti soprattutto da alcuni lavori teorici di Prenz, saggi di critica e storiografia letteraria in cui questi principi vengono enunciati esplicitamente, attraverso affermazioni o attraverso esempi. Inizio da questi ultimi: nel suo manuale di Letteratura spagnola e ispano-americana che fu pubblicato in spagnolo, a Lubiana, nel 1983, a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia, l'impostazione è molto chiara in questo senso³. I grandi movimenti che segnano sia la poesia sia la prosa ispanofona del Novecento vivono di questa circolarità, nascono in Sudamerica e si spostano in Spagna, oppure nascono in Spagna e poi si sviluppano in Sudamerica, in una dinamicità e in una circolazione costante e intensissima che non si fissa su un centro propulsore per vedere tutto ciò che si allontana da questo centro come secondario e derivativo. La lucidità critica di Prenz nella sua ricostruzione storiografica si fonda su mappe in cui non esistono distinzioni gerarchiche o priorità cronologiche, e men che meno identitarie, ma solo movimenti, rivificazioni, energie che scorrono, energie creative che proliferano e che non è possibile ridurre a un solo luogo o a una sola origine.

Dall'altra parte, vale la pena riprendere quanto Prenz scrive in un suo saggio del 2000 intitolato proprio *Letteratura e interculturalità*, in cui definisce la dimensione stessa dell'interculturalità nella letteratura spagnola un fatto «ovvio», una «caratteristica fondamentale» di questa letteratura sin dai suoi inizi e poi uno spazio di ulteriore sviluppo «di vera e propria interculturalità [...] spazio segnato da incontri e scontri, che, in un modo o nell'altro, furono presenti e continuano ad esserlo tuttora, in tanti luoghi dell'America latina»⁴. Non è per niente scontato che la dimensione interculturale sia un fatto ovvio, originario: si tratta di ciò che di solito viene rappresentato negli studi letterari come un punto di arrivo, una conquista in una visione teleologica che comunque tende ad allontanare sempre più una piena realizzazione di questa prefigurazione.

² Cfr. F. Moretti, *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005.

³ J. Octavio Prenz, *Literatura española e hispanoamericana. Siglo XX*, Lubiana, Ed. Facoltà di Lettere e Filosofia, 1983. Cfr. Anche il manuale precedente, in serbocroato, dedicato alla sola letteratura ispano-americana *Hispanoamerička književnost*, scritto in collaborazione con Gerardo Mario Goloboff, Belgrado, Prosveta, 1980.

⁴ Juan Octavio Prenz, «Letteratura e interculturalità», in *Letterature di Frontiera = Littératures Frontalières*, X (2000) 2, pp. 263-267.

Per Prenz, invece, e questo è il punto cruciale in cui si dà la sua originalità e il suo modo di attraversare la letteratura da diverse posizioni, i contatti tra culture sono solo un punto di partenza per ulteriori intrecci, movimenti, scambi, per la ricerca di sempre nuovi spazi. Non è un caso che poi da queste considerazioni concentrate in modo particolare sul mondo ispanofono derivi nel prosieguo del saggio già ricordato una formulazione significativa, una dichiarazione d'intenti metodologica, espressa con particolare chiarezza:

Ai giorni nostri, segnati come sono dalla realtà della globalizzazione e del discusso e denominato pensiero unico, oltre che dal dibattito sulla proclamata e contraddittoria post-modernità, il fenomeno dell'interculturalità, ridotto in altri tempi al campo della critica tematica, si presenta ora come la possibilità di costruire, a partire da alcuni presupposti, un vero e proprio modello di analisi delle opere letterarie.⁵

Dunque, secondo il Prenz critico, la contemporaneità, con i suoi movimenti di pensiero, imporrebbe più che mai un accostamento alle opere letterarie capaci di partire dall'ovvietà e dalla pervasività della condizione interculturale. Ma non come semplice tema, non come contenuto da rilevare in un repertorio, bensì in questi termini:

Si tratterebbe, cioè di privilegiare un'approssimazione al testo capace di tenere in conto, primariamente, l'inter-relazione degli elementi basilariamente culturali che entrano nella composizione di un'opera, non soltanto dal punto di vista tematico, ma anche per quanto riguarda i procedimenti letterari messi in atto⁶.

La letteratura, quindi, non è mai solo una questione di contenuti, di temi, ma anche e soprattutto uno spazio di elaborazione formale. Prenz lo afferma, in particolare, in un altro contributo, guardando all'esempio di Borges, la cui cifra di una poetica mai esplicitamente dichiarata viene da lui individuata proprio nella «necessaria e fatale solidarietà, in termini artistici, tra l'espressione e il contenuto», tra - per usare le parole che Prenz trae da Borges - «fondo» e «forma», i quali si trovano in una relazione di necessità reciproca, in «una simbiosi artisticamente necessaria»⁷. Una

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ J. O. Prenz, «Borges entre el epigrama y la novela», in *El siglo de Borges*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 1999, vol. II, pp. 77-83 (trad. mia).

simbiosi che si dà in maniere diverse, da genere a genere, da epoca a epoca, e che ha visto, come scrive Prenz, proprio nella modernità un uso intensivo (e forse addirittura un abuso) dell'attenzione ai procedimenti.⁸

Tutto questo dovrebbe essere tenuto presente, io credo, in modo particolare ogniquale volta si guardi a opere che si dispiegano in spazi e movimenti che hanno come punto di riferimento non una sola cultura, ma il mondo. Perché ciò che circola continuamente in questa dimensione non sono mai solo idee o concetti, temi o motivi presi per se stessi, ma procedimenti, appunto, soluzioni formali, domande aperte sulla letteratura che si pongono nel linguaggio e attraverso il linguaggio. Tanto che si potrebbe applicare all'opera di Prenz ciò che lui stesso aveva scritto di Gabriel García Márquez e di *Cien años de soledad* nel già citato compendio di letteratura ispano-americana del XX secolo: e cioè che «l'opera si presenta come un mondo da decifrare, la cui chiave si trova nel linguaggio⁹»; vale a dire che l'opera letteraria è un mondo, un mondo che va decifrato, come le pergamene di Melquíades, ma la cui chiave va ben oltre la singolarità di una sola lettura per dipanarsi nel linguaggio.

Le vicende e le coordinate che hanno segnato la biografia di Prenz, lui stesso definitosi «scrittore jugo-italo-argentino» con un'esperienza di vita fatta di movimenti attraverso spazi dislocati, attraverso mondi e distanze, sono naturalmente cruciali e ineludibili. Ma nell'accostamento e nella lettura dei testi possono farci correre il rischio di perdere di vista le indicazioni di lettura, che dopotutto ci vengono dall'autore stesso. Non capita spesso, infatti, di avere la possibilità di confrontarsi con le pagine di un grande scrittore che sia anche un critico di vaste conoscenze e di acuta sensibilità per le questioni teoriche, per una visione della letteratura che si chiede continuamente da quali posizione avviene l'enunciazione e che vuole radicalmente esibire le cornici da cui parla. Si tratta di un gesto di grande onestà, frutto di meditazioni e di esercizio; non un gesto superficiale, ma una dichiarazione di massimo rispetto nei confronti di quel discorso dallo statuto sempre ambiguo e problematico che è la letteratura nella sua specificità. Perché quando si parla di letteratura è più che chiaro a Prenz che quello che è in gioco, in quello spazio deputato a gestire le relazioni paradossali tra realtà e finzione, è la creazione di

⁸ «Entre la palabra y el cuerpo», in *Itinerarios del Teatro Latinoamericano*, a c. di O. Pellettieri, Buenos Aires, Galerna/Fac. de Filosofa y Letras, 2000, pp. 45-52.

⁹ Trad. mia: «la obra se presenta como un mundo a descifrar, cuya clave se encuentra en el lenguaje», in J. O. Prenz, *Literatura española e hispanoamericana. Siglo XX*, cit., p. 189.

un oggetto estetico che può rispondere alle intenzioni dell'autore o dell'autrice e ai fatti della realtà, ma allo stesso tempo compie, rispetto a queste due dimensioni una «desvirtuación», una radicale modificazione delle caratteristiche essenziali di entrambe¹⁰.

La cifra, la figura che materializza questo oggetto estetico è in Prenz prima di tutto quella della polena, straordinaria invenzione poetica che diffrange tutta la complessità del gioco letterario tra realtà, e finzione, tra storia e memoria, tra potere e libertà¹¹. Le polene sono quello che Francesco Orlando avrebbe definito come un «oggetto desueto» la cui presenza in ogni testo e in ogni letteratura dipende proprio dalla costitutiva evocazione della fisicità degli oggetti nella finzione e nella poesia, con una predilezione peculiare per quelli che hanno perso la loro funzionalità, che sono divenuti inutili, desueti, appunto. E tutto questo per un bisogno di reazione alla materialità circostante, alla riduzione degli oggetti a merce, per la perdita dell'incanto, come aveva visto Max Weber, da provare a recuperare in un re-incanto di magia, di meraviglia, di gratuità¹². Le polene, quelle inutili e desuete decorazioni in legno che rappresentano figure di donne o di animali, collocate sulle prue delle navi soprattutto nell'epoca dell'espansione del colonialismo occidentale (tra il Cinquecento e l'Ottocento), in Prenz alludono al passato, a qualcosa che ha perso (o forse non ha mai avuto) la sua funzionalità, un suo uso pratico. E non possono che trovare spazio in «cimiteri», «riempite di fango» o «cancellate dall'oblio», «inoffensive o, semplicemente, ridicole», come «resti di un naufragio»¹³. Non è un caso che con questa immagine si apra proprio *Mascarón de proa*, che rifrange l'immagine delle polene attraverso tutto l'insieme di ciò che

¹⁰ Cfr. la cornice teorica che porta Prenz in più occasioni ad accostare il Cid e *Kraljević Marko* (per esempio: *El Cid y Kraljević Marko: una primera aproximación*, Madrid, LAR, 1983 e poi Juan Octavio Prenz, «Identidad y complejidad en el Cid y Kraljević Marko», in: *Le due sponde del Mediterraneo: l'immagine riflessa*, Trieste, EUT, 1999, pp. 259-284.

¹¹ La figura/tema della polena compare nella raccolta *Mascarón de Proa* (La Plata, Ed. Centro) del 1967, una cui selezione si può ora leggere in italiano nel volume che raccoglie alcuni dei componimenti poetici di Prenz, cui è stato dato un titolo che fa riferimento proprio a questa immagine: *Figure di prua*, trad. di B. Prenz, Milano, La Nave di Teseo, 2019, da cui cito.

¹² Il riferimento è al testo di Max Weber *Wissenschaft als Beruf*, del 1918 (tr. it. in *La scienza come professione; La politica come professione*, trad. di P. Rossi, intr. di M. Cacciari, Milano, Mondadori, 2017).

¹³ *Resti del naufragio* da *Figure di prua*, cit., p. 17.

si è perduto: carcasse, resti, «cose che sono rimaste indietro»¹⁴, cose di cui si può fare a meno, come viene detto in *Morte della polena*:

Qualcuno scopri
che anche senza di te si poteva navigare
e ti gettarono lì dove dimorano le cose
che non furono né saranno¹⁵.

Salvo poi rendersi conto, come dichiarano i versi successivi, che senza questi oggetti inutili si perde la rotta, ogni coordinata, ogni possibilità di senso:

Adesso, le navi navigano senza rotta
e come impazzite.
Alcune restano in alto mare per sempre,
altre arrivano in porto senza saperlo,
sgozzate¹⁶.

Perché le polene sono parti apparentemente trascurabili di un tutto che rappresenta una delle più potenti e consolidate figurazioni della creazione letteraria, tanto ripetuta quanto scontata: la nave, quella dantesca «navicella» dell'«ingegno» che non può smettere di alludere alla scrittura e alle sue traiettorie e a diffrangersi in una miriade di connotazioni e possibilità¹⁷. La dimensione metonimica, la parte per il tutto, della materialità oggettiva, necessaria alla sopravvivenza, si dà in una contraddittoria sospensione rispetto alla letteratura, come accadrà più tardi, a una ventina d'anni di distanza dalle prime «figure di prua», nell'oscillazione tra un panettiere, che non vede quale possa essere il ruolo della poesia ai fini del sostentamento della vita, e un poeta, che non ne vede invece i limiti; oscillazione proposta in un componimento chiave (intitolato *Epilogo necessario*), il quale si conclude, non a caso, rimandando a un giorno che deve ancora venire la conciliazione impossibile tra quelle due posizioni ugualmente dotate di una loro dignità¹⁸.

¹⁴ *Polena di poppa*, in *ivi*, p. 28.

¹⁵ *Morte della polena*, in *ivi*, p. 32.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Tra le tante possibili sintesi della questione rimando a R. Gefter, «Introduzione», in: *Prospero*. Rivista di Letterature Straniere, Comparatistica e Studi Culturali, XIV (2007), pp. 7-19.

¹⁸ *Epilogo necessario* chiude *Figure di prua*, cit. p. 139.

Non è altro che di letteratura che si parla, dunque. Claudio Magris, tra gli interpreti d'elezione dell'opera di Prenz, ha colto profondamente il significato di queste immagini e ce ne ha fornito un repertorio vastissimo nel suo recente *Polene. Occhi del mare*, rassegna in cui, naturalmente, gran parte di un capitolo importante è dedicata proprio allo stesso Prenz¹⁹. Quello che mi preme qui sottolineare, però, oltre a quanto già evidenziato da Magris, è che in Prenz questa figurazione cruciale dello statuto della letteratura nella sua qualità di oggetto desueto è attraversata da quella pluralità di spazi e da quel bisogno costitutivo di movimenti che sono legati al continente latinoamericano, alla sua storia, ai suoi legami con l'Europa in quanto altrove e come luogo di un potere dislocato. Servendosi di giustapposizioni aneddotiche Prenz ripercorre nella sua poesia la storia del più colossale incontro tra culture e lo fa passare attraverso il suo oggetto desueto e feticcio letterario: ecco così che compare la polena «fuori luogo» ammirata dal vescovo di un paese «sperduto nelle mappe»²⁰, la polena della «Rosaura, a bordo della quale arriva in America Diego de Oliva» distrutta poi a colpi d'ascia; e ancora polene i cui occhi vengono consumati dal tocco dei creduloni e poi ricompaiono per togliere la vista, polene ritirate da vescovi che per l'affronto vengono poi sgozzati, polene lasciate in eredità per riunire magicamente due fratelli in lite... E tutto questo perché, come spiega una poesia dalla raccolta *Voci dal Nuovo Mondo*, appartenere a quel mondo significa sapere, in fondo, di non appartenere, sapere che la scrittura si presenta come dono portato dall'esterno, sapere perfettamente qual è la condizione in cui si realizza lo scambio:

Pervertiti da ideologie e storie,
trasformiamo in doni gli oggetti imposti,
li modifichiamo con grazia²¹

E tutto questo a che scopo, se non quello di rimettere in moto il meccanismo, riprodurlo in sempre nuovi spazi?

¹⁹ C. Magris, *Polene. Occhi del mare*, Milano, La Nave di Teseo, 2019.

²⁰ «L'unica verità» da *Habladurías del Nuevo Mundo*, Madrid, Edit. Rialp, Colección Adonáis, 1986.

²¹ *Radici*, in *Figure di prua*, cit., p. 47.

(per rimediare qualche antica colpa?)
per avere anche noi il diritto di essere
donatori²².

In fin dei conti, si tratta di una relazione di potere, come spiega bene Elvio Guagnini in questo volume. Si tratta di una storia di sangue, violenze e soprusi. Si tratta di gerarchie che si costruiscono e che però possono essere anche ribaltate. La natura metonimica dell'oggetto estetico per eccellenza nell'universo letterario di Prenz allude continuamente all'articolazione tra un tutto organico, totalizzante, compiuto, che aspira a diffondere il suo potere sulle parti singole, e l'eccesso delle parti stesse, il supplemento, l'accessorio che sembrerebbe si potesse sostituire senza conseguenze, ma che in realtà si dimostra inaspettatamente capace di una esistenza propria.

Per questo la rassegna aneddotica che racconta in poesia l'epopea delle polene del «nuovo mondo» sta in una linea di imperfetta continuità con le prove narrative in prosa più impegnative, in primis con la *Fábula de Inocencio Honesto, el degollado*, del 1990, a tutt'oggi l'opera di Prenz più tradotta a livello mondiale²³. Non è infatti un caso che in *Cammino di vita*, per esempio, trovi spazio la storia della decapitazione di Felipe Bermúdez, accusato di tradimento, la cui testa viene issata al posto della polena²⁴, oppure che la testa di legno di quebracho raccolta da Diego de Sanlúcar alla ricerca dell'inesistente città dei Cesari sembri vivere di vita propria fissata in una orrenda risata²⁵, a costituire una vera catena di precedenti di un'immagine che sarà poi il «fondo», per dirlo con Borges, cui il romanzo darà «forma».

Questa forma, questo procedimento, non può che essere, fatalmente, necessariamente, uno spazio in cui la scrittura si muove facendosi attraversare da una pluralità di possibilità. Ecco allora che lo statuto paradossale della scrittura letteraria – quella polena, quel supplemento, che la poesia ha illuminato da diversi punti – consente di realizzare

²² *Ibidem*.

²³ J. O. Prenz, *Fábula de Inocencio Honesto, el degollado*, Concepción, LAR, 1990 (tradotto in francese: *Fable d'Inocencio Onesto, le décapité*, Paris, L'Harmattan, 1996; in turco: *Kesik kafa Inocencio Onesto*, Istanbul, Telos Yayilnik, 1998; in italiano: *Favola di Innocenzo Onesto, il decapitato*, Venezia, Marsilio, 2001; in serbocroato: *Priča o Inosensiju Onestu, obezglavljen*, Beograd, Prosveta, 2002).

²⁴ *Figure di prua*, cit., p. 35.

²⁵ *Bottino*, ivi, p. 40.

nei procedimenti della forma quell'interculturalità e quel dinamismo enunciato come principio teorico.

A questo proposito è esemplare e vertiginoso l'incipit dello stesso *Inocencio Honesto* dove Prenz mette letteralmente all'opera una «simbiosi artisticamente necessaria» che riesce a dire la pluralità non affermandola meccanicamente, ma creandola sulla pagina. Nel giro di poche pagine iniziali, infatti, l'eccezionalità della vicenda di Inocencio Honesto viene fatta muovere attraverso un affastellamento di parole e punti di vista, ognuno parziale, ognuno limitato, ognuno relativo a un solo frammento di realtà, ma allo stesso tempo simbiotico con tutti gli altri, in una relazione di ribaltamento di gerarchie che forse si può davvero definire come uno spazio di sperimentazione della polifonia. I ricordi del personaggio Próspero Martínez, la cronaca della *Gaceta Vecinal*, il racconto dell'incredulo vicino Anastasio Rodríguez, i commenti di almeno tre passanti, le parole della domestica Misia Telésfora sono davvero sullo stesso piano e hanno pari dignità rispetto a quanto la voce autoriale riferisce guardando la vicenda dal di fuori; così come non sovrastano quanto viene raccontato da altri le note del diario Solís o i comunicati ufficiali dell'ospedale dove avviene la fantasmagorica operazione di decapitazione e sostituzione della testa.

Non sembra difficile dunque pensare che sia la polifonia di stampo bachtiniano la forma che si mette in simbiosi con il fondo di possibilità e intrecci di parole da cui nasce una narrazione come quella di Inocencio Honesto. Ma ancora di più non sembra difficile ipotizzare che quella stessa narrazione sia a sua volta una figura che come un oggetto desueto sulla prua di una nave indica la direzione: significativamente nel momento in cui Onesto e la testa del mostro si toccano per la prima volta e sembra davvero che siano stati fatti l'uno per l'altra Prenz usa proprio il termine «simbiosi», quello stesso termine che aveva usato Borges per parlare della relazione tra «forma» e «fondo» ripresa nel saggio critico già citato. Ed è questa la simbiosi che evoca la creazione di qualcosa che è vivo, come prende vita un oggetto artistico che in quanto tale è magico e splendido: «Ahora todo ha concluido ya. Y yo puedo escribir esta palabra mágica y espléndida: 'VIVE!'»²⁶.

E qui si potrebbe pensare al dottor Frankenstein di fronte alla sua creatura, ma anche al consigliere Kovalëv che nel racconto di Gogol' prima vede allontanarsi da sé il suo naso e poi lo ritrova come parte integrante

²⁶ J. O. Prenz, *Fábula de Inocencio Honesto, el degollado*, cit..

del suo corpo. Perché l'altra possibilità attraverso cui i mondi vengono attraversati nella loro pluralità è quella di una apertura costitutiva verso gli altri testi, un'intertestualità esibita e asserita che però non funziona come sfoggio di erudizione ma mira proprio a definire il terreno di una volontà sistematica di incontro e confronto con l'alterità. Proiettare il testo fuori da sé, verso altri testi, più o meno identificabili, più o meno esplicitamente allusi, significa per Prenz sempre riconoscere che la propria scrittura è parte di un insieme che è un mondo, la letteratura del mondo. Borges, Kafka, Rulfo sono i nomi imprescindibili di questo mondo, ma non tanto in quanto classici che calvinianamente si possono solo e sempre ri-leggere, ma proprio come modelli di una letteratura che continuamente si interroga su se stessa, che non si accontenta né della forma né del fondo, ma ha bisogno di mettersi in questione per esistere.

La polifonia vive anche di questo in Prenz, di una vulnerabilità e precarietà di tutte le prospettive che entrano in gioco nella narrazione, che è sempre il racconto di una creazione letteraria. Che altro è, in fin dei conti, tutta la vicenda del signor Kreck, che, nel romanzo omonimo affitta misteriosamente un appartamento a Buenos Aires negli anni della dittatura di cui finisce vittima, se non una grande costruzione finzionale? In questo caso il movimento dei punti di vista e delle prese di parola sembra meno frenetico, meno esibito. Per quanto sia, però, ugualmente intenso e fitto. Basti pensare, anche qui, all'incipit, dove la focalizzazione sulla vicenda narrata viene, sin dalla prima riga, accordata al protagonista, il signor Kreck, il quale se la vede però sottrarre quasi subito perché sia affidata alla prospettiva delle due signore che gli affittano l'appartamento e che da soggetto della narrazione lo trasformano bruscamente in oggetto del loro sguardo e delle loro curiosità. Ogni capitolo che segue, poi, rappresenta diverse modalità nell'affrontare la questione della focalizzazione intesa come possibilità di presa della parola e dunque come forma di potere. Quelle entità che sono i diversi personaggi si contendono davvero qui lo spazio narrativo che la possibilità della loro esistenza, la loro possibilità di essere "vivi", di domandare lo spazio narrativo e quindi esistere. Si succedono sulla scena del romanzo la focalizzazione del giovane Kreck, quella di sua moglie, che oltre a focalizzare la narrazione prende letteralmente la parola in prima persona e poi la restituisce al narratore extradiegetico in terza persona, e poi ancora quella di Kreck stesso che rievoca i tempi bui di violenza che si riflettono a loro volta nella focalizzazione che viene offerta a un autista dell'autobus nei confronti del signor Kreck stesso. E questa lista potrebbe continuare ancora a lungo, a

rivelare quanto il signor Kreck sia e resti un enigma che non si può mai decifrare fino in fondo, ma su cui è impossibile non continuare a porre domande nello spazio della letteratura.

Perché forse il senso di questi intrecci tra mondi, spazi, movimenti che ha come massima posta in gioco la letteratura stessa si trova proprio nelle parole che il padre del signor Kreck rivolge al figlio in partenza mettendo in relazione mondo e vita, spazi e movimenti, fondo e forma: «Il mondo è grande e ci sono spazi dove la vita è possibile»²⁷.

²⁷ J.O. Prenz, *El señor Kreck*, Madrid, Losada, 2006, p. 20, di cui esistono due edizioni italiane: *Il signor Kreck*, Parma, Diabasis, 2014 e Milano, La Nave di Teseo, 2019. Di questo romanzo esiste anche la traduzione in serbocroato di G. Ćirjanić, *Gospodin Krek*, Belgrado, Prosveta, 2007.