

LA RAGIONE CRITICA / 20

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

A cura di Stefano Ballerio e Filippo Pennacchio

Il conoscibile nel cuore del mistero
Dialoghi su Gérard Genette

ISBN 978-88-5526-379-5

© 2020

Ledizioni – LEDIpublishing
Via Alamanni, 11
20141 Milano, Italia
www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo
effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o
didattico, senza la regolare autorizzazione.

INDICE

Introduzione <i>Filippo Pennacchio</i>	7
Poetica e <i>Nouvelle Critique</i> . Sul primo Genette <i>Pierluigi Pellini</i>	31
Verosimili <i>Stefano Ballerio</i>	51
Sul partito preso, ovvero la valorizzazione del medesimo <i>Stefania Sini</i>	63
Sfumature e interferenze nella letteratura al secondo grado <i>Mauro Ferraresi</i>	85
Genette e il personaggio <i>Guido Scaravilli</i>	97
Finzioni critiche <i>Filippo Pennacchio</i>	119
Gli atti linguistici della finzione <i>Laura Neri</i>	141

Pluralismo senza conflitto. L'estetica ristretta di Gérard Genette <i>Giovanni Bottioli</i>	161
Metalessi in Genette <i>Concetta Maria Pagliuca</i>	175
Fiction & Cie. Genette e il cinema <i>Valentina Re</i>	197
Contro il Tempo <i>Giovanni Maffei</i>	221
Indice dei nomi	263

FINZIONI CRITICHE

Filippo Pennacchio

Dalla prefazione a *Logique des genres littéraires* di
Käte Hamburger:

Più in generale, mi sembra che il lavoro della narratologia finzionale, sempre più o meno legato a una comparazione fra racconto e storia, presupponga che si prenda sul serio, provvisoriamente e per una scelta di metodo, la pretesa non seria della finzione a raccontare una storia che avrebbe effettivamente avuto luogo. Al contrario, quello di Hamburger consiste nel considerare la finzione in quanto tale, e nello studiare il modo in cui dà forma (senza spazio, su questo piano, per alcuna forma di mediazione) a una diegesi puramente fittizia, con i suoi personaggi e le sue azioni immaginarie. Queste due attitudini sono legittime, ciascuna al suo livello, e dunque compatibili, ma a ben vedere impossibili da mettere in comunicazione, *perché non si può studiare il racconto di finzione allo stesso tempo come racconto e come finzione*: il «come racconto» della narratologia implica per definizione che si finga di accettare l'esistenza (la finzione), «prima» del racconto, di una storia da raccontare; il «come finzione» di Käte Hamburger implica al contrario che si rifiuti questa ipotesi (questa finzione) di metodo – e con essa la nozione stessa di racconto, poiché, senza storia, non può esserci racconto, e in questo senso il racconto di finzione non è che una finzione di racconto.

Queste due attitudini, come ho detto, sono impossibili da mettere in comunicazione; tuttavia, sono entrambe legittime, poiché ciascuna è legata a uno dei versanti del paradosso della finzione, che esige costantemente dal suo lettore fiducia («Vi sto per raccontare una storia...») e lucidità («...che non è mai avvenuta»). (13-14)

1. Il brano è tratto dalla prefazione alla *Logique des genres littéraires* di Käte Hamburger, pubblicato nell'aprile del 1986 da Seuil nella collana "Poétique", diretta da Gérard Genette insieme a Tzvetan Todorov¹. Più precisamente, si tratta di uno degli ultimi passaggi della prefazione, che nel complesso consta di una decina di pagine; ed è particolarmente significativo, a mio modo di vedere, per almeno tre motivi.

Intanto, perché lascia trapelare l'interesse di Genette per le teorie di una studiosa per molti aspetti lontana dal suo modo di guardare alla letteratura, ma le cui idee hanno probabilmente inciso in modo decisivo sul suo percorso.

In secondo luogo, perché Genette contrappone due modi di studiare il «racconto di finzione»; e se da un lato questa contrapposizione invita a vedere sotto una luce diversa i presupposti della narratologia, dall'altro consente di riflettere su un possibile vicolo cieco che gli studi sul racconto stanno oggi imboccando.

Ma il brano in questione è interessante anche, o forse soprattutto, perché dietro al ragionamento di Genette, al netto di quelle che potrebbero sembrare formulazioni concettualmente tortuose, specie a chi non abbia familiarità con il suo stile², è possibile cogliere una tensione

1. Il testo sarà ristampato in *Figures IV*, con il titolo "Une logique de la littérature".

2. Proprio riferendosi a una parte del brano qui citato, Sylvie Patron ha scritto che «[c]on le sue ripetizioni lessicali e l'uso

insieme teorica e critica, oltre che metodologica, che attraversa larga parte della sua opera; una tensione che tuttavia è stata messa in ombra dall'elezione di Genette a nume tutelare degli studi narratologici.

2. Prima di entrare nel discorso, credo sia utile fare un passo indietro.

Solitamente la parabola critica di Genette viene riassunta nei termini di un progressivo allontanamento dalla narratologia. Dopo la pubblicazione di *Figure III*, Genette avrebbe messo da parte lo studio delle dinamiche interne ai testi per interessarsi a questioni relative ai loro confini materiali e simbolici, alle loro metamorfosi ipertestuali, al loro statuto di costrutti finzionali e di oggetti estetici.

La sintesi è ovviamente grossolana, ma è probabile colga il senso complessivo del percorso di Genette, come in fondo lui stesso ha ammesso. Se già nel *Nuovo discorso del racconto* si dichiarava «[i]n congedo narratologico» (4) da molti anni, nel 2010 suggerirà di leggere *Palinsesti, Soglie e Finzione e dizione* come parte della stessa «serie», accomunati dalla scelta di indagare i testi a partire dal loro 'intorno' discorsivo (“De *Figures à Codicille*”). Al limite, si può dire che proprio mentre le acquisizioni della narratologia si diffondevano (e insieme

ambiguo del termine “finzione”, questo passaggio mostra chiaramente le difficoltà incontrate dalla narratologia nella costruzione dell'oggetto-racconto. Possiamo interrogarci, per esempio, su chi sia il soggetto che finge di accettare una storia che precede il racconto o che è indipendente da quest'ultimo: chi agisce in questo modo, e quali sono le sue ragioni? Il passaggio tradisce inoltre il rifiuto da parte di Genette, dietro l'apparente divisione di campo, di altri modi di pensare il racconto finzionale» (120). Preciso che con i termini «racconto» e «finzione» traduco rispettivamente i francesi «récit» e «fiction», nonostante i concetti in particolare di «récit» e «racconto» non siano pacificamente sovrapponibili.

iniziavano a essere guardate con qualche sospetto), le ricerche di Genette abbiano puntato altrove. Quando, fra 1982 e 1985, escono la *Narratologia* di Gerald Prince e quella di Mieke Bal, viene tradotta in inglese la *Teoria del racconto* di Franz Karl Stanzel e in Italia Cesare Segre pubblica *L'avviamento all'analisi del testo letterario*, Genette ha già da tempo intrapreso un'altra strada.

Ora, un momento importante in questo percorso è rappresentato, com'è noto, dall'incontro, nel 1986, con *I linguaggi dell'arte* di Nelson Goodman, la cui lettura «difficile ma entusiasmante» (*Postscript* 255) darà sì i suoi pieni frutti nel decennio successivo, in particolare con la pubblicazione dei due volumi dell'*Opera dell'arte*, ma il cui influsso è già registrabile (nonché esplicitamente dichiarato) in *Finzione e dizione*.

Sintetizzando molto, si può dire che la lettura di Goodman suggerisce a Genette la possibilità di indagare il campo artistico, e letterario nello specifico, a partire non dalla domanda «Che cos'è letteratura?», ma chiedendosi «Quando è letteratura?» In altre parole – questa la 'lezione' di Goodman – la letterarietà non sarebbe una qualità intrinseca ai testi, ma un attributo che chi legge può imporre a questi ultimi. Qualsiasi testo scritto può cioè definirsi letterario, e più precisamente come un'opera d'arte letteraria, a partire dal modo in cui si decide di leggerlo. Anche un testo autobiografico, storiografico o saggistico può essere considerato 'letteratura' «nella misura in cui il lettore – scrive Genette – le accordi un'attenzione estetica [...] e come può capitare d'altronde a ogni altra opera, secondo il gusto di ciascuno» («Dal testo all'opera» 154).

Tuttavia – e il fatto, in questo caso, è meno noto –, nello stesso periodo in cui legge *I linguaggi dell'arte* Genette legge anche *La logica della letteratura*, testo

che almeno in parte già conosceva³, ma che stando alle sue parole «incontra» per davvero solo nel 1985, forse proprio grazie alla sua traduzione francese (“Dal testo all’opera” 155). Ebbene, credo che paradossalmente l’incontro con *La logica della letteratura* sia stato decisivo per Genette tanto quanto lo è stato quello con *I linguaggi dell’arte*. E dico *paradossalmente* sia perché rispetto a quest’ultimo il libro di Hamburger suggerisce un modo radicalmente diverso di affrontare la questione della letterarietà, sia perché i suoi effetti sull’opera di Genette sono meno evidenti rispetto a quelli indotti dalla lettura di Goodman – ma proprio per questo, forse, tanto più profondi.

Qual è, dunque, la ‘lezione’ di Hamburger?

3. Per rispondere, conviene ripartire dal modo in cui *La logica della letteratura* è presentata ai suoi futuri lettori. Genette apre la prefazione spiegando che il libro di Hamburger rappresenta «uno dei più celebri monumenti della poetica moderna [...], il più ampiamente commentato, e il più ardentemente discusso» fin dalla sua prima pubblicazione in lingua tedesca, nel 1957⁴. Le discussioni, peraltro, non sarebbero diminuite negli anni

3. Nel “Discorso del racconto” si menzionano infatti le tesi di Hamburger, poi riprese nel *Nuovo discorso del racconto*. E anche nell’*Introduzione all’architetto* la teoria di Hamburger è ricordata come un tassello importante nella storia del dibattito sui generi letterari.

4. Pubblicato da Ernst Klett (Stuttgart), il libro avrà altre tre edizioni: la seconda (in cui si trovano le revisioni più significative) è del 1968, la terza del 1977, la quarta del 1994. La traduzione francese, di Pierre Cadiot, è condotta sulla seconda edizione. La traduzione italiana, di Eleonora Caramelli, è condotta invece sulla terza edizione, rispetto alla quale presenta alcuni tagli, segnalati nella “Nota alla traduzione” alle pp. 31-32.

successivi, forse anche per via delle ulteriori traduzioni dell'opera, in realtà problematiche già a partire dal titolo, che da *Die Logik der Dichtung* era diventato, nel 1973, in occasione della traduzione americana, *The Logic of Literature*, poi appunto *Logique des genres littéraires*, e infine di nuovo, per citare una delle ultime traduzioni, *Logica della letteratura*.

Ma al di là di questo aspetto, è significativo che l'interesse di Genette per le teorie di Hamburger sembri dipendere anzitutto dalla loro radicalità, conseguenza della tesi «audacemente innovativa» (Préface 7) che ne è alla base⁵.

In sostanza – questa la tesi –, secondo Hamburger la letterarietà di un'opera sarebbe «*indipendente da ogni sorta di valutazione*» (9). Non ci sarebbero criteri estetici soggettivi alla base di questa definizione, ma solo criteri oggettivi. Per Hamburger, «la letteratura in senso stretto si riduce a un insieme di generi» (9) che presentano caratteristiche ben precise, certi tratti specifici che altri testi, e altri generi, non possiedono.

In particolare, a risultare decisivo per Hamburger è l'utilizzo di certe risorse linguistiche. Quando, scrivendo, si ricorre al cosiddetto preterito epico, cioè, semplificando, al passato remoto, e quando si rappresenta l'interiorità di un soggetto terzo, distinto chiaramente dall'autore, secondo Hamburger non si produrrebbero *enunciati di realtà*, tramite cui chi scrive si riferisce a oggetti parte del mondo in cui è collocato, come avviene per esempio in un testo storico. Si produrrebbero invece degli enunciati che creano una realtà altra, del tutto svincolata dalle circostanze di scrittura. Ricorrendo alle risorse in questione,

5. E va ricordato che Genette si è sempre mostrato scettico verso le teorie radicali: a riprova, si veda il trattamento riservato nel *Nuovo discorso del racconto*, alle pp. 85-87, alla teoria delle *unspeakable sentences* di Ann Banfield, peraltro affine, per certi versi, alla proposta di Hamburger.

chi scrive consentirebbe l'accesso a un dominio – quello della finzione – che non ha nulla a che vedere con quello della comunicazione ordinaria, e in cui sono i personaggi e la loro vita interiore il vero centro d'interesse, il punto a partire dal quale si irradia il racconto.

In altre parole, per Hamburger il solo genere autenticamente letterario sarebbe la *finzione epica o narrativa*, cioè il racconto in terza persona scritto nei tempi del passato e incentrato sulla vita interiore di uno o più personaggi⁶. Come scrive Genette, proprio perché «si distacca nettamente dalle funzioni ordinarie della lingua, la finzione narrativa è con ogni evidenza per Käte Hamburger – un po' come, per Aristotele e per tutt'altre ragioni, la tragedia – la letteratura *par excellence*» (Préface 12). Tutti gli altri generi o rimarrebbero in qualche modo collusi con la realtà di partenza (è il caso del genere lirico, in cui il rapporto soggetto-oggetto viene sì problematizzato, e che gode di «uno statuto ben specifico» [9], ma i cui enunciati costitutivi non sono così chiaramente distinti da quelli di realtà come avviene nel racconto in terza persona⁷), o lambirebbero il dominio finzionale, eventualmente entrandovi in maniera abusiva (è il caso del racconto

6. Ma Jean-Marie Schaeffer (160) puntualizza giustamente che Hamburger sta in realtà parlando di un particolare tipo di racconto in terza persona, quello cioè – nel lessico di Genette – a focalizzazione interna, in cui l'istanza narrante tende a scomparire. Fatto, questo, che peraltro – spiega Schaeffer – renderebbe problematico applicare le tesi di Hamburger alla letteratura anteriore alla metà dell'Ottocento.

7. Con le parole di Genette, la poesia lirica è costituita da «enunciati di realtà la cui funzione non è quella di comunicare, ma di costituire un'esperienza vissuta che non può essere separata dalla sua enunciazione, e la cui origine resta di fatto indecidibile, cioè impossibile da assegnare a un soggetto reale (il poeta) o fittizio (un locutore immaginario)» (Préface 10). Hamburger si occupa del genere lirico in particolare alle pp. 237-286 di *Logica della letteratura*. Recentemente, ha

in prima persona, che in sé sarebbe indistinguibile da un racconto autobiografico), o ne sarebbero del tutto esclusi (è il caso, appunto, del racconto storico, a cui a rigore sono aliene le procedure finzionali proprie del racconto in terza persona).

Niente di più diverso, insomma, da quanto suggerito da Goodman. Per Hamburger il giudizio estetico non influirebbe in alcun modo sullo statuto dei testi presi in esame. Per utilizzare i termini di Genette, la sua sarebbe una poetica chiusa, poiché rifiuta categoricamente la possibilità che certi testi, e certi generi, rientrino nel perimetro del letterario se sprovvisti di ben precise caratteristiche intrinseche.

Ma in gioco c'è anche un altro aspetto. Dalla posizione di Hamburger discende una serie di idee molto impegnative, fra cui le più note riguardano l'esclusione del racconto in prima persona dall'ambito della 'pura' letteratura, l'eliminazione del narratore inteso come figura separata dall'autore nei racconti in terza persona⁸, il fatto che in regime di finzione il passato remoto perda ogni valore temporale e serva soltanto a connotare la finzionalità di ciò che è raccontato. Tutte idee in aperto contrasto con quanto afferma la narratologia. Ed è probabile che questo contrasto fosse avvertito in modo tanto più netto trent'anni dopo la prima pubblicazione della *Logica della letteratura*, dato che fra il 1957 e il 1986 la parabola dello strutturalismo si era gradualmente esaurita, lasciando in dote agli studiosi del racconto una serie di strumenti – ma spesso non le idee dietro quegli strumenti – molti dei quali incompatibili con le posizioni di Hamburger.

Detto questo, nella sua prefazione Genette sceglie di non soffermarsi sui singoli aspetti di tale incompatibilità,

discusso le posizioni di Hamburger Jonathan Culler in *Theory of the Lyric* (in particolare alle pp. 105-109).

8. «In letteratura esistono soltanto lo scrittore e la sua narrazione» (Hamburger 155).

ma di impostare una contrapposizione più generale, che riguarda non soltanto due orientamenti metodologici ma anche due modi diversi di guardare alla letteratura.

Se Hamburger si concentra sugli atti linguistici che danno vita a un universo finzionale, i narratologi si concentrano invece sul prodotto di questi atti, su ciò che avviene dentro quell'universo – cioè nel *mondo della storia*. Nel farlo, fingerebbero che quanto è raccontato in un romanzo o in una *short-story* sia effettivamente avvenuto, che il narratore riporti dei contenuti come se li conoscesse e non come se li inventasse, che i personaggi agiscano e pensino come i lettori reali, e così via. Come molti anni dopo sosterranno polemicamente alcuni studiosi, la narratologia «classica» metterebbe fra parentesi la natura finzionale dei contenuti narrativi, trattandoli come se fossero non finzionali (cfr. Walsh). Nel far questo, rivelerebbero un «mimetic bias», un pregiudizio mimetico in base al quale i testi di finzione andrebbero presi in esame a partire dalle idee di coerenza, di probabilità, di psicologia individuale e collettiva in vigore nel nostro mondo (cfr. Richardson, “Unnatural”).

Ovviamente, il discorso è molto più complesso di così, posto che la narratologia si è in effetti concentrata quasi soltanto su testi ‘realistici’, tarando su questi ultimi i suoi strumenti. Per quanto ci riguarda, gli aspetti significativi sono soprattutto due. Primo, che per presentare la teoria di Hamburger Genette scelga di opporla al «lavoro della narratologia finzionale»; secondo, che nel farlo sottolinei come dietro quest'ultimo ci sia una forma di illusionismo, una sorta di *finzione critica* – o *di metodo*, come lui stesso scrive – in base alla quale il narratologo agirebbe, davanti ai testi, in modo non diverso dal lettore ‘comune’, cioè accettando, strumentalmente, di sospendere l'incredulità.

4. Di fronte alle «arti di finzione», secondo Genette, sarebbero dunque possibili soltanto due «attitudini» (una terza, quella del «realismo infantile» (Préface 14), consistente nel credere che i contenuti di una storia siano davvero accaduti, non è ritenuta rilevante): o il racconto di finzione è studiato *in quanto finzione*, cioè come il prodotto di un particolare atto linguistico, o *in quanto racconto*, cioè come il resoconto di una storia che in modo strumentale si finge sia davvero avvenuta.

Volendo personalizzare questa distinzione, si sarebbe tentati di allineare il Genette del “Discorso del racconto” alla seconda posizione, e quello di *Finzione e dizione* alla prima, visto come in quest’ultimo testo l’interesse si rivolga agli atti che instaurano un racconto, finzionale o fattuale che sia.

Tuttavia, quello che può sembrare un passaggio fluido fra due modi diversi di studiare il racconto a quest’altezza assume, almeno in parte, la forma di un ripensamento. La prefazione si chiude infatti affermando che le tesi di Hamburger sono «terribilmente *convincenti*» (15); e soprattutto Genette ipotizza che esse pongano al lettore (almeno al lettore «sincero», ovvero «che accetta di prenderle seriamente») una «domanda irritante»: «e se lei avesse, semplicemente, *ragione?*» (15). Se insomma le tesi di Hamburger riposassero su basi più solide di quelle su cui si fonda la narratologia, e dunque il suo formalismo fosse ben più sostanziale di quello che mentre scriveva *La logica della letteratura* – in esilio in Svezia a causa delle persecuzioni naziste – andava formandosi a Parigi?

Ma in gioco c’è anche un altro aspetto, che ci riporta al punto di partenza. Sugerendo che Hamburger possa avere ragione, Genette allude anche a una questione relativa alla definizione dell’oggetto di indagine degli studiosi del racconto. Se le idee di Hamburger «metterebbero in discussione le nostre certezze» (Préface 15), è anche

perché ci costringono a riconoscere che la «nostra definizione implicita di letteratura è claudicante, cioè incoerente» (15): dove l'incoerenza e la zoppia stanno nel fatto che l'attribuzione di letterarietà a un testo avverrebbe in nome di criteri diversissimi – criteri talvolta oggettivi, per cui ci sono testi la cui «letterarietà è indipendente da ogni sorta di valutazione», talvolta totalmente soggettivi, per cui ci sono testi la cui letterarietà «ne dipende [dalla valutazione soggettiva] di fatto interamente» (15).

5. All'altezza del 1986, nel poco spazio della prefazione alla *Logique des genres littéraires*, Genette sembra insomma ragionare su due tensioni che animano lo studio del racconto e della letterarietà. Da un lato, c'è la tensione fra logica della letteratura e narratologia. Dall'altro, quella fra la posizione 'essenzialista' di Hamburger e la posizione 'condizionalista' che troverà legittimazione nelle teorie di Goodman, oltre che, almeno in parte, in quelle di John Searle, per il quale «[n]on c'è alcuna proprietà testuale, sintattica o semantica che identifichi un testo come un'opera di finzione» (325).

Prima di provare a capire come queste tensioni si sono sciolte vorrei però provare a mettere in prospettiva quanto detto finora, per valutare che cosa ne è stato della contrapposizione proposta da Genette rispetto ai modi possibili di studiare il racconto. Il discorso è in realtà molto più complesso di come qui può essere sintetizzato, ma credo si possa dire che negli ultimi trent'anni all'incirca si sono verificati due fenomeni che hanno segnato in modo sostanziale il campo in cui lavorano gli studiosi del racconto.

Anzitutto, l'approccio della narratologia «finzionale» (ma potremmo dire: «strutturalista») sembra essersi irridito. Degli strumenti elaborati da Genette così come, fra gli altri, da Chatman, Cohn, Stanzel ci si è spesso

accontentati: li si è applicati pedissequamente alle analisi testuali, senza tenere conto di come ciò che stava avvenendo ‘intorno’ suggerisse la necessità di una loro messa in discussione, o almeno di un loro aggiornamento. In un saggio del 2000, Brian Richardson sottolineava per esempio come gli strumenti in questione fossero «in parte inadeguati per il genere di sfide suggerite dalla narrativa postmoderna, ma anche da testi antimimetici [vale a dire antirealistici] di altri periodi storici» (“Narrative” 23). E tre anni prima David Herman indicava la necessità di «promuovere lo sviluppo di una narratologia postclassica che non significa necessariamente poststrutturalista, ma una teoria arricchita che riprende concetti e metodi a cui i narratologi classici [strutturalisti, cioè] non avevano accesso» (1048-1049).

D’altro canto, parallelamente alla denuncia dei limiti alla base dell’approccio narratologico «classico», si è rafforzato un modo di studiare i testi narrativi che mette al centro non i mondi della storia e le loro dinamiche interne, ma i meccanismi finzionali che li producono e le risorse tramite cui si dà forma a una storia. Oggi, per esempio, si parla di *narratologia retorica*, a indicare un orientamento teso a riflettere sul «nesso autore-pubblico-obiettivi alla base dei testi narrativi» (Clark, Phelan 137). Più radicalmente, Richard Walsh afferma che «abbiamo bisogno di ragionare in termini di pragmatica, non di semantica della finzionalità» (32) e sostiene che studiosi e lettori non si dovrebbero interessare alle storie in sé, ma a come sono costruite, a come la finzione si innesca e la finzionalità (cioè l’insieme di risorse che hanno a che fare con l’invenzione di una storia) viene concretamente impiegata.

Il *come finzione* di Hamburger sembra insomma aver guadagnato spazio rispetto al *come racconto* della narratologia «classica». Tuttavia, gli attuali approcci retorico-pragmatici sono solo apparentemente assimilabili alla

posizione di Hamburger. Senza entrare più di tanto nel merito della questione, se Hamburger immagina che a dare vita al racconto sia un puro meccanismo linguistico in grado di cancellare tutto ciò che lo precede, anzitutto l'autore e la sua realtà, per molti studiosi, oggi, entrambi i fattori restano invece ben presenti, ed è anzi proprio su di essi che l'analisi narratologica si dovrebbe soffermare.

Non solo. Se per Hamburger esistono confini netti fra i generi del discorso e la finzionalità sarebbe una proprietà posseduta da certi testi, le teorie in questione sostengono invece che di finzione si possa parlare a proposito di qualsiasi forma di comunicazione. O meglio, non si dovrebbe nemmeno distinguere in modo rigido fra testi finzionali e non finzionali, ma limitarsi a valutare come i testi più diversi – non soltanto quelli letterari – siano passibili di finzializzarsi nel momento in cui l'autore sceglie di impiegare determinate strategie 'inventive'. Cade insomma l'idea che esistano contrassegni che di per sé consentono di identificare un testo in quanto finzionale; e di conseguenza cade l'idea che la finzione sia un dominio radicalmente altro da quello della comunicazione ordinaria, come Hamburger suggeriva.

È impossibile, qui, riflettere sulle ragioni di questo mutamento di prospettiva, ma è evidente che rispetto alle posizioni di Hamburger gli attuali approcci retorici e pragmatici sono non solo più rassicuranti (tutto può essere letto in termini di scelte autoriali e di effetti che queste scelte hanno sul lettore), ma anche onnicomprensivi (la finzione può manifestarsi ovunque, non più una proprietà dei testi ma una strategia che può essere utilizzata in qualsiasi contesto). Potremmo dire che se quella di Hamburger è una logica, le cui leggi «sono assolute, poiché si presentano come oggetti di conoscenza e non di valutazione» (Hamburger 40), quella che oggi si sta affermando è una sorta di retorica 'mobile', le cui leggi possono essere costantemente rinegoziate da autori e

lettori a seconda del contesto e degli scopi che scrivendo si mira a realizzare.

In altre parole, l'impressione è che delle due «attitudini» di cui parlava Genette rispetto allo studio del racconto l'una si sia in parte sclerotizzata, mentre l'altra si sia invece rafforzata – andando però incontro a un ridimensionamento, stemperando la radicalità che costituiva la sua stessa ragion d'essere. Con l'aumentare – vero o presunto – delle storie in circolazione, sempre meno, da un punto di vista critico, si lascia da parte l'atto che le ha originate. Sempre più spesso, invece, le ragioni del testo e le sue contraddizioni interne sono messe fra parentesi, poste in secondo piano per interessarsi alle ragioni dell'autore, alla sua capacità di trasfigurare retoricamente ogni tipo di comunicazione, di finzionalizzare la materia con cui lavora. Benché brevemente, anche su questo aspetto dovremo tornare.

6. Scrivevo, all'inizio del paragrafo precedente, che la prefazione alla *Logique des genres littéraires* sembra attraversata da due tensioni: una metodologica, l'altra relativa alla questione della letterarietà.

Ora, per quanto riguarda questo secondo aspetto si sarebbe tentati di dire che la tensione si sia sciolta in favore della posizione goodmaniana, dato che già in *Finzione e dizione* – i cui interrogativi di fondo sono posti per la prima volta proprio nella prefazione al libro di Hamburger – Genette sosterrà la piena legittimità della letteratura «per dizione», che non dipende dal «carattere immaginario dei suoi oggetti» ma «si impone essenzialmente per le proprie caratteristiche formali» (28), ed è dunque legata a un giudizio di ordine estetico. E se nel post-scriptum all'edizione francese Genette scriverà di avere in mente i testi di Montaigne, di Pascal, di Saint-Simon, di Michelet, del Rousseau delle *Confessioni* o delle *Fantasie del*

viaggiatore solitario, e del Chateaubriand delle *Memorie d'oltretomba* e della *Vita di Rancé*, è evidente che il discorso può essere esteso a molti fra quei testi oggi inquadrati nell'universo della *non-fiction*. Del resto, a suggellare la propria adesione all'idea di una poetica aperta, in *Codicille* scriverà di non essere mai stato persuaso dalla celebre distinzione posta da Roland Barthes fra *scrittori* e *scriventi*, nella misura in cui «chiunque scriva, qualunque cosa scriva, produce potenzialmente un'opera letteraria, e [...] il passaggio dalla potenzialità al dato di fatto dipende da una semplice decisione estetica del lettore» (35).

Sempre semplificando, si può dire che la lettura di Goodman abbia portato Genette a mettere in prospettiva le tesi di Hamburger, a riconoscere che sono anch'esse frutto di una finzione critica: la finzione, in questo caso, dei generi letterari come costrutti puri⁹.

Tuttavia, non andrebbero trascurati due aspetti. Intanto, è proprio la radicalità alla base della *Logica della letteratura* a spingere Genette verso le posizioni di Goodman¹⁰, se è vero che è «a partire da, e reagendo» alla tesi di Hamburger – tesi «eccessiva, ma stimolante per il suo stesso eccesso» (“Dal testo all'opera” 155) – che inizia a riflettere sulla possibilità di discutere di letterarietà anche tenendo conto del giudizio soggettivo.

Ma soprattutto le posizioni di Hamburger non vengono del tutto rifiutate. Al di là del fatto che proprio in *Finzione e dizione* la studiosa tedesca verrà ricordata

9. Già nel *Nuovo discorso del racconto*, del resto, a proposito dell'idea di Hamburger circa l'a-temporalità del preterito epico Genette sosteneva che «non pretende di aver valore se non per la pura finzione, e la finzione è raramente pura – forse più raramente di quanto non supponga la sua tesi» (68-69).

10. Genette ha tuttavia ricordato di essere entrato in contatto per la prima volta con *I linguaggi dell'arte* leggendo *La metafora viva* di Paul Ricoeur (“De Figures à Codicille”).

come «il più brillante rappresentante contemporaneo della poetica neoaristotelica» (17) e la sua posizione sullo specifico della finzione sarà ritenuta «inespugnabile» (18), Genette non metterà mai da parte l'idea che esista *anche* una letterarietà *costitutiva*, che cioè ci siano testi definibili in quanto letterari a partire da contrassegni distintivi, e insieme che esistano opere più intrinsecamente letterarie di altre. «Se un'epopea, una tragedia, un sonetto o un romanzo sono opere letterarie – scriverà –, non è a causa di una valutazione estetica – sia pure universale – ma proprio per un carattere di natura, quale la fittività [*la fictionalité*] o la forma poetica» (26)¹¹. E d'altra parte, proprio come Hamburger, sempre in *Finzione e dizione* ammetterà che «[s]e dunque esiste un modo, e uno solo, per il linguaggio di farsi a colpo sicuro opera d'arte, questo modo è certo la finzione» (18).

In un certo senso, quello realizzato da Genette sembrerebbe un compromesso fra Hamburger e Goodman. Ma il punto è soprattutto che dal confronto con le rispettive opere sembra emergere una doppia esigenza: quella di considerare la letteratura come un dominio in grado di accogliere al suo interno i testi più diversi; ma anche l'esigenza di definire una specie di nucleo forte del letterario. Fedele a un principio intimamente strutturalista – «non è il rosso che significa “Stop!”, ma il rosso *in quanto contrapposto* a un verde che significa “Go!”, e viceversa» (“Malintesi” 29-30) –, Genette ha sempre suggerito che parlare di apertura è possibile solo tenendo conto del suo opposto, dei paletti e delle convenzioni con cui si cerca di inquadrare i testi letterari. Sbarazzarsi dei contrassegni convenzionalmente utilizzati per distinguere un testo

11. Ma già nella prefazione alla *Logique des genres littéraires*, per spiegare la posizione di Hamburger, si legge che «una brutta tragedia, una brutta epopea, un brutto romanzo o sonetto restano sempre una tragedia, un'epopea, un romanzo o un sonetto, e nessuna valutazione può sottrarli a tale statuto» (9).

finzionale da un testo non-finzionale, o per identificare un'opera come intrinsecamente letteraria, rischia di vanificare ogni tentativo di cogliere lo specifico dei testi con cui entriamo in contatto.

Anche in questo senso, la prefazione alla *Logica della letteratura* può essere interpretata sì come una sorta di spartiacque, ma non nel senso di un allineamento da parte di Genette alle posizioni di Hamburger, né in quello di una loro negazione sostanziale. Si tratta semmai di uno spazio in cui sono messe nero su bianco alcune contraddizioni di fondo, e in cui inizia a maturare una serie di riflessioni che saranno sviluppate negli anni successivi. Se in *Postscript* scriverà che «i suoi disaccordi con due studiose di poetica così profonde come Käte Hamburger e Dorrit Cohn non sono stati dei veri “antagonismi”, ma delle semplici sfumature sullo sfondo di un accordo teorico riguardo all'essenziale» (*Postscript* 255), è in effetti probabile che questa sintesi celi (ovvero, retrospettivamente, ridimensioni) quella che a metà degli anni Ottanta era invece avvertita come una (duplice) tensione viva.

7. C'è poi, appunto, l'altra tensione (quella metodologica) di cui si diceva più sopra. Come abbiamo visto, il *come finzione* di Hamburger viene contrapposto al *come racconto* della narratologia. Anzi, Genette sottolinea come sia impossibile metterli in contatto. A corollario della sua ricostruzione, tuttavia, aggiunge che la loro «incomunicabilità» non implica una sostanziale incompatibilità; al contrario, entrambi gli approcci sarebbero non solo «legittimi ciascuno al suo livello», ma anche indispensabili per dare conto dell'esperienza della finzione, del paradosso che ne è alla base, per cui al lettore sono richieste insieme «fiducia» e «lucidità», la consapevolezza che, pur essendo inventata, la storia contenuta in un

romanzo o in un racconto pretende di essere letta come se fosse effettivamente accaduta.

La mia impressione, detto questo, è che Genette abbia sempre cercato di tenere presente questo paradosso e di lavorare sulla compatibilità dei due approcci. Intendo dire che le sue analisi narratologiche sono state sempre informate da considerazioni relative alle dinamiche finzionali, e viceversa i ragionamenti su queste ultime non sono mai stati del tutto svincolati dall'idea che per 'funzionare' una storia pretenda il nostro coinvolgimento. Quando in "Discorso del racconto", discutendo dei casi in cui il narratore della *Recherche* riferisce più informazioni di quelle di cui può ragionevolmente essere a conoscenza, scrive che «non spingeremo il disprezzo per il "referente" al punto da ignorar[e] [che quegli eccessi, assieme a molti altri, derivano da Proust]» (300), Genette sta di fatto tenendo conto della natura artefatta del romanzo, risalendo, per mostrarne le presunte incoerenze mimetiche, all'atto con cui Proust vi ha dato forma, e dunque implicitamente additando il fatto che il narratore non è altro che una finzione, una scelta di metodo a monte della quale c'è sempre e comunque l'autore reale. D'altra parte, la conclusione del ragionamento portato avanti nel più pragmatico dei saggi di *Finzione e dizione*, "Gli atti di finzione", è influenzata in modo decisivo proprio da questo tipo di illusione. Mi riferisco all'invito a considerare *seriamente* gli atti di finzione, il fatto che questi ultimi (banalmente, le frasi attraverso cui una storia prende corpo) sono asserzioni non serie che chiedono di essere prese alla lettera, nella misura in cui pretendono che il lettore si cali nella storia e sospenda momentaneamente ciò che ne resta fuori.

Ovviamente, posto in questi termini il discorso è molto generico. In fondo, si potrebbe dire che dietro ai ragionamenti in questione c'è soprattutto il buon senso critico, o la dialettica più generale fra poetica e critica illustrata

nel primo saggio di *Figure III*, dove si auspicava un «necessario interscambio» fra le due, «nella consapevolezza e nell'esercizio della loro *complementarietà*» (“Critica e poetica” 6). Forse, però, non è assurdo pensare che l'opera di Genette sia attraversata dal tentativo di guardare il racconto da un versante all'altro del paradosso che ne è alla base, tenendo cioè conto del fatto – come è detto con una formulazione solo apparentemente ridondante proprio nella prefazione al libro di Hamburger – che «se la finzione della finzione è di non essere finzione, la sua verità è di essere finzione» (14).

Non so, detto questo, se il modo di procedere di Genette riproduca a livello critico l'esperienza ancipite che il lettore fa dei testi letterari, la sua tendenza, più o meno consapevole, a fingere che ciò che legge sia davvero accaduto. Né so se ogni narratologo dovrebbe muoversi contemporaneamente su due piani diversi, guardando il racconto contemporaneamente ‘da dentro’ e ‘da fuori’. Credo però che gli sviluppi più recenti degli studi sul racconto stiano negando questa dialettica, chiudendosi dentro ai testi o viceversa puntando tutto sulle dinamiche a essi esterne.

Più in generale, l'impressione è che proprio in un momento in cui tutto sembra essere diventato racconto si siano indebolite le riflessioni che cercano di porre dei distinguo, di delimitare il campo di indagine. Sempre più spesso le teorie si fanno onnicomprensive, pronte a dilatarsi per assorbire al loro interno ogni possibile devianza da un fantomatico racconto prototipico, il cui profilo appare a sua volta continuamente rimodellabile. È probabile che ciò sia dovuto a fattori estrinseci alla disciplina, non ultima la necessità di una teoria che dia l'illusione di tenere sotto controllo l'attuale vastità di racconti. Ma è probabile che ciò sia dovuto anche al graduale affievolirsi dell'idea che la teoria sia un modo per entrare in

contatto con i testi: non per ‘esaurirli’, ma per cercare di coglierne la complessità.

Bibliografia

- Clark, Matthew, James Phelan. *Debating Rhetoric Narratology. On the Synthetic, Mimetic, and Thematic Aspects of Narrative*. The Ohio State UP, 2020.
- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Harvard UP, 2015.
- Genette, Gérard. “Critica e poetica.” *Figure III. Discorso del racconto*. 1972. Traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, 1976, pp. 3-6.
- . “Discorso del racconto.” *Figure III. Discorso del racconto*. 1972. Traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, 1976, pp. 67-323.
- . *Nuovo discorso del racconto*. 1983. Traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, 1987.
- . Préface. Käte Hamburger. *Logique des genres littéraires*. 1957. Tradotto da Pierre Cadiot, Seuil, 1986, pp. 7-15, poi con il titolo “Une logique de la littérature”, in *Figures IV*, Seuil, 1999, pp. 323-333.
- . *Finzione e dizione*. 1991. Traduzione di Sergio Atzeni, Pratiche, 1994.
- . “Dal testo all’opera.” 1999. Traduzione di Fernando Bollino. *L’arte in opera. Itinerari di Gérard Genette*, di Fernando Bollino, con scritti di Gérard Genette, Riccardo Campi, Alessandra Corbelli, CLUEB, 2006, pp. 129-175.
- . “Malintesi.” 2006. Traduzione di Fernando Bollino. *Studi di estetica*, n. 34, 2006, pp. 22-30.
- . *Codicille*. Seuil, 2009.
- . “De Figures à Codicille. Un entretien avec Gérard Genette.” *L’aire d’u*, 1 Janvier 2010, <https://www.>

- lairedu.fr/media/video/entretien/de-figures-a-codille-un-entretien-avec-gerard-genette/. Ultima consultazione: 30 agosto 2020.
- . *Postscript*. Seuil, 2016.
- Hamburger Käte. *La logica della letteratura*. 1957. Traduzione e saggio introduttivo di Eleonora Caramelli, presentazione di Carlo Gentili, Pendragon, 2015.
- Herman, David. "Scripts, Sequences, and Stories. Elements of a Postclassical Narratology." *PMLA*, vol. 112, n. 5, 1997, pp. 1046-1059.
- Patron, Sylvie. "On the Epistemology of Narrative Theory. Narratology and Other Theories of Fictional Narrative." *The Travelling Concepts of Narrative*, a cura di Matti Hyvärinen, Anu Korhonen and Juri Mykkänen, Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2006, pp. 118-133.
- Richardson, Brian. "Narrative Poetics and Postmodern Transgression. Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame." *Narrative*, vol. 8, n. 1, 2000, pp. 23-42.
- . "Unnatural Narratology. Basic Concepts and Recent Work." *DIEGESIS*, vol. 1, n. 1, 2012, pp. 95-103.
- Schaeffer, Jean-Marie. "Fiction, feinte et narration." *Critique*, n. 43, 1987, pp. 555-576.
- Searle, John. "The Logical Status of Fictional Discourse." *New Literary History*, vol. 6, n. 2, 1975, pp. 319-332.
- Walsh, Richard. *The Rhetoric of Fictionality*. The Ohio State UP, 2007.