LA RAGIONE CRITICA / 9

PAOLO GIOVANNETTI

SPETTATORI DEL ROMANZO
Saggi per una narratologia del lettore

Ledizioni

LA RAGIONE CRITICA / 9

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

Paolo Giovannetti

Spettatori del romanzo
Saggi per una narratologia del lettore

Ledizioni
The Innovative LEDIpublishing Company

ISBN 978-88-6705-386-5

© 2015

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.

NOTA AL TESTO

Sono inediti i capitoli 1 e 4. Il capitolo 2 fonde e rielabora due saggi editi, rispettivamente: "*I Malavoglia* come romanzo figuralizzato." *Allegoria* XXVI, 69-70 (2014): 171-210 e "Le cornici di *Mastro-don Gesualdo*. Un'analisi e una proposta teorica." *Nuova rivista di letteratura italiana* XVIII, 1 (2015): 193-230. Il cap. 3 amplia: "Se, e come racconta la poesia di Vittorio Sereni." *Vittorio Sereni, un altro compleanno*. A cura di Edoardo Esposito. Milano: Ledizioni, 2014. 43-57. Poche le modificazioni introdotte nei due saggi in appendice: "«Faccio delle cose coi libri», Calvino vs anni Settanta." *Enthymema* 7 (2012): 401-08; "Come chiamarlo? *1912 + 1* e l'arte del 'racconto' in Sciascia." *Todomodo* IV (2014): 43-52.

Ringrazio Silvia Contarini e Monika Fludernik per i consigli preziosissimi su aspetti nodali della trattazione (il loro contributo verrà puntualmente ricordato). Del tutto impossibile è invece nominare le molte persone con cui ho avuto utili confronti: a partire dai revisori anonimi delle riviste sopra ricordate, passando attraverso gli studenti delle scuole di dottorato (Messina e Salerno) e il pubblico, anche di colleghi, del Circolo filologico linguistico di Padova e della Scuola superiore di Udine, a cui fra 2013 e 2015 ho presentato i primi risultati di queste ricerche. Molto

più che un ringraziamento mi sento infine di rivolgere al mio allievo Filippo Pennacchio, cui devo non poche imbeccate bibliografiche (e qualche preziosa consulenza grafica): senza il nostro pressoché quotidiano colloquio, la mia ricerca narratologica sarebbe stata, se non proprio impossibile, certo assai meno appassionante.

INDICE

1. INTRODUZIONE 13

1.1. Una storia *nella* teoria narratologica 13
1.2. Modi della figuralità verghiana 16
1.3. Le difficili relazioni fra narratologia e 'poetica' 28
1.4. Il «cerchio tipologico» alla prova del tempo 32
1.5. La paradossale centralità del lettore (o dell'autore?) 52

2. DAI *MALAVOGLIA* A *MASTRO-DON GESUALDO*: PROGRESSI DELLA FIGURALITÀ VERGHIANA 67

Parte I. *I Malavoglia*: un romanzo senza narratore 67

2.1. Il cerchio tipologico di Stanzel e Verga: convergenze necessarie 67
2.2. Personaggi che danno forma al mondo: dalla coralità al monologo 87
2.3. Racconti singolativi e l''effetto Maruzza': ciò che sfugge all'impersonalità 108
2.4. Un ascolto figuralizzato: come leggere l'incipit del romanzo 117

2.5. Verga, il Sud del mondo, e il cinema (parte prima) 124

Parte II. Le cornici di *Mastro-don Gesualdo* 130

2.6. Ricezione critica: le imperfezioni di un capolavoro? 130

2.7. La (presunta) voce dell'autore 134

2.8. Dal coro al personaggio: un continuum 146

2.9. L'ascolto, il centro deittico vuoto, il montaggio: tre 'cornici' cruciali 151

2.10. Conclusioni. Verga e il cinema (parte seconda), nuovi (*sub-*)*frames* 171

3. SE, E COME RACCONTA LA POESIA DI VITTORIO SERENI 177

3.1. I limiti di un'eredità critica 177

3.2. La mediazione narrativa in *Frontiera* e nel *Diario* 180

3.3. Un io dislocato, oltre che drammatizzato 189

3.4. Un approdo (lirico-)ironico? 197

4. VISTO DA ALTRI, E RIVISTO. APPROSSIMAZIONI ALLA 'SITUAZIONE NARRATIVA' *CAMERA EYE* 205

4.1. Un radicamento soggettivo 205

4.2. «Situazione narrativa neutrale», *camera eye*, focalizzazioni: una sintesi impraticabile? 213

4.3. La deissi (e l'omodiegesi) ineliminabile 230

4.4. Frame cinematografici ed epistolari 252

APPENDICE 261
1. «Faccio delle cose coi libri». Calvino *vs* anni Settanta 261
2. Come chiamarlo? *1912 + 1* e l'arte del 'racconto' in Sciascia 276

BIBLIOGRAFIA 291
INDICE DEI NOMI 311

1. INTRODUZIONE

1.1. Una storia nella *teoria narratologica*

1. Il titolo lo dichiara a chiare lettere: questo è un libro innanzi tutto di teoria, e il suo dominio è il discorso narratologico, la riflessione intorno ai modi di raccontare, in letteratura e nel cinema. Ma le teorie presuppongono altro, e ne sono presupposte. Se dovessi escogitare una definizione sintetica capace di suggerire il senso *critico* complessivo dei saggi qui raccolti, mi piacerebbe parlare di *difetti dell'io*. Rovescerei così il titolo di un recente numero monografico del *Verri – Eccessi dell'io –*, e farei in particolare riferimento al bel contributo di Daniele Giglioli ("L'autore"), che su una peculiare configurazione dell'io narrativo contemporaneo ha svolto importanti considerazioni. Semplificando e radicalizzando al massimo il discorso, potrei persino dichiarare che la letteratura narrativa di cui qui si parla si contrappone a tutto ciò che il dibattito sulla produzione italiana (e non) contemporanea sta proclamando, da un ventina d'anni a questa parte.

Se oggi l'ipertrofia dell'io romanzesco è arrivata al punto di colonizzare il discorso politico e storico – nella forma per lo più dell'autofiction –, la 'finzionalità' di cui mi occupo segnala il percorso diametralmente opposto: ci mette in contatto con esperienze narrative che

si lasciano condizionare dall'alterità del lettore, dalla spinta di uno sguardo terzo, che al limite è quello di una *camera* – sia essa fotografica o, più spesso, cinematografica. Soprattutto: mentre oggi assistiamo a una riscossa dell'autore, a un suo ritorno, anzi al suo dilagare, alla sua rivincita sopra il narratore, la costellazione in cui questo libro si situa aveva l'ambizione di ridiscutere *entrambe* le istanze: tanto l'autore quanto il narratore. A dirla tutta, aveva l'ambizione di far piazza pulita di ciò che 'crea', 'origina' il discorso, che vuole platealmente appropriarsene. Il proverbiale spostamento deittico di Hamburger e Banfield (ma anche di Benveniste e, in fondo, di Stanzel) induceva e induce a credere che il *primum* della narrativa sia la dislocazione dell'io dentro i fatti, la sua proiezione ortogonale in una trama verbale che lo reifica, rendendolo persona fra persone, oggetto fra gli oggetti, al limite (appunto) disumanizzandolo. Non io, ma SELF: la soggettività *nei* romanzi e racconti di Verga agisce rappresentando, raccontando un ascolto, un gesto percettivo: e addirittura è in grado di interpretare un *experiencing* totalmente virtuale, l'azione di una persona che non c'è, ma di cui cogliamo il lavorio recettivo in corso di svolgimento. Analogamente, le poetiche oggettiviste del *camera eye* affidano il proprio *reporting* a un'appercezione che imita quella della macchina da presa; e tuttavia, per ottenere questo paradossale risultato, devono attivare un narratore nascosto, una specie di metanarratore, un io insomma così implicato negli oggetti da sembrare in loro balia.

Non insisto oltre su questo contrasto, che si presta a letture plurime, senza alcun dubbio, soprattutto dal punto di vista storico-letterario.[1] È però curioso che l'azione 'in

1. Che le arcinote posizioni di Barthes e Foucault, risalenti al 1968-69, risuonino in quanto appena scritto, è cosa inevitabile, a cui però non va attribuita troppa importanza; se non per rilevare *en passant* lo *Zeitgeist* suggerito dalle date: a fronteggiare, va da sé, il tornante del 1989.

levare' di certi oggettivismi sia clamorosamente contraddetta dall'intenzione viceversa amplificante, cumulativa, di un modo *autoriale* di concepire la letteratura che oggi va per la maggiore. E importanti osservatori come Dawson (51-52) fanno risalire al 1988 di *The Satanic Verses* di Salman Rushdie l'inizio di questa tendenza: costringendoci, pertanto, a prendere atto di discrimini storici ben più importanti. In un intorno del 1989 comincia a diffondersi un massimalismo narrativo che fa perno sull'aumentato peso della voce narrante onnisciente; parallelamente, anche i modelli narratologici vanno incontro a una trasformazione. Il rapporto causa-effetto appare evidente, insieme con il radicamento in una crisi epocale.

Ci si chiede: può la teoria essere così passiva di fronte alle emergenze del letterario che tutti i giorni si fa, e sentirsi costretta a cambiare i propri paradigmi in presenza di mutamenti di breve o medio-breve periodo? Non è una domanda da poco; né credo, purtroppo, che questa introduzione sappia darle una risposta soddisfacente. Qualcosa nondimeno diremo, e stiamo dicendo.

Resta il fatto che – appunto – questo non è un libro solo di teoria, e anzi la motivazione storico-letteraria è prevalente nel primo dei saggi, quello sui *Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*. L'ipotesi di lavoro era lumeggiare correttamente la tecnica narrativa del verismo verghiano sullo sfondo del Modernismo internazionale, argomentando la sua appartenenza di diritto e di fatto allo scenario della cosiddetta *situazione narrativa figurale*. Ma la storia è subito costretta, in questo caso, a fare i conti con la teoria, e senza l'aiuto del libro di Ann Banfield, *Unspeakable Sentences*, non sarebbe stato possibile venire a capo di una questione a tal punto decisiva da sembrare persino ovvia (quale autore è tanto *narratorless* quanto il Verga maggiore?).

Analogamente, il saggio sulla narratività (o *finzionalità*: ci torneremo) nella poesia di Sereni prende le mosse da un'idea storicamente fondata di Enrico Testa, secondo

il quale un certo modo di fare poesia diffusosi in Italia a partire dagli anni Sessanta del Novecento determina una crisi del 'lirico', della 'lirica' in quanto discorso dell'io, e il conseguente protagonismo di istanze terze quali sono, per definizione, i personaggi, le loro parole pronunciate.

Viceversa, assai più astrattamente teorico è il saggio sul *camera eye*. Confesso anzi sin da ora che il mio intervento consiste in un tentativo blandamente aprioristico di collocare una certa tradizione testuale in un punto specifico del cerchio tipologico di Stanzel: quasi a saturare una valenza del discorso narratologico cui mancava un riscontro fattuale (cioè testuale) positivo. Insomma, in questo caso la teoria ha reclamato le opere, le ha costrette a prendere – letteralmente – posizione, *una* posizione. Eppure, come si vedrà, ambizione dello scrivente è anche cogliere, più che la nascita, l'evoluzione del *camera eye*, la sua 'naturalizzazione' presso la sensibilità dei lettori contemporanei. La teoria, raggiunti i testi, non può non vederne – poi – l'evoluzione nel tempo, e additare quindi la loro perdurante resistenza a un'interpretazione troppo rigida.

1.2. Modi della figuralità verghiana

1. La lunghezza del capitolo su Verga dice della complessità delle questioni messe in campo, a dispetto appunto di una serie di considerazioni almeno apparentemente intuitive. A ben guardare, molte delle mie notazioni mettono a partito un tipo di ragionamento che una settantina d'anni fa era stato realizzato (sempre ai confini fra storia e teoria) dall'Auerbach che sontuosamente chiudeva *Mimesis* con il memorabilissimo saggio su *To the Lighthouse* di Virginia Woolf. Penso ai luoghi in cui è descritto il «trattamento polifonico» del racconto (II, 324); segnatamente al seguente passo:

> L'intento di avvicinarsi a una vera realtà obiettiva con l'aiuto di molte impressioni soggettive avute da molte persone (e in momenti diversi), è una caratteristica essenziale del procedimento moderno qui trattato, che si distingue così radicalmente dal soggettivismo unipersonale, che cede la parola a una persona sola, quasi sempre molto caratteristica, e il cui modo di considerare la realtà è l'unico che vale. (II, 320)

Dove, dunque, si insiste su una specie di necessaria coralità della rappresentazione altrimenti detta *figurale* (*figural* in inglese; *personale* in tedesco): etichetta, questa, con cui è designato un racconto che *non* è enunciato da una voce bensì è filtrato attraverso l'esperienza dei *personaggi*, attraverso il loro mondo percettivo. Ora, Auerbach nei fatti si opponeva fin dal 1946 a quel trend che viceversa risulta dominante, a partire dalla *Teoria della letteratura* di pochissimi anni successiva – 1949 –[2] di René Wellek e Austin Warren: il cui capitolo che nel testo originale suona *The Nature and Modes of Narrative Fiction* (212-25) tratta in maniera monistica del personaggio-riflettore. E l'austriaco Franz K. Stanzel, che nel 1950-51, borsista a Harvard, aveva assistito al dibattito americano intorno al nuovissimo volume,[3] proporrà un'idea di figuralizzazione, di *reflector mode*, rigorosamente «unipersonale», incentrata su *un* protagonista, e anzi di fatto ostile a ogni forma di rappresentazione collettiva.

L'antipatia da parte di Stanzel e della sua scuola verso ciò che a noi italiani sembra persino ovvio – ripeto – chiederebbe una lunga trattazione a sé; e comunque affronterò la questione più da vicino nel capitolo su Verga. Colpisce, intanto, rilevare l'insistito rifiuto di Monika Fludernik di

2. Va peraltro ricordato che alcuni saggi della *Theory of Literature* cominciarono a essere pubblicati nel 1942 (e nel copyright del volume originariamente figurava anche questa data).

3. Cfr. Cornijls (136, nota 12).

accettare come discorsi indiretti liberi passi riflettorizzati attraverso *terze persone plurali*. E ciò semplicemente perché – dichiara la studiosa – «group's opinions are unlikely to be synchronized in this manner» (*Towards* 168): secondo una petizione di principio, affatto separata dall'evidenza dei testi.[4] Un caso per lo meno curioso, al limite del lapsus, si verifica poi in uno dei saggi sul punto di vista più importanti in assoluto prodotti dalla *scholarship* narratologica degli ultimi – diciamo – vent'anni. Mi riferisco all'intervento di Manfred Jahn ("More Aspects"). È qui esposta un'opinione, di nuovo, deduttiva, non suffragata da alcun dato positivo: vale a dire che un testo sia più 'strettamente' focalizzato (si parla infatti di «strict focalization») quando è in gioco la messa a fuoco su una sola persona. E sulla scia di Stanzel e Fludernik, vi si dà per scontato (99) che la focalizzazione dello stesso oggetto a carico di più centri deittici possa essere gestita esclusivamente da un narra-

4. Basti dire che il passo a cui la studiosa fa riferimento, tratto da *The Group* di Mary McCarthy (1963; 411), suona così: «Whatever Kay would have wanted, her father said; probably her friends knew best. That was bitter too. Yet the group were sure they were doing the right thing. Kay had grown away from her parents; they had not seen eye to eye at all while she was out West, and it had hurt them when she had insisted on coming back to New York after the divorce, though she had a home with them. But they had staked her, which was sweet, just as now they had wired the funeral parlor with an authority for Helena to act. How sad that Kay had not found time – that was what her father said – to write them a single letter in the month before she 'went'. Naturally, if she had known, she would have» (*Towards* 168). È evidente che qui è riferita l'opinione del *gruppo* nei confronti di Kay, attraverso un normalissimo discorso indiretto libero (il testo è quasi tutto trasformabile in un enunciato alla prima persona plurale), mescolato a brevi interventi di psiconarrazione («the group were sure») e a un discorso diretto a carico del padre, ma rivissuto dalla percezione collettiva. Unica eccezione, mi pare, è l'inciso «which was sweet», che tuttavia non sembra estraneo anche al punto di vista collettivo.

tore autoriale. Che il tema sia sentito come ostico, è poi argomentato indirettamente dalla definizione di «ambient focalization», che dovrebbe costituire la tipica situazione verghiana. Qui – dichiara Jahn, e per maggior chiarezza traduco – «il campo della soggettività si manifesta come un'ellisse: alla stregua di un'ellisse geometrica, che ha due fuochi, la focalizzazione ambientale è determinata da due (o più) centri focali» (98). Il lapsus è fin troppo chiaro, posto che nessuna ellisse può avere più di due fuochi! Come dire: la resa spaziale di un racconto pluriprospettico appare di fatto impraticabile nella produzione teorica, quasi naturalmente monocentrica, della scuola di Stanzel.

Eppure, che sia possibile una 'situazione narrativa' di questa specie è stato più volte suggerito, anche solo implicitamente: a partire per lo meno dalla «multiple selective omniscience» di Norman Friedman, passando attraverso il «type narratif actoriel» elaborato da Jaap Lintvelt, che prevede una focalizzazione interna variabile cosiddetta «polyscopique», quando diversi personaggi percepiscono lo stesso oggetto. E in seguito vedremo (nel cap. 2, § 2.1.1.) che il divulgatore delle idee jamesiane, Percy Lubbock, sin dagli anni Venti aveva difeso un'idea plurale della riflettorizzazione, e quindi implicitamente il profilo di una diversa situazione narrativa figurale.

Il tipo di soluzione da me proposto non sembra aver precedenti altrettanto approfonditi e sistematici. A parte Auerbach, mancano esemplificazioni articolate di una figuralità policentrica. Certe difficoltà metodologiche si compendiano, forse, nell'idea difesa da Susan Lanser (*Fictions* 21 e 256 sgg.) di una «communal voice», caratteristica soprattutto di certi racconti al femminile. L'illustrazione in senso stretto narratologica da lei realizzata è deludente, perché prevede di fatto queste tre possibilità: o l'esistenza di un narratore che parla a nome di una comunità, oppure l'azione di una voce alla prima persona plurale (una «we narrative»), oppure l'adibizione di una «*sequential* form

in which individual members of a group narrate in turn» (21). Quest'ultimo caso coincide con la focalizzazione interna multipla di Genette (*Figure III* 237). Come si vede, si tratta di meccanismi narrativi molto estrinseci, persino plateali: la comunità di Lanser sembra chiedere narratori forti, anche quando sopraindividuali. Laddove per noi in gioco è, viceversa, la definizione di un mondo diegetico *narratorless*.

2. Quelli di Verga e della sua 'tradizione' (in anni recenti uno *spin-off* tanto corposo quanto godibile è costituito da *Romanzo criminale* di Giancarlo De Cataldo) sono racconti a focalizzazione interna variabile, in cui il punto di vista di un gruppo prevale su quello dei singoli personaggi. Sia chiaro: ciò non significa affatto che la focalizzazione interna attraverso caratteri isolati venga esclusa; anzi, il metodo collettivo deve valorizzare (deve sbalzare) l'apporto dell'individuo. Dentro il coro, a dirla in breve, non possono essere bandite le parti solistiche.

Il quadro teorico suscettibile di dare conto di questa condizione è stato offerto da una studiosa che certo non per caso molto si è occupata di Virginia Woolf. Il concetto di «non-reflective consciousness» elaborato da Ann Banfield (*Unspeakable*), implementando la vecchia idea di *percezione indiretta libera*, consente di interpretare in modo adeguato uno stile narrativo in cui siano in scena due o più personaggi senzienti e parlanti, capaci di modellare con la loro azione focalizzante tutte le componenti della storia (eventi ed esistenti, per intenderci). Coralità, in questo senso, significa molto semplicemente che il racconto è la *rappresentazione* obliqua della maniera in cui una comunità sente il mondo.

Perno verbale di questa strategia è l'imperfetto (e il trapassato prossimo, va da sé) nella sua aspettualità *continua*. Una caratteristica notevole del tipo morfologico in oggetto è «rendere sfumati i contorni temporali degli

eventi, permettendo […] quei tipici risultati di parziale sovrapposizione tra gli eventi, che costituiscono un'importante differenza nei confronti dei perfetti» (Bertinetto, "Il verbo" 52). L'imperfetto favorisce cioè lo spostamento deittico, soprattutto nel senso che gli enunciati da esso innervati – per dirla con Banfield – esprimono «phenomena – sights, sounds, smells, events – which can be interpreted as the data of the SELF's senses instead of the narration or objective description of them» (*Unspeakable* 200).

Un banalissimo esperimento che si può proporre è riflettere su cosa succede nel breve testo:

Carlo era di fronte alla finestra. Pioveva.

Il predicato «Pioveva» è colto dal lettore più come prolungamento del personaggio Carlo, come resoconto delle sue sensazioni, che non come enunciato a carico di un narratore. In questo senso, *Pioveva* è una specie di discorso indiretto libero che ci mette in contatto con ciò che il personaggio non tanto pensa quanto 'vive', entro quella dimensione – ci ricorda Banfield (197) – che Sartre definì *non-tetica*. È importante poi osservare (e forse non sono necessari esempi) che se più persone si trovano nella stessa situazione del nostro Carlo, la frase *Pioveva* esprime la loro esperienza collettiva. Vale a dire: «Tutti *sentivano* che stava piovendo». Percezione indiretta libera o *non-reflective consciousness* – appunto.

Non solo, e in modo peraltro decisivo: nel verismo le coscienze non riflessive tendono – diremmo noi oggi – a fare rete, a interagire tra loro in modo complesso; i personaggi vedono e sono visti a un tempo, e la loro realtà è plasmata da un ricco *interplay* di sensazioni fisiche e mentali. Per il pubblico italiano l'esempio paradigmatico è il secondo capitolo dei *Malavoglia*, in cui un'intera comunità mostra se stessa e il luogo in cui vive, senza che mai un narratore onnisciente si prenda la briga di rendere

esplicito quanto noi lettori veniamo a conoscere in modo implicito.

Oltre a questa tecnica, ho preso in considerazione i casi in cui il fulcro della storia è condizionato da una percezione obliqua priva di un *foyer* prospettico identificabile: i casi in cui – cioè – entriamo in contatto con un'istanza che vede e sente, ma che non coincide con un personaggio. Sono situazioni in cui la «non-reflective consciousness» insiste su un centro deittico *vuoto*, per certi versi *non umano* (cfr. Banfield, "Describing"), anche nel senso che dipende da una collocazione nello spazio di natura virtuale. E che questo fuoco non necessariamente antropomorfo abbia a che fare con una cinepresa potenziale, avvenire, a me pare persino troppo ovvio: in particolare se pensiamo che un Verga *pre*-cinematografico è in qualche modo legittimato dalla sua notoria passione per la fotografia.

3. Banfieldiano come i primi due è anche il terzo frame 'riflettorizzante' qui messo in campo: quello che suggerisce un *ascolto*. Nella situazione narrativa figurale verghiana sono frequentissimi i passi in cui l'azione del raccontare non è realizzata in modo diretto, mediante un narratore, ma si manifesta attraverso ciò che, di un certo atto narrativo, un ascoltatore prototipico (semplificando: un ascoltatore medio) ha *elaborato* percettivamente e mentalmente. Come è stato detto,[5] quello verghiano sembra spesso il racconto di un racconto, un racconto di secondo grado. Ad esempio, nell'ultimo capitolo dei *Malavoglia* padron 'Ntoni esce di scena nel modo che qui sotto leggiamo (rr. 291-306); e si noti subito che il resoconto delle sue estreme vicissitudini dentro il paese è introdotto da un enunciato fin troppo palesemente narrativo («Così padron 'Ntoni se ne andò»).

5. Vedi per esempio la posizione di Mazzacurati, ricordata più avanti, nel cap. 2, alla nota 45.

> Così padron 'Ntoni se ne andò all'ospedale sul carro di Alfio Mosca, il quale ci aveva messo la materassa ed i guanciali, ma il povero malato, sebbene non dicesse nulla, andava guardando dappertutto, mentre lo portavano fuori reggendolo per le ascelle, il giorno in cui Alessi era andato a Riposto, e avevano mandato via la Mena con un pretesto, che se no non l'avrebbero lasciato partire. Sulla strada del Nero, nel passare davanti alla casa del nespolo, e nell'attraversare la piazza, padron 'Ntoni continuava a guardare di qua e di là per stamparsi in mente ogni cosa. Alfio guidava il mulo da una parte, e Nunziata, la quale aveva lasciato in custodia a Turi il vitello, i tacchini, e le pollastre, veniva a piedi dall'altro lato, col fagotto delle camicie sotto il braccio. Al vedere passare il carro ognuno si affacciava sulla porta, e stava a guardare; e don Silvestro disse che avevano fatto bene, per questo il Comune pagava la sua rata all'ospedale; e don Franco avrebbe anche spifferata la sua predica, che ce l'aveva in testa bella e fatta, se non ci fosse stato lì presente don Silvestro. – Almeno quel povero diavolo va a stare in pace, conchiuse lo zio Crocifisso.

La frase iniziale – storica, singolativa, oggettiva – lascia presto spazio al coinvolgimento dei personaggi, propiziato dalla trama degli imperfetti. Balza all'occhio «il giorno in cui Alessi era andato a Riposto», che avrebbe potuto far parte del discorso narrativo primario. Vale a dire, in un racconto 'naturale' ci saremmo aspettati (e lasciamo perdere la ripetizione):

> *Così padron 'Ntoni se ne andò all'ospedale. Quel giorno Alessi andò a Riposto […].[6]

6. Ovviamente, sarebbe possibile, in un contesto classico, anche la forma al trapassato prossimo, «Alessi era andato a Riposto», coincidente con quella usata da Verga; ma, messa a stretto contatto della frase con aoristo narrativo, la sua funzione

L'azione del narrare è dunque a sua volta focalizzata, messa in prospettiva, filtrata attraverso la cognizione del paese, che si è sentito raccontare – che sa – che le cose sono andate in *quel* modo.

In simili casi siamo introdotti alla rappresentazione dell'ascolto di un gesto narrativo, alla ricezione di un *tu* oggettivato. Come Banfield insegna, nel mondo del «represented speech and thought» e della «non-reflective consciousness», se l'io si aliena nella terza persona del SELF, il *tu*, a sua volta, da destinatario della comunicazione ordinaria, diventa HEARER, istanza interna che condiziona la superficie linguistica del testo, enfatizzando la pressione delle forme dell'indiretto libero. La deissi è cioè affetta dalla ricezione di un ipotetico atto narrativo primo. Nel passo appena letto, ripeto, il resoconto diretto è realizzato in una forma canonica, nel primo enunciato; ma ben presto si trascorre alla messa in scena di tutto ciò che 'si era detto' – presso la comunità – a proposito della fine di padron 'Ntoni.

Ora, sono convinto che quest'ultima interpretazione di aspetti dell'opera di Verga in futuro possa andare incontro a verifiche e approfondimenti. L'osservazione è forse meno cerimoniale e ovvia di quanto non sembri. A pensarci bene, da Herder e dai primi raccoglitori sette e ottocenteschi di *voci del popolo*, passando attraverso il *Volk* (ri)scoperto dai romantici e la ricerca etnografica positivistica, giù giù fino all'avvento degli strumenti di registrazione meccanica, elettr(on)ica e infine digitale delle persone fisiche poetanti e narranti: in questo percorso plurisecolare, dunque, l'atto dell'*ascoltare* la parola altrui e di conservare il risultato della ricezione costituisce una presenza invariante, di eccezionale rilevanza, in tutto l'immaginario della cultura occidentale. Siamo talmente coinvolti in una realtà in cui la restituzione di ciò che altri hanno detto svolge un ruolo

sarebbe solo quella di sottolineare l'*anteriorità*, e non un'implicazione percettiva – come invece accade nel testo originale.

cruciale, che quasi non ci rendiamo conto della *cornice* in cui collochiamo la nostra attività, la nostra fruizione. Eppure, se ad esempio leggiamo questo passo tratto da un notissimo romanzo, *Il cane di terracotta* (1996) di Andrea Camilleri, in cui ci imbattiamo nell'ascolto e visione di un programma televisivo da parte del commissario Salvo Montalbano,

> Il direttore, ancora chiaramente emozionato, disse che una giovane donna bellissima, Gesù che donna!, pareva finta pareva, una sorta d'indossatrice come quelle che si vedono nei rotocalchi, Gesù quant'era bella!, chiaramente straniera perché parlava un cattivo italiano ("Ho detto cattivo? Mi sono sbagliato, sulle sue labbra le nostre parole sembravano miele"), no, sulla nazionalità non poteva essere preciso, tedesca o inglese, quattro giorni avanti s'era presentata all'agenzia ("Dio! Un'apparizione!") e aveva domandato dell'aereo. Aveva spiegato minutamente […].
> Montalbano se la godé. Glielo aveva raccomandato a Ingrid.
> "Ti devi fare ancora più bella. Così le persone, quando ti vedono, non capiscono più niente". (389-90)

forse possiamo intuire meglio che il romanzo contemporaneo è pieno di indiretti liberi variamente manipolati con i quali è messo in forma il modo di elaborare – per esempio – un contenuto radiofonico o televisivo (ma anche il testo di un quotidiano, se è per quello) ad opera del centro deittico costituito da un personaggio.

Non casualmente, del resto, poco sopra ho scritto e sottolineato la parola *cornice*. Per un attimo, si viene presi dalla tentazione di aggiungere ai frame narrativi 'naturali' suggeriti da Monika Fludernik (*Towards*) – ACTING, TELLING, EXPERIENCING, VIEWING, REFLECTING – una nuova invariante: HEARING. La studiosa austriaca ha proposto

con quelle cinque azioni verbali gli atteggiamenti astorici, creaturali, per certi versi innati, assunti da autori e lettori davanti alle opere narrative. Ecco, a me sembra possibile immaginare che nel mondo del racconto scritto sia conservata anche l'esperienza dell'ascolto – e dell'ascolto in particolare di una voce narrante – come una delle sue peculiarità irrinunciabili.

Fra l'altro, e per fortuna, si tratterebbe di un *a priori* la cui 'naturalità' apparirebbe molto problematica, o comunque oggetto di interessanti considerazioni storiche. Le si potrebbe formulare così: in che modo la borghesia europea abbia scoperto la necessità di venire incontro al *Volk*, oscillando tra *l'occultamento* mimetico dell'ascolto, dell'implicazione soggettiva, e viceversa la *dichiarazione* del medium coinvolto, degli strumenti di registrazione messi in campo. Tutti sappiamo bene quanto Verga desiderasse cancellare la propria soggettività, e fosse arrivato a vagheggiare un'opera affatto anonima; ma sappiamo altrettanto bene che considerava inevitabili molte forme di compromesso, e che anzi l'esibizione dei *limiti* del proprio metodo faceva in qualche modo parte del suo stesso metodo (tale a me pare il senso di quanto dichiarò a proposito di *Mastro-don Gesualdo* in una nota lettera a Guido Mazzoni).[7]

Una dialettica del genere, incentrata sullo *hearing*, del resto ha un'importanza tanto profonda da condizionare gli ambiti più disparati: dalla filologia (come riprodurre correttamente un testo di tradizione popolare) alla discografia (poniamo: abolire o non abolire i suoni ambientali, i disturbi del contesto) alla storiografia (si pensi al dibattito sulla storiografia orale).

Né si tratta solo delle voci delle classi subalterne. Il fatto è che l'ossessione di un corretto ascolto e riproduzione di quanto *l'altro* ha detto sembra essere, davvero, un portato della modernità. E se è certo che il romanzo

7. Cfr. nel cap. 2, § 2.7.1.

in senso lato postmoderno ha tentato di eliminare – con il suo frequente ricorso a un narratore oralizzato, allo *skaz* – certe sfumature ricettive, è anche vero che proprio all'inizio di un monumento della nuova letteratura qual è *Infinite Jest* di David Foster Wallace (1996) succede qualcosa di curioso e istruttivo insieme (di allegorico?). «'I am not what you see and hear'» (13), dichiara il protagonista Hal Incandenza reagendo allo strano comportamento delle autorità accademiche di fronte alle sue parole di autopresentazione. Il discorso reputato normale da parte di un narratore quasi proverbialmente logorroico è *udito* come mostruoso dai suoi destinatari interni:

> 'Try to listen,' I say very slowly, muffled by the floor.
> 'What in God's name are those…,' one Dean cries shrilly,
> '… those *sounds*?' (12)

L'ascolto, ora, segnala la dissociazione del soggetto da se stesso; decostruisce di fatto ogni desiderio di affabulazione prolungata, per lo meno nel mondo della narrativa 'scritturale'. *Hearing* quale punto di arrivo di un percorso di alienazione, dunque. Come se, provo a suggerire, il frame possedesse oggi un'importanza ancora maggiore, in quanto luogo in cui è possibile verificare che cosa gli altri sentono di noi, quanto la nostra parola si disperda e inveri nei labirinti del mondo interconnesso. Del resto, e a ben vedere, già nel lontano 1979 Italo Calvino si era posto un problema del genere (vedi il penultimo saggio di questo libro), quando nel suo romanzo ipertestuale, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, aveva scelto di modificare la *lettera* delle opere narrative citate, per esprimere il coinvolgimento ricettivo di un metalettico Lettore.

1.3. Le difficili relazioni fra narratologia e 'poetica'

1. E tuttavia, lo ribadisco, quella dell'ascolto è una cornice che chiede verifiche circostanziate. Non posso dire altrettanto a proposito dei rapporti fra poesia e narratologia. Se un'indagine delle forme verghiane aiuta a cogliere tendenze di più ampio respiro (in breve: un Modernismo plurale in cui anche il Sud Europa trova debito spazio), e addirittura spalanca prospettive teoriche di tipo nuovo, il lavoro da me fatto su Vittorio Sereni offre molto poco a chi voglia discorrere di narratologia. Più esattamente: offre risposte quasi solo in negativo, e contribuisce alla teoria soprattutto con esclusioni e ridimensionamenti.

La prima risposta-zero, la meno drammatica peraltro, dichiara che quello della produzione di Sereni è un caso-limite. Non costituisce un buon esempio di ciò che tipicamente accade nel dominio della poesia. Il fatto che gli aspetti più interessanti della sua opera esemplifichino modi narrativi non così frequenti nella lirica istituzionale (dialogismo, spostamenti deittici, monologhi interiori) la dice lunga sulla natura 'docile' (docile alla narratologia) di questo tipo di testo. In particolare, piuttosto ovviamente, la poesia sereniana denuncia la crisi del classico, hegeliano, *io lirico*, e la conseguente costruzione di una soggettività poetica diversa da quella dominante nel primo Novecento (anche in relazione alle sue punte più avanzate: Saba e Montale, ma certo anche Apollinaire, Eliot, Eluard, Char, Williams…). E ciò colloca Sereni in uno spazio anomalo, rendendolo poco esemplare quanto alla definizione di un corretto paradigma, diciamo, lirico-narratologico. Si rischia la tautologia: se il nuovo nasce da un ibrido fra la lirica e il racconto (e magari, anche, il dramma), l'analisi del racconto (e, se del caso, del dramma) mediato dalla lirica argomenta quanto era stato presupposto.

Ma questo tipo di obiezione avrebbe un peso relativamente limitato se non fosse rafforzato da una seconda

questione, a mio avviso risolutiva. In parole povere: è difficile, se non impossibile, argomentare che la metodologia narratologica *sia* intrinsecamente utile a una corretta comprensione del discorso poetico in quanto tale. Colui che, con ogni probabilità, rappresenta uno dei maggiori esperti in questo campo, vale a dire Peter Hühn, prende in considerazione due istanze narratologiche in accezione piena, pertinenti appunto al discorso poetico:[8] la *sequenzialità*, vale a dire la successione di eventi; e la *mediacy*, tutto ciò che ha a che fare con i fenomeni di voce e focalizzazione. Quanto appare purtroppo evidente dagli studi di Hühn è che entrambi i livelli (per di più ricondotti alle troppo classiche contrapposizioni, rispettivamente, fabula / intreccio e storia / discorso) non caratterizzano in modo soddisfacente il discorso poetico. Anzi, l'analisi è costretta a 'forzare' concetti che i testi accolgono solo con molta fatica. Ad esempio, il fatto che – seguendo la nozione di superamento di confine semantico teorizzata da Lotman (73 sgg.) – si promuova a evento tutto ciò che nel testo costituisce un elemento di novità, di sorpresa, è un'idea in verità troppo vaga. Si rischia di importare, magari attraverso il cognitivismo, qualcosa che in poesia ha una pertinenza debolissima. Ad esempio, scoprire che un sonetto esemplifica un gioco di forme e contenuti capace di imporre uno sviluppo semantico destinato a sciogliersi solo con l'ultimo verso, non dice nulla circa la natura narrativa di quel testo. E ciò accade anche se, com'è verosimile, il lettore *coopera* all'attivazione di un frame temporale. Cognitivamente parlando, non si capisce perché il riconoscimento di determinate isotopie, e il loro inserimento entro configurazioni più generali, costruttrici di senso, debbano essere considerate operazioni unicamente, univocamente narrative. E comunque, se anche

8. C'è una terza dimensione, definita *articulation*, quella che Genette chiamerebbe *diction*: ma non ha alcuna specificità narratologica, trattandosi del significante del testo poetico (ritmo, fonicità, ecc.).

ciò fosse, si tratterebbe di una narratività talmente 'basica' da facilitare pochissimo la comprensione dei meccanismi istituzionali – dunque letterari, prima ancora che poetici – quali sono quelli che la critica e la teoria sono tenute a privilegiare.

2. Uno studioso come Hühn non può non essere stato condizionato dalle posizioni di Käte Hamburger che su tutte le problematiche in gioco era stata assai recisa, tra l'altro incontrando il consenso dello Genette di *Finzione e dizione* (11-35). Il mondo della poesia è radicalmente altro da quello della narrativa. Tanto più che (ci si vergogna quasi a ricordarlo) gli archetipi teorici che stanno alle spalle della studiosa tedesca sono i più autorevoli in assoluto: Aristotele, per un verso, che nella *Poetica* nega la natura mimetica della lirica, o per lo meno esclude che la mimesis lirica si collochi sullo stesso piano dell'imitazione di tipo diegetico; Hegel, per un altro verso, che distingue sempre in maniera nettissima l'oggettivismo dell'epos dal soggettivismo della poesia. Né credo che sia necessario argomentare questi rilievi, che anzi dovremmo forse accogliere come delle mere constatazioni.

Sarà semmai il caso di approfondire un'altra considerazione di fatto indiscutibile, per lo meno sul piano tipologico (fatte salve le modificazioni storiche, come appunto accade nel caso di Sereni e di molta poesia del secondo Novecento). Vale a dire, parafrasando Hamburger (214 sgg.): in poesia l'atto di enunciazione è vincolato dalle condizioni naturali della lingua, poiché manifesta un soggetto comparabile a quello delle espressioni di tipo comunicativo; è l'enunciato di un soggetto a proposito di un oggetto, come accade nel discorso detto comune. Laddove nel mondo del racconto si ha la produzione, attraverso meccanismi di spostamento deittico, di soggetti fittizi, trasferiti nell'alterità dello *storyworld*. La poesia evoca sì un'entità che Hamburger dice «notificata» ('istituzio-

nalizzata') e che consiste nell'io lirico: ma l'io è sempre radicato nella lingua. E dirimente è, ripeto, il rapporto soggetto-oggetto, che la poesia risolve in moltissimi modi peculiari, eterogenei. Da brava filosofa, Hamburger è in grado di caratterizzare anche le forme estreme di dissoluzione dell'io poetico (il suo riferimento è la prosa di Ponge): quelle in cui l'enunciatore, sopraffatto dagli oggetti, regredisce al rango di entità brutalmente linguistica, così *negando* il proprio etimo lirico.

Ciò si afferma non certo per zelo definitorio, bensì per ricordare qualcosa di ovvio e insieme di capitale: in nessun modo si può confondere (e a me pare che Hühn questo faccia) tra la soggettività del narratore e la soggettività dell'io lirico. Se il primo – quale che sia l'interpretazione che ne diamo – si inserisce in una dimensione finzionale, appartiene a un mondo dominato da un io-origine trasposto, il secondo è situato dentro l'ordine della lingua, alla stregua di un prodotto autobiografico. In concreto, dalla parte della lirica c'è una maggiore fragilità enunciativa, una struttura formale condizionata dalle logiche dell'esperienza (comunicativa) strumentale; il romanzo, la narrativa in quanto genere che crea linguisticamente la propria realtà, ha invece una maggiore indipendenza, una più agevole riconoscibilità. Questa ineliminabile opposizione, che Hamburger definisce con chiarezza,[9] deve indurci alla massima prudenza metodologica.

9. Prescindo dal fatto che – com'è noto – Hamburger esclude dal dominio narrativo il racconto in prima persona 'finzionale'. D'altronde, come il Pascoli dei *Poemetti* ci ricorda, e come fa lo stesso Sereni (cfr. cap. 3, § 3.3.1), il racconto in prima persona in ambito poetico può implicare forme di *shift* deittico che si manifestano, per esempio, nella pratica dell'indiretto libero centrata sull'*experiencing self*. Ciò significa (appunto trascurando dilemmi teorici complessivi) che è ivi riconoscibile, positivamente, un io lirico inteso a narrativizzarsi, più esattamente a diventare *fictional*. Sulla separatezza delle narrazioni in prima persona, dirò qualcosa, qui, nei §§ 1.4.2 e 1.4.3.

Analizzando la poesia come (se fosse un) racconto, dovremmo concentrare la nostra attenzione su fenomeni quali il resoconto in terza persona, l'uso dell'indiretto libero, il dialogato, la presenza del monologo interiore. In assenza di questi prerequisiti, il rischio è, davvero, di compiere forzature indebite. Se dunque è da credere che la narratologia si occupa legittimamente del testo poetico solo nei casi in cui l'intenzione narrativa costituisca un arricchimento, un'ibridazione dell'enunciazione lirica, ciò significa – ne sono convinto – che in questi casi lo studioso di teoria deve essere rafforzato dallo storico letterario. Per non rischiare apprezzamenti incongrui, e riconoscere il giusto valore ai dati testuali, è sempre indispensabile una serie di premesse contestuali. *Exempli gratia* (come accennato): senza gli interventi di Enrico Testa, che coglie un complessivo movimento di romanzizzazione (ma anche di drammatizzazione) del dominio poetico italiano, il mio saggio su Sereni sarebbe stato impossibile.

1.4. Il «cerchio tipologico» alla prova del tempo

1. Si colloca su un fronte ancora diverso dagli altri due il saggio sulla tecnica (più esattamente: sulla *situazione narrativa*) *camera eye*. In questo caso, dicevo, non solo l'intenzione dello scrivente era affatto positiva, ma la sollecitazione era di impianto meno testuale e storico che non teorico puro. Sarò ancora più esplicito e spietato nei miei confronti. Il primo mobile della ricerca è stato proprio un problema sulla carta irrisolto. Vale a dire il sesto di circonferenza, nel cerchio tipologico stanzeliano, che diametralmente si oppone alla situazione narrativa figurale (cfr. fig. 1.1). Le caratteristiche di questo tipo di 'condizione' narrativa per lo meno virtuale mi sono sempre sembrate curiose, quasi contraddittorie: un narratore in prima persona (dunque omodiegetico) che tuttavia assume una

prospettiva non focalizzata rispetto al mondo della storia che rappresenta.

Tra l'altro, il 'non focalizzato' a cui mi riferisco in realtà è il 'non prospettivizzato' di Stanzel. Il suo metodo comporta un'idea e una pratica della nozione (ahi, quanto vaga!) di punto di vista che molto ha a che fare con *l'esperienza del lettore*. Per Stanzel, dunque, prospettiva interna significa la capacità che il testo ha di 'proiettare' il lettore dentro lo *storyworld*, dandogli l'impressione di assistere allo svolgersi dei fatti quasi in tempo reale. Non per caso, la prima (per certi versi geniale) formulazione della situazione narrativa neutrale – di fatto coincidente con il *camera eye* – ipotizzava il coinvolgimento empatico del pubblico, pur in assenza di quella mediazione visibile che, nella fattispecie, avrebbe dovuto essere il personaggio-riflettore della situazione narrativa figurale.

Quindi, dentro quel sesto della circonferenza tipologica è immaginato un personaggio-narratore che racconta esemplificando una contraddittoria forma di *estraneità* rispetto ai contenuti della storia. L'unico tipo di opera narrativa che, secondo Stanzel (*A Theory* 200-02), manifesta in modo istituzionale queste prerogative è il romanzo epistolare. Qui, il *teller* è l'editore, il curatore delle lettere: e la sua collocazione è quasi sempre omodiegetica, per le ragioni che chiunque conosca almeno un po' la tradizione epistolare ha ben presenti. L'editore racconta in un'accezione molto anomala, poiché è colui che ordina documenti preesistenti; a ben vedere, narra qualcosa che in sé era già stato narrato, ma che assume il proprio valore discorsivo autentico nella seriazione che l'editore ne realizza. Si tratta dunque di una narrazione di secondo grado, poiché il *teller* mette ordine in un corpus che possedeva già un contenuto diegetico.

Ora, a me sembrava e sembra abbastanza evidente che questa accezione per certi versi cervellotica di racconto abbia qualcosa in comune con l'insolita narrazione realizzata

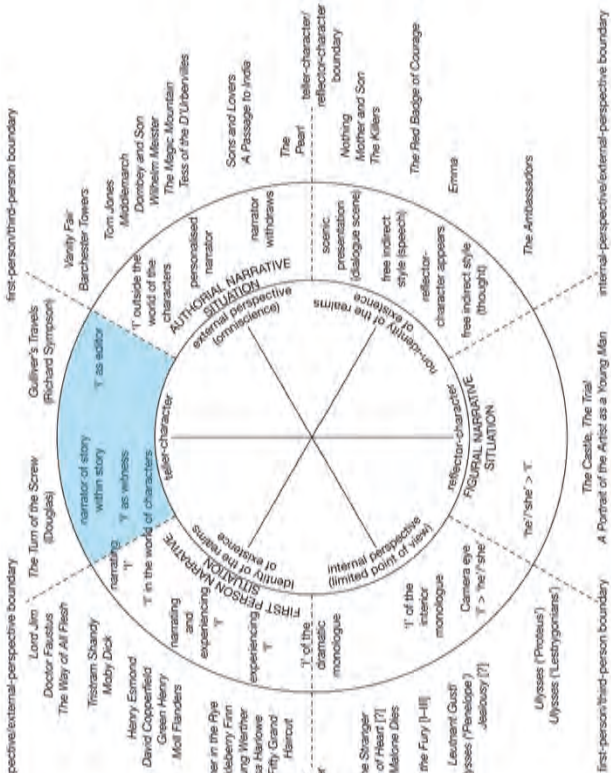

Fig. 1.1 L'area del cerchio tipologico interessata al *camera eye*, secondo la mia interpretazione.

dal *camera eye*, dal suo tentativo di restituire l'esperienza del cinema. Dico del cinema strettamente inteso: quello dunque in senso forte *narrativo*, quale si esplica dopo la pratica matura del montaggio (dunque: da D. W. Griffith in poi). Mi rifaccio alla distinzione tra *mostrazione* e *narrazione* sviluppata da André Gaudreault nel suo libro così radicalmente genettiano. Il cinema racconta articolando – attraverso l'azione di un originalissimo narratore (un meganarratore) – mostrazione e narrazione, inquadrature singole e sequenze montate, rese fluide grazie alla loro messa in successione.

Quanto la critica letteraria non ha adeguatamente colto, a mio avviso, è che il racconto *camera eye* per attualizzare il cinema è *linguisticamente* costretto a produrre enunciati 'metanarrativi', capaci di imitare l'esperienza di *qualcuno* che vede svolgersi sotto i propri occhi un evento non del tutto padroneggiato, solo in parte compreso. Agisce pertanto in quella 'persona' il desiderio di interpretare fatti, azioni, esistenti. I tanti «si vede» del *nouveau roman* sono la spia di un simile atteggiamento *riportivo*, caratteristico di chi riferisce in tempo reale, e con le parole, eventi che gli scorrono davanti.

La mia idea è che simili tracce deittiche, ineliminabili, segnalino la presenza di un narratore *covert* sì ma *omodiegetico*, implicato nel mondo rappresentato. Implicato come può esserlo un editor di lettere, che questi ha raccolte essendosele procurate in seguito a una propria implicazione (omodiegesi...) nella vita degli epistolografi. L'interpretazione della storia da parte di un simile narratore non si manifesterà mediante commenti espliciti, ma attraverso il montaggio delle singole lettere: e cioè dei singoli quadri o inquadrature – nel *camera eye* –, dei singoli atti di mostrazione. Secondo una procedura, per definizione, cinematografica.

2. Da questa ipotesi interpretativa discendono un paio di considerazioni. La mia impostazione innanzi tutto ribadisce molte delle critiche che da Mieke Bal in poi sono state mosse alla nozione genettiana di *focalizzazione esterna*. Importante è l'obiezione secondo la quale l'autore di *Figure III* caratterizza il terzo tipo di focalizzazione in modo discontinuo rispetto alla focalizzazione-zero, ma soprattutto rispetto alla focalizzazione interna. Nella focalizzazione-zero, il punto di vista è del narratore, di fatto onnisciente, cioè non condizionato da nessuna istanza locale; nella focalizzazione interna, il narratore veicola solo la percezione, la visione dei personaggi; mentre nella focalizzazione esterna – precisa Genette (*Nuovo discorso* 63) – «il fuoco si trova situato in un punto dell'universo diegetico scelto dal narratore, *al di fuori di qualsiasi personaggio*, escludendo con ciò qualsiasi possibilità di informazione sui pensieri di chicchessia». Come si vede, il centro di interesse sono ancora i personaggi, solo che in questo caso i personaggi *non vedono* bensì *sono visti*. Cioè diventa pertinente *l'oggetto della visione* a discapito del focalizzatore (Bal, "Narration" 83). È una definizione in negativo: il narratore si installa in una posizione di svantaggio rispetto alla conoscenza del mondo che hanno i suoi *characters*. Jahn ("More Aspects" 95) ha anche osservato che l'enfasi non è tanto sulla focalizzazione in sé, sulla sua qualità intrinseca, ma sul *modo* di realizzarla: spiega cioè solo *come* un personaggio è visto. Quasi che (aggiungo), in presenza della focalizzazione esterna, fossimo di fronte non a un'istanza prima, ma a un effetto secondario, derivato.

Forse è il caso di prendere in considerazione[10] la posizione di Walsh che – mi sembra – ha meglio centrato il problema, pur se in maniera sintetica. Dunque: «this focus [appunto la focalizzazione esterna] cannot be understood as a heterodiegetic narrator's own perspective, because that

10. Per una sintesi delle differenti obiezioni a Genette sul tema della focalizzazione esterna, cfr. comunque Niederhoff, "Perspective – Point of View".

would make the narrator homodiegetic – even if anonymous and perhaps noncorporeal» (73). Quel modo specifico di veder le cose narrate che chiamiamo focalizzazione esterna implicherebbe sempre – secondo una logica ben paradossale – qualcosa di interno, una collusione con i fatti da parte di un narratore o di un personaggio. La mia ricerca sul fenomeno *camera eye* conferma l'ipotesi di Walsh: la cosiddetta focalizzazione esterna pare essere il risultato di un'omodiegesi peculiare, di fatto riconducibile all'azione di una macchina da presa (o fotografica) ideale. Il narratore *camera eye* racconta la percezione della macchina, restituendo dunque un doppio coinvolgimento: quello proprio e quello dell'istanza interna, del dispositivo non umano.

Bisogna peraltro aggiungere che, probabilmente, al di fuori della situazione narrativa *camera eye*, la focalizzazione esterna di fatto è spesso una sottospecie di focalizzazione interna suscettibile di *straniare* all'improvviso i contenuti della storia. Una delle più note focalizzazioni esterne, cioè una delle più spesso ricordate e commentate, quella «della carrozza» in *Madame Bovary* (un «gioco di civetteria con la sconvenienza», la giudica Genette – *Figure III* 238), altro non è, a pensarci bene, che la restituzione dello sguardo di una collettività cittadina che vede passare e ripassare per le proprie strade una misteriosa carrozza. Più che un effetto oggettivante, qui conta il rifiuto della familiarità (la *defamiliarization*) rispetto ai contenuti della diegesi. Non per caso, il topos dell'«'ignoranza iniziale'», di cui parla Genette (238, nota 2), presente nella tradizione romantica e realistica ottocentesca, non è altro che l'identificazione temporanea del narratore con qualcuno che sta vedendo gli eventi *dall'interno*. Il lettore italiano dovrebbe avere un minimo di consuetudine con l'incipit dei *Profughi di Parga* (1823) di Giovanni Berchet:[11]

11. Forse è inutile ricordare che, in quanto *ballata romantica*, questo poemetto deve essere considerato un racconto pienamente *finzionale*, estraneo dunque alla lirica.

«Chi è quel Greco che guarda e sospira,
Là seduto nel basso del lido?
Par che fissi rimpetto a Corcira
Qualche terra lontana nel mar. –
Chi è la donna che mette uno strido
In vederlo una rocca additar?

Ecco ei sorge. – Per l'erto cammino
Che pensier, che furor l'ha sospinto?
Ecco ei stassi che pare un tapino,
Cui non tocchi più cosa mortal. –
Ella corre – il raggiunge – dal cinto,
Trepidando, gli strappa un pugnal. – (209-10)

Nel corso della lettura, scopriremo che il punto focale coincide con quello dell'inglese Arrigo, di cui stiamo recependo un monologo, come le virgolette peraltro certificano. Ciononostante, nessuno negherà che *l'effetto* sia proprio quello di una 'focalizzazione esterna'.

È un discorso che richiederebbe ben altre argomentazioni (e ben più copiose esemplificazioni), e che magari dovrebbe rifarsi al tanto discusso concetto di *focalizzazione ipotetica*, proposto da David Herman ("Hypothetical"). Ma che la focalizzazione esterna genettiana possa continuare a vivere vita autonoma, mi sembra cosa parecchio improbabile.

3. Così come (seconda delle considerazioni cui mi riferivo sopra) sarebbe il caso di provare a discutere del cerchio tipologico di Stanzel in chiave diversa. Paradossalmente, il maggior pregio di questo diagramma coincide anche con il suo maggior difetto. L'atto di rappresentare, in uno spazio omogeneo,[12] differenze fra testi che omogenei non sono è

12. In una comunicazione privata (email a me indirizzata il 27 luglio 2014) Monika Fludernik ha dichiarato: «It is almost paradoxical that Stanzel then [dopo il 1955] went on to integrate a

una specie di scorciatoia molto istruttiva. Un esempio curioso: che un racconto degli anni Venti del Novecento come *The Killers* di Hemingway sia collocato in un'area di transizione in cui prelude, in pratica, a *Emma* di Jane Austen (di cento anni più antica), non può non suscitare qualche perplessità. Ma deve anche farci riflettere sul fatto che Stanzel mescola *davvero* due azioni interpretative: una tipologia *metastorica* del racconto, e una sua *storia*. Dove per storia intendo in particolare l'esistenza di un movimento, interno alla situazione narrativa autoriale, che nel tempo ha condotto alla nascita della situazione narrativa figurale. Ovviamente, tutto ciò non viene dichiarato esplicitamente, e anzi Stanzel ha sempre affermato che nel cerchio è delineata una mera relazione tra forme narrative, indipendentemente da considerazioni di tipo storico. Ma le cose non stanno così: aiutandosi con la fig. 1.2 basta verificare le date dei romanzi presenti nell'area della situazione narrativa figurale, cui è il caso di accoppiare anche il sesto di cerchio posto alla sua sinistra: e si scoprirà di essere pienamente interni a un percorso novecentesco, in progressiva crescita, dai padri e madri del Modernismo (Joyce, Kafka, Woolf) andando *verso* i figli Camus (1942), Beckett (1951), Butor (*A Change of Heart* è la traduzione inglese della *Modification* – 1957).

lot of dichotomous narratological thinking from the structuralist tradition in his 1979 Theory of the Novel and thus downtoned the prototypicality issue somewhat». Le geometrie 'visibili' del cerchio aiutano sì la comprensione dei fenomeni narrativi, ma possono produrre una distorsione ermeneutica, nel momento in cui il regolare ritmo degli assi e dei confini venga usato per forzare simmetrie e dicotomie inesistenti. Come dirò tra poco, i racconti in prima e in terza persona, anche storicamente, costituiscono una coppia oppositiva fondante; ma a partire per lo meno dal primo Ottocento, la diacronia delle due situazioni narrative non induce sviluppi omologhi, nei rispettivi ambiti di competenza (nelle due semicirconferenze), che anzi vivono vite fra loro non commensurabili (la prima persona resta fluida al proprio interno, la terza invece si differenzia).

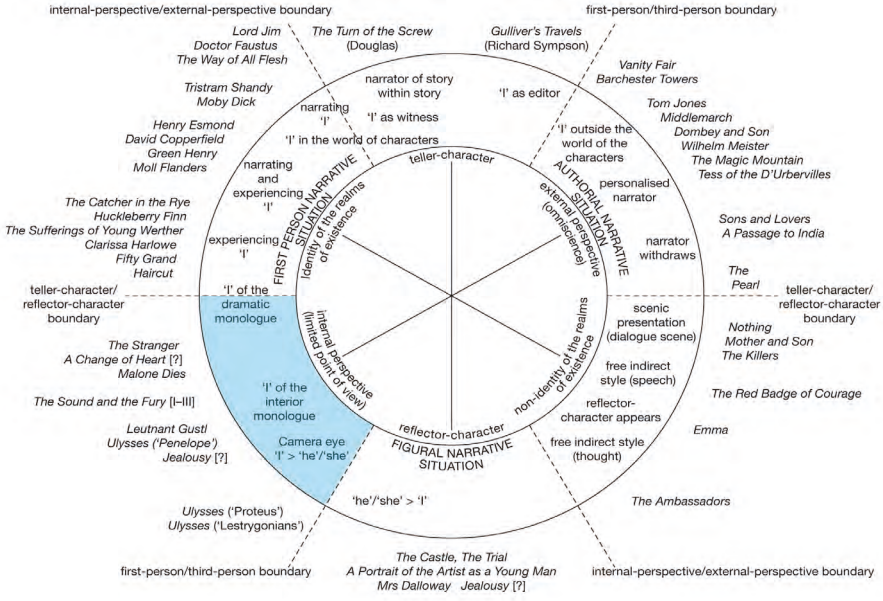

Fig. 1.2. L'area di transizione tra situazione narrativa figurale e situazione narrativa in prima persona.

Ora, è mia opinione che questo storicismo annidato nel cerchio tipologico debba essere studiato meglio, valorizzandolo. I tre assi su cui Stanzel lavora possono essere visti come criteri di differenziazione fra opere narrative che si sono *successivamente* manifestati. Possiamo perciò provare a esaminare la cronologia implicita nel cerchio tipologico.[13]

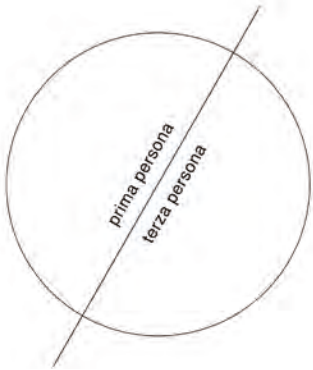

Fig. 1.3 L'opposizione 'persona'.

Fase 1 (fig. 1.3). Il cerchio è diviso in due parti da un solo asse: quello che oppone il narratore in terza al narratore in prima persona. Non intendo minimamente circostanziare

13. Nei tre cerchi che propongo sono messi in rilievo i *confini* tra le aree affette dalle tre polarità costitutive (persona, prospettiva, modo). Si tratta di semicerchi i cui diametri sono perpendicolari agli assi che li definiscono. Ogni asse divide in due parti la circonferenza; ed essendo gli assi tre, ne derivano sei semicirconferenze, che s'intersecano. Gli studiosi che hanno illustrato il *Typenkreis* (anche Giovannetti, *Il racconto* 221) hanno per lo più omesso di valorizzare il reale dominio spaziale delle opposizioni in gioco. Ciò ha determinato un difetto di chiarezza, direi, poiché la matrice oppositiva di origine strutturalista viene oscurata dall'astratta – fluida e organicistica – azione dei fattori costitutivi, delle costanti. Cfr. anche la nota precedente.

questa riflessione sul piano genealogico. Non è importante stabilire come e quando sia nata l'opposizione; la assumo come primaria, fondante. E faccio altresì tesoro di un'osservazione di Sylvie Patron, la quale ha mostrato che all'inizio dell'Ottocento l'unico vero narratore 'finzionale' preso in considerazione dalla coscienza letteraria condivisa è quello in prima persona; essendo il narratore in terza persona assimilato all'autore. Da un lato ci sarebbe una voce, quella dell'io-narratore, che finge di essere una figura diversa da quella che biograficamente è; dall'altro c'è un voce, quella dell'autore, che si finge, che crea (non sé, ma) un *intero mondo*. Nella coscienza ottocentesca solo il primo tipo di enunciazione corrisponde a un narratore; essendo il secondo la manifestazione appunto del mero autore. Tornerò in seguito su questo problema. Per il momento, dovrebbe risultare sufficiente prendere atto che la dicotomia prima/terza persona è (può essere considerata) originaria, ed è più profondamente incisa di quanto il discrimine condiviso (una storia di cui è protagonista chi parla *versus* una storia di cui è protagonista una persona diversa da chi parla) non faccia credere.

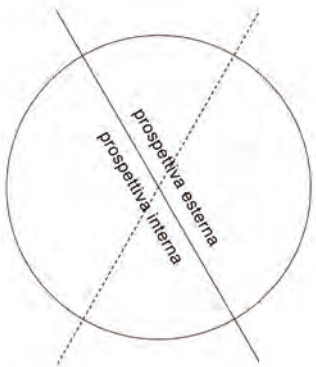

Fig. 1.4 L'opposizione 'prospettiva' interseca l'opposizione 'persona'.

Fase 2 (fig. 1.4). Nel corso dell'Ottocento entra in scena un nuovo asse, una nuova opposizione: quella relativa alla prospettiva, che si interseca con l'opposizione precedente. C'è dunque, innanzi tutto, un *rafforzamento* delle identità preesistenti: la prima persona a prospettiva interna sottolineerà meglio la resa visiva e auditiva (nonché spaziale) dei fatti vissuti dal narratore protagonista; la terza persona a prospettiva esterna darà nuovo vigore a un narratore onnisciente capace di controllare i fatti. E insomma, se immaginiamo che è nella prima metà dell'Ottocento che simili fenomeni si verificano, potremmo vedere nell'antitesi – poniamo – *David Copperfield* / *Eugénie Grandet* il frutto maturo di una simile condizione. Il personaggio-narratore che ci attira dentro il suo mondo, con cui siamo chiamati a identificarci (anche spazialmente), *versus* l'autore-narratore che chiede ai lettori una distanza critica rispetto agli eventi e agli spazi; questi ultimi, in particolare, si manifestano in maniera poco coinvolgente (secondo Stanzel, infatti, in un racconto non prospettivizzato l'oggetto è sì collocato in un luogo, ma è difficile coglierne l'esatta posizione).[14]

Però è anche vero che in basso e in alto del cerchio si originano due aree che sono *differenziate* dalla comparsa del secondo asse: rispettivamente, il racconto in terza persona 'prospettivizzato' e quello in prima persona 'non prospettivizzato'. Lasciamo da parte quest'ultimo, di cui abbiamo già parlato, e pensiamo al primo. È evidente che nell'Ottocento vengono pubblicate sempre più spesso opere in cui il narratore in terza persona filtra gli eventi attraverso un'istanza interna alla storia, vale a dire attraverso il personaggio, i personaggi. Si porterebbe volentieri come esempio quello di *Madame Bovary*, se non fosse che questo romanzo in terza persona a focalizzazione interna

14. Cfr. Stanzel, *A Theory* 115-22. Infinite le obiezioni a questa proposta: cfr. per una sintesi Niederhoff, "Perspective – Point of View", oltre a Jahn, "More Aspects".

variabile comincia con la voce di un narratore in prima persona. E su questo problema torneremo, peraltro. Ma insomma ricordiamo l'enfasi crescente sulla percezione del mondo, a carico dei personaggi, nei romanzi di Tolstoj (con un picco in *Anna Karenina*) e di George Eliot. Nel corso dell'Ottocento, è chiaro che l'istanza 'terza' del personaggio sempre più spesso dà forma alla storia, tendendo a liberarsi dalle pastoie dell'autorialità.

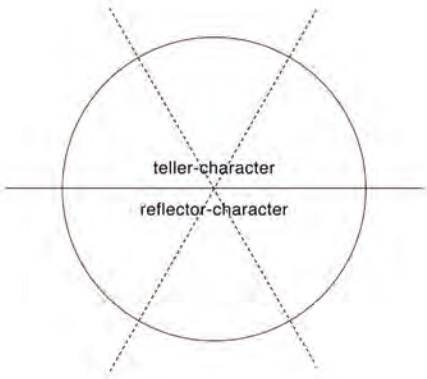

Fig. 1.5 L'opposizione 'modo' interseca le due precedenti opposizioni.

Fase 3 (fig. 1.5). Verso la fine dell'Ottocento, diciamo con l'avvio del Modernismo, e sulla scia del modello flaubertiano, è possibile cogliere l'effetto di un'attività *narratorless*. Il cerchio è tagliato orizzontalmente dall'opposizione fra l'*agency* di un *teller-character* e quella di un *reflector-character*. Stanzel e la sua scuola praticano bensì un monologismo inaccettabile, che confligge con il quadro ad esempio tipico della situazione italiana, a partire da Verga. Il principio generale è tuttavia indubitabile: l'impersonalità, l'abolizione dell'autore – o per lo meno la sua impassibilità – è un obiettivo anche esplicito comune alla declinazione italiana del naturalismo, all'attività di Henry

James e agli scrittori primonovecenteschi più consapevoli (tipicamente Joyce, va da sé). E Stanzel ha illustrato anche la propaggine germanica di questo moto o movimento, a partire dal romantico Otto Ludwig e dal più tardo, 'realista', Friedrich Spielhagen (non ignoto in Italia, visto che Bruno Sperani ne traduce un romanzo, *Quisisana*, nel 1883).

Non solo: nel cerchio stanzeliano figurano due altri problemi che il passaggio alla situazione narrativa figurale denuncia in modo fin troppo evidente. Il primo è legato allo spicchio, diciamo, in basso a destra, che a ben vedere costituisce un'evidente anomalia, in grado per certi versi di inficiare l'intero modello. In parole povere: come è possibile un romanzo in cui si manifesta una tendenza *narratorless*, ma che è privo di prospettivizzazione ed è perciò incapace di innescare un coinvolgimento empatico del lettore? Se proviamo per un attimo a pensare che il verismo si dovrebbe collocare proprio in quel settore, una risposta è tuttavia possibile. Il cerchio sottolineerebbe cioè la difficoltà da parte dei racconti – diciamo – plurali di suscitare nei lettori una forma di piena immedesimazione empatica. L'indebolimento del narratore si realizzerebbe mediante una modalità che pochissimo mobilita l'esperienza 'immersiva' del pubblico. Dove per *immersivo* intendo un comportamento non solo intellettuale ma proprio emotivo.

Pur non essendo del tutto d'accordo con questa caratterizzazione, credo che vada riconosciuta a Stanzel un'intuizione implicita: *qualitativamente*, la collaborazione del lettore di Verga è lontana da quella del lettore di Kafka. Sono romanzi che appartengono allo stesso universo artistico, beninteso, perché non sono tanto raccontati quanto *rappresentati* attraverso la vita corporea e mentale dei personaggi, o di un personaggio. Il punto nodale è che la rete di indiretti liberi che costituisce l'ossatura dell'opera verghiana (e che rimodula, come s'è detto, anche l'atto del

narrare, divenuto ascolto di una narrazione) chiede al lettore una condivisione di natura specifica. Diciamola tutta: una partecipazione molto meno sentimentale e molto più *intellettualistica*. A *regredire* (mi riferisco a Baldi, *L'artificio*) non è solo l'autore, ma anche e soprattutto il lettore, che deve essere capace di entrare nell'esistenza di personaggi lontanissimi da lui. E per l'esattezza: sia i membri della famiglia Malavoglia, insieme a coloro che stanno dalla sua parte, sia coloro che le si oppongono: Piedipapera e Campana di legno, ad esempio. Non a caso, la critica ha spesso cozzato con l'avvio del cap. 4 del romanzo – qui commentato, nel cap. 2, § 2.2.2 – cercando di vedervi a tutti i costi un episodio autoriale. Certo, nessuna empatia è possibile con il vecchio usuraio don Crocifisso Campana di legno; ma ciò non significa affatto che in quel passo non si realizzi una caratterizzazione del personaggio un po' costruita da lui stesso, un po' dalla *communis opinio* del paese. Verga non chiede un'identificazione sentimentale, ma – com'è noto – una decodificazione meditata, conseguita spesso per antitesi, della realtà che i personaggi autonomamente mettono in forma (l'artificio dello straniamento, dunque). Il lettore di Verga è un borghese cittadino, spesso del Nord, le mille miglia lontano dalla provincia siciliana: e deve fare uno sforzo innanzi tutto culturale per entrare in un simile tipo di storia.

In questo senso, e solo in questo senso, si può accettare che Stanzel escluda il romanzo verista dagli ambiti prospettivizzati. In realtà, anche Verga e i verghiani compiono un'operazione che senza la collaborazione (l'identificazione proiettiva) del lettore risulta incomprensibile. A consuntivo: come negare che *I Malavoglia* sia un romanzo amato più dai professori (segnatamente universitari) che dai lettori comuni? Se la cooperazione del pubblico chiede performance così raffinate, è forse vero che gli elementi di discontinuità possano apparire prevalenti su quelli di continuità.

4. Un'obiezione più radicale mi sento di muovere allo Stanzel che interpreta il racconto in prima persona. L''ideologia', dicevamo, ha un peso fin troppo evidente nel passaggio dalla situazione figurale vera e propria allo spicchio posto alla sua sinistra, culminante – di fatto – nella coppia Camus-Beckett. Non scendo nel dettaglio del discorso di Stanzel. E lascio sullo sfondo anche l'obiezione di Dorrit Cohn (*Transparent* 217-64, e "The Encirclement" 169-70), la quale dichiara che, poniamo, il monologo di Molly Bloom, in quanto rappresentazione 'immediata' della coscienza di un personaggio, *non è un testo narrato*, e quindi *non* dovrebbe trovare una collocazione autonoma sul cerchio. È un ragionamento importante, che per essere adeguatamente valorizzato comporterebbe tuttavia una seria disamina narratologica dei romanzi in cui lo *stream of consciousness* è dominante.

Il punto, per il nostro discorso, è un altro, e riguarda la graduazione interna al racconto in prima persona. Il confine fra *teller-character* e *reflector-character* divide qualcosa che – a parte i casi-limite – è profondamente unitario. Come sa chiunque abbia studiato anche solo per qualche ora la differenza fra Dante *narrans* e Dante *agens*, pressoché da sempre i racconti in prima persona si fondano sulla coesistenza di un atteggiamento (per dirla con Cohn, *Transparent* 145-61) dissonante e consonante. Il narratore un po' è la persona che nel presente della narrazione commenta, rivive, distanzia i fatti del passato; un po' 'consuona' con il suo sé trascorso e imita, al limite con l'indiretto libero, l'immediatezza delle sue impressioni d'un tempo. Apriamo *David Copperfield* ma anche le *Confessioni d'un italiano*: e di esempi ne troviamo parecchi. Eppure *David Copperfield*, se badiamo al cerchio di Stanzel, esemplifica solo un *teller-character* omodiegetico, che per contratto è tenuto a manifestarsi con una voce narrante equilibrata. Passi come il seguente (tratto dal cap. XVIII del romanzo), in cui il narratore si

aliena nel personaggio, di fatto non vengono considerati dalla teoria:[15]

> I repair to the enchanted house, where there are lights, chattering, music, flowers, officers (I am sorry to see), and the eldest Miss Larkins, a blaze of beauty. She is dressed in blue, with blue flowers in her hair – forget-me-nots – as if *she* had any need to wear forget-me-nots! It is the first really grown-up party that I have ever been invited to, and I am a little uncomfortable; for I appear not to belong to anybody, and nobody appears to have anything to say to me, except Mr. Larkins, who asks me how my school-fellows are, which he needn't do, as I have not come there to be insulted. But after I have stood in the doorway for some time, and feasted my eyes upon the goddess of my heart, she approaches me – she, the eldest Miss Larkins! – and asks me pleasantly, if I dance.
> I stammer, with a bow, "With you, Miss Larkins."
> "With no one else?" inquires Miss Larkins.
> "I should have no pleasure in dancing with any one else."
> Miss Larkins laughs and blushes (or I think she blushes), and says, "Next time but one, I shall be very glad."
> The time arrives. "It is a waltz, I think," Miss Larkins doubtfully observes, when I present myself. 'Do you waltz? If not, Captain Bailey –'
> But I do waltz (pretty well, too, as it happens), and I take Miss Larkins out. I take her sternly from the side of Captain Bailey. He is wretched, I have no doubt; but he is nothing to me. I have been wretched, too. I waltz with the eldest Miss Larkins! I don't know where, among whom,

15. Non sto dicendo, beninteso, che Stanzel non distingua tra *narrating 'I'* e *experiencing 'I'*: e infatti nel cerchio sono ben presenti queste due etichette e le relative graduazioni; gli contesto l'aver trascurato che in certi casi la prevalenza dell'*experiencing 'I'* implichi uno sconfinamento nell'area *narratorless* del cerchio.

> or how long. I only know that I swim about in space, with a blue angel, in a state of blissful delirium, until I find myself alone with her in a little room, resting on a sofa. She admires a flower (pink camellia japonica, price half-a-crown), in my button-hole. I give it her, and say:
> "I ask an inestimable price for it, Miss Larkins."
> "Indeed! What is that?" returns Miss Larkins.
> "A flower of yours, that I may treasure it as a miser does gold."
> "You're a bold boy," says Miss Larkins. "There."
> She gives it me, not displeased; and I put it to my lips, and then to my breast. Miss Larkins, laughing, draws her hand through my arm, and says, 'Now take me back to Captain Bailey.'
> I am lost in the recollection of this delicious interview, and the waltz, when she comes to me again, with a plain elderly gentleman who has been playing whist all night, upon her arm, and says:
> "Oh! here is my bold friend. Mr. Chestle wants to know you, Mr. Copperfield."
> I feel at once that he is a friend of the family, and am much gratified. (223-24)

In questi casi è chiaro che abbiamo a che fare con una metamorfosi, una reificazione, una 'figuralizzazione' dell'io (che insomma si fa *reflector-character*). D'altronde, se badiamo a un romanzo come *L'étranger*, collocato nella parte non narrata del cerchio, possiamo esprimere qualche legittimo dubbio circa il fatto che Meursault sia sempre e totalmente consonante con il sé esperienziale. Come vedremo (cfr. il cap. 4, § 4.2.3), la natura 'diaristica' di questo romanzo depone infatti a favore della sopravvivenza (pur se in accezione anomala) di un *teller-character*.

Prova ne sia che, dal punto di vista storico, un'opera imprescindibile per tutte le vicende che qui c'interessano, come *Madame Bovary*, rivela la contiguità tra racconto omodiegetico (con voce 'periferica') e racconto a focaliz-

zazione interna variabile. Cioè, idealmente, in un cerchio tipologico diversamente concepito, l'opera di Flaubert potrebbe istallarsi nella parte in cui ora troviamo episodi dell'*Ulysses*. In effetti, nella diacronia appare più verosimile immaginare che sia esistita una sorta di *azione congiunta* da parte sia della situazione in terza persona sia della situazione in prima persona, *nella direzione* della situazione figurale. Il problema è che così ci collocheremmo – ritornando al vecchio cerchio – in un punto del diagramma che escluderebbe la presenza di un *teller-character* (si vedano i confini 'a sinistra' della figuralità, che hanno a che fare con aspetti del flusso di coscienza). E invece il narratore 'primo' di *Bovary*, se lo prendiamo sul serio, deve stare in prossimità di *Copperfield* e *Moby-Dick*, e non certo nell'area *narratorless*. L'azione storica di una certa opera (e che opera!) confligge dunque con i confini del *Typenkreis* che pure cooperano alla sua comprensione.

A parte altre constatazioni possibili (anche nel segmento di transizione, a destra, compaiono narratori esposti: basti pensare a *Emma* di Jane Austen), sono convinto che risolutiva sia una diversa considerazione. La situazione narrativa in prima persona, come stiamo vedendo (ma su tutto ciò cfr. Pennacchio, oltre a Dawson 195-221), è caratterizzata da una gran quantità di infrazioni al modello – 'cronachistico', 'naturale' – che la contraddistingue, o che dovrebbe contraddistinguerla. Il suo essere emanazione delle possibilità cognitive di un 'io con un corpo' è spesso messo in crisi dal fatto che, a dirla alla buona, molti narratori di questa specie tendono ad assumere pose autoriali, in ultima analisi onniscienti. Ed è probabile che ciò avvenga proprio per le caratteristiche *poco finzionali* del racconto in prima persona. Se ad esempio assumiamo le categorie di Doležel, che comunque sono una prosecuzione di quelle di Hamburger, l'*autenticazione* peculiare di ciò che questi definisce *Ich-Form* è parecchio accidentata: è cioè «graduata», e ha bisogno della cooperazione di certi generi

del discorso (come la lettera, il diario, il manoscritto ritrovato). Lo statuto narrativo della prima persona «è identico [...] al discorso delle persone finzionali» (158); perciò richiede un di più di artifici anche convenzionali per riuscire a imporre la propria «forza di autenticazione». Il racconto omodiegetico ha dunque un profilo mescidato ed eclettico, dovuto all'intrinseca provvisorietà che lo caratterizza, e al conseguente bisogno di rafforzare i propri tratti invarianti: dovuto insomma alla propria – direbbe Hamburger – ineluttabile convivenza con gli usi naturali della lingua.

Ciò può essere argomentato anche dalle ragioni storiche che suffragano la distinzione prima/terza persona. Come abbiamo detto (il riferimento è a Patron), già nell'Ottocento era chiaro ai commentatori che il fondamento, diciamo, epistemologico dei due tipi di racconto non è omogeneo. A narrare, da un lato – dalla parte della prima persona –, c'è una *figura fittizia*, simile però in tutto a una voce autobiografica e perciò condizionata da un approccio linguistico, naturalistico, al mondo *così com'è*; dall'altro lato – la terza persona –, c'è un *autore* cui è riconosciuta una capacità inventiva quasi illimitata, la possibilità per definizione *di creare un mondo*.

Di conseguenza: il trattamento delle porzioni di cerchio riguardanti la situazione narrativa in prima persona non è omogeneo al trattamento delle parti consacrate alla terza persona. Questo vuol dire che la graduazione presentata da Stanzel non può essere accettata, dalla parte della prima persona. Salvo casi-limite, ha poco senso che romanzi e racconti con narratore omodiegetico vengano disposti sulla circonferenza secondo una procedura fatta di cambiamenti progressivi. A mio avviso, sarebbe molto più corretto ipotizzare che i racconti in prima persona fluttuassero liberamente nel semicerchio che li riguarda.

Semmai, sarebbe interessante, avvicinandosi ai confini, osservare appunto i fenomeni ibridi. In basso, in prossimità della terza persona – come abbiamo visto – è inequivocabile

l'importanza di un romanzo come *Madame Bovary*. In alto, dentro lo spicchio del *camera eye*, bisognerebbe valorizzare i non pochi romanzi (non solo *La jalousie* e *Dans le labyrinthe* di Robbe-Grillet) in cui prima e terza persona si confondono. Vero è che lo statuto del *camera eye* dipende quasi per definizione da qualcosa del genere (una prima persona talmente oggettiva da evocare un *Er-Form*); ma appunto, in questo caso, la collocazione nel cerchio assume un valore che invece è negato ad altre narrazioni omodiegetiche più prevedibilmente prototipiche. La fig. 1.6 illustra la situazione da me ipotizzata, pur mantenendo (ma con una linea tratteggiata) il confine tra prima persona a prospettiva interna e prima persona a prospettiva esterna.

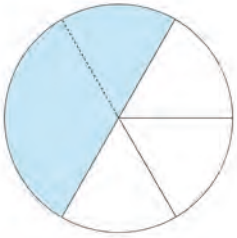

Fig. 1.6 Il continuum del racconto in prima persona, opposto alla segmentazione del racconto in terza persona.

1.5. La paradossale centralità del lettore (o dell'autore?)

1. Restano aperte due questioni, talmente cruciali che si ha qualche timore (e pudore) persino a evocarle. La prima è l'evidente crisi delle narratologie 'comunicative', legittimate dall'idea (l'ideologia) che il testo del racconto sia il luogo in cui un autore si rivolge a un lettore, attraverso – innanzi tutto – la mediazione di un (anzi: *del*) narratore. La seconda, alla prima strettamente connessa peraltro, è la

più volte ricordata 'riscossa dell'autore', a scapito appunto dell'istanza narratoriale.

L'impostazione implicita nei miei saggi da un lato è fortemente orientata al lettore, e dall'altro ostile ai paradigmi classici della comunicazione. Né esiste una contraddizione fra le due intenzioni. In Italia i modelli banfieldiani e 'germanici' (austro-tedeschi, per così dire) di narratologia sono così poco conosciuti che tutto l'insieme di questioni in gioco è stato quasi completamente trascurato. Come lo stesso Verga aveva ben chiaro, un testo in cui avvenga un radicale spostamento deittico non si rivolge mai direttamente a *me* lettore, non mi prende in considerazione come *tu*, ma chiede un comportamento analogamente oggettivato, trasposto, chiede che qualcuno (cioè *io*) *entri* nel testo a prescindere appunto dall'appello del cosiddetto emittente. Di nuovo, siamo di fronte a un *hearer*, *non* a un narratario, al destinatario semiotico messo in campo dalla 'voce' del narratore. Siamo di fronte a una metamorfosi del lettore: e il problema critico è caratterizzare quel 'qualcuno' (diverso dal *tu*) che è capace di cooperare con il mondo della storia. La finzionalità di Hamburger e Banfield (in parte anche di Stanzel) tanto è chiusa su se stessa (potremmo definirla *addresseeless*: priva di destinatario) quanto ha bisogno, per funzionare, che qualcuno vi faccia irruzione. Il testo ha un valore e un'efficacia immersive: comincia a significare simbolicamente nel momento in cui il lettore accetta di implicarsi nella finzionalità, prendendo parte a un gioco in cui *anche lui è protagonista*.

Non per caso, ben trent'anni fa David Bordwell, peraltro riprendendo certe osservazioni revisioniste di Sternberg (*Expositional*), aveva utilizzato un paradigma del genere per contraddistinguere l'esperienza cinematografica, le cui caratteristiche di medium *caldo* non hanno certo bisogno di essere illustrate. Utilizzando precocemente la nozione cognitivista di *schema*, Bordwell cerca di descrivere il processo costruttivo che porta lo spettatore alla definizione

in progress, appunto disciolta nel tempo, di un mondo della storia. Bordwell, in questo senso, è uno dei critici che meglio hanno mostrato la natura ipotetica della fabula. Se, tipicamente in Umberto Eco, la fabula è un'ipostasi teorica tanto imprescindibile da assumere le fattezze di una sostanza,[16] in Bordwell (*Fiction* 49-57, 64-73) il problema è l'elaborazione, in termini di conoscibilità, di *un'ipotesi di fabula*. Non tutte le fabule sono ugualmente dicibili, e i diversi generi filmici (a partire dal noir) ne codificano in modo diverso l'accesso.

E ho scritto «non per caso» – riferendomi al lavoro di Bordwell – perché l'invariante dei saggi qui raccolti è una fiducia quasi sconfinata nell'utilità di una visione intermediale della *fictionality*. Si deve badare agli anni che subito seguono la metà dell'Ottocento (cfr. i libri di Spiegel e Cohen): è da allora, in prossimità di *Madame Bovary*, che si addensano le opere precorritrici di quella specie di *concretized form* che nel mondo narrativo scritturale costituisce il più evidente *analogon* del cinema. I narratori post-flaubertiani hanno saputo anticipare il cinema, anche mettendo in pratica certe tecniche di montaggio;[17] ma soprattutto hanno saputo iscrivere nelle proprie opere l'attività percettiva dello spettatore. Quello che un tempo era un *Ich-Du-Text* diventa un *Er-Text*, e da una relazione comunicativa in senso stretto narratoriale si passa all'imitazione di un'immediatezza, di un'assenza di mediazione

16. Al punto che Eco (*Sei passeggiate* 42) ipotizza l'esistenza di testi «in cui c'è solo la fabula».

17. Argomento, questo, che affronto nel saggio su Verga (cap. 2, §§ 2.9.2 e 2.9.3), con esempi che a me sembrano inequivocabili. È ovvio che la letteratura ha da sempre praticato sue proprie forme di montaggio, di *entrelacement* delle sequenze. Fondamentali osservazioni sul modo di articolare spezzoni di racconto in Ludovico Ariosto propone ad esempio Praloran (1-55). Recentemente intorno ai vuoti del testo letterario ha scritto assai bene Gardini, lasciando però troppo sullo sfondo – mi pare – il rapporto con il cinema.

narrativa, cioè. Ecco cosa scrive Stanzel (*A Theory* 143), facendo uso della verghianissima – ma ovviamente flaubertiana – «impersonalità» (in tedesco *Verpersönlichung*):

> Impersonalization attempts to awake in the reader the impression of the immediacy of the narrative presentation of an event and with it the illusion that that which is narrated is to be perceived, so to speak, *in actu*.

E questo avviene – si badi – proprio perché la letteratura (come del resto il cinema) non è il teatro, anche se in qualche modo usa il teatro per attivare una certa esperienza spettatoriale. Il testo narrativo *non narrato* (romanzo figurale o film con montaggio che siano) *illude* circa la coincidenza fra tempo della fruizione e tempo del racconto, fra esperienza del lettore-spettatore e svolgimento degli eventi. E infatti né il romanzo né il cinema restituiscono eventi puri. Simulano l'azione *on stage* del teatro.

Il romanzo modernista, nel momento in cui vuole assorbire in sé la vita e intende negarsi come opera scritta da un autore che si rivolge a un pubblico esplicito, richiama obliquamente un lettore-personaggio che si faccia carico delle logiche del racconto, rivivendole. Ciò non è troppo diverso da quello che Bordwell (*Poetics* 124) dice di un film: cioè di un luogo in cui certi «creators» (certi autori: l'*autore reale*) «designed an experience such that viewers are coaxed to construe the film in ways that yield a certain experience more or less accurately foreseen by the filmmakers». *I Malavoglia*, *The Ambassadors* o *To the Lighthouse* manifestano indici intermediali di cinematografia nel momento stesso in cui chiedono che il lettore *costruisca* il romanzo; vale dire creano le condizioni perché il pubblico possa essere seduttivamente *persuaso* (*coaxed*...) ad attivare un sistema di eventi ed esistenti tali da costituire un mondo in cui muoversi.

In definitiva, il protagonismo spettatoriale o lettoriale

che propongo è molto più venato di storicismo rispetto ai miei modelli, in particolare rispetto a Hamburger e Banfield. Non nego che principii simili a quelli enunciati da Bordwell possano valere per romanzi non modernisti, per opere in cui a dominare siano le forme tradizionali di narratori in prima o terza persona. Ritengo però – affiancandomi a Stanzel – che l'emersione del *récit* 'personale' abbia reso necessaria una cooperazione di qualità nuova e più specifica rispetto al passato. C'è una storia – riconoscibilissima – della situazione narrativa figurale, come (peraltro) del cinema: quanto vi si è manifestato con estrema chiarezza *da un certo periodo in poi* non dovrebbe essere proiettato retrospettivamente su tutta la tradizione. Se è condivisibile l'idea secondo la quale il romanzo e la *short story* abbiano una qualità empatica incomparabile a quella di altri generi letterari, la decostruzione della relazione io-tu andrebbe forse colta e descritta con prudenza; vale a dire in modo – lo ripeto – storicistico. Sinteticamente: Manzoni esige ancora quel narratario (quei venticinque narratari, come si sa) che Verga all'opposto si preclude.

La precisazione è indispensabile, anche perché su tutte queste problematiche aleggia lo spettro del cognitivismo, più esattamente delle narratologie cognitiviste. Sono convinto che quanto appena affermato possa tranquillamente rientrare in un paradigma di tipo cognitivista. I due saggi di Manfred Jahn qui spesso citati del resto ci ricordano assai bene che cosa un lettore fa davanti a un testo letterario, quali «preference rules» guidano l'atto di lettura. Nello specifico, sia per rapporto alle procedure impersonali sia per rapporto al *camera eye*, reputo utilissimo valorizzare quanto gli studiosi di informatica e di intelligenza artificiale definiscono LIFO (cioè «last in first out»). Quando ci confrontiamo con una serie di finestre cognitive aperte sul mondo, la finestra che si trova al piano alto della gerarchia esperienziale (quella che ora abbiamo di fronte) mantiene in una condizione di subordinazione le altre, pur attive.

> Since the current window is always the one on the top of the stack, the lower levels may be taken to be partially occluded (as on a computer screen) or backgrounded, but leaving some 'deictic residue'. (Jahn, "More Aspects" 104)

La definizione è utilissima per spiegare le 'imperfezioni' del sistema narrativo figurale (e anche di quello *camera eye*). Non c'è dubbio che in fondo alla pila (*stack*) ci sia la figuralità, e che sia indispensabile accedere alle storie del Modernismo attraverso quella certa finestra cognitiva; ma è pur vero che parecchie altre possibilità, variamente «occluse», premono al di sopra. Nel caso della tecnica di Verga il problema è quanto mai delicato perché il frame o *sub-frame* HEARING è sfuggente, e addirittura ricorre all'inizio dell'opera più importante, creando sconcerto nei lettori. Insomma, se all'avvio dei *Malavoglia* il pubblico non applica una simile possibilità di conoscenza del testo, è verosimile che il nucleo primo dell'impersonalità tenda a sfuggirgli – come è storicamente avvenuto, pur in presenza di una fortissima consapevolezza di buona parte della critica circa la necessità di leggere *I Malavoglia* secondo una strategia oggettivante.

Paradossalmente, come vedremo, il frame caratteristico del *camera eye* (un particolarissimo tipo di VIEWING) si colloca tanto in basso nello *stack*, nella pila delle regole attivate da certi testi recenti (penso ad alcune notissime opere di Cormac McCarthy), che la sua azione uniformante appare quasi sproporzionata rispetto alle evidenze testuali. È cioè possibile fare esperienza, oggi, di testi costruiti in modo apparentemente eclettico (con interventi autoriali esposti, cambiamenti arbitrari di punto di vista, scavi interiori, ecc.) che tuttavia producono una notevole impressione di omogeneità. Essi costituiscono la prova evidente della nostra capacità di applicare certe *preference rules* senza alcun bisogno di trovare soddisfatte tutte le norme 'oggettive' che il testo richiederebbe. In definitiva:

cinema e televisione sono talmente dentro di noi, che leggere un racconto *come se* si trattasse di un film ci riesce sin troppo facile.

Non solo (anche se è un argomento che qui si può unicamente sfiorare): peculiare in Verga è l'utilizzazione di *spatial frames* (Ryan) capaci di generare mappe cognitive di una certa complessità, affidate quasi sempre alla percezione implicita dei personaggi. Aci Trezza e la peraltro mai nominata Vizzini (in questo caso con una discreta presenza di luoghi chiusi) sono attualizzati nella mente dei lettori attraverso l'interazione dei protagonisti. Di nuovo: se chi dovrebbe cooperare alla costruzione di un mondo della storia tanto ambizioso non si lascia coinvolgere, se i giusti frame non sono da lui messi in opera, il testo rischia di risultare silenzioso. E quindi i dettagli spaziali da Verga disseminati a piene mani non riescono a parlare – smettendo perciò di esistere.

2. L'ultima affermazione ci introduce al problema dell'autorialità. Le narratologie del narratore e della comunicazione sono anche state narratologie *contro l'autore*. Se del caso – come è capitato a Genette (*Nuovo discorso*) –, si sono persino opposte all'autore implicito. È stata una vera e propria battaglia metodologica quella che ha cercato di convincere il pubblico (spesso peraltro riuscendoci) che nella lettura di un'opera narrativa l'autore fosse un'istanza in ultima analisi trascurabile, e che si dovesse andare alla ricerca del narratore anche quando *covert* – secondo la definizione di Chatman (*Storia*) – o addirittura del tutto invisibile, come quasi sempre succede nel cinema. Notevolissimo e perfettamente fedele a un'eredità genettiana è stato in particolare Gaudreault, che ha caratterizzato il narratore cinematografico in termini di «meganarrazione», ravvisandovi in definitiva un'istanza di tipo superiore, capace persino di ridefinire la stessa idea di voce ereditata dalla letteratura. Il meganarratore filmico di Gaudreault

consente cioè di pensare in modo nuovo molti aspetti dell'enunciazione letteraria. Soluzione interessantissima: non solo il cinema ha un narratore (anzi ne ha due, come si è già detto: un narratore e un mostratore), ma manifesta un principio discorsivo più astratto, il cosiddetto *narrator*, che nelle tradizioni 'scritturali' – nella letteratura – si palesa con minor chiarezza (e forse precisione).

Il rifiuto dell'autore reale e, in parte, anche dell'autore implicito è stato insomma un *Leitmotiv* della teoria e della critica. Qui però vorrei parlare proprio e solo dell'autore-autore, figura storica in carne e ossa, persona che ha materialmente scritto un testo narrativo, un racconto finzionale. Né il discorso cambia se – lasciando da parte i troppi luoghi comuni sul cinema d'autore e sul suo rifiuto – prendessimo in considerazione quella serie di figure analogamente in carne e ossa (l'elenco lo stili chi mi legge) che coopera alla realizzazione di un film o di una serie televisiva. *L*'autore o *gli* autori, dico: la differenza è trascurabile, e quindi si potrà tranquillamente discorrere di *un* autore anche quando sono coinvolte molte persone.

Ora, è capitato, anzi sta capitando, che notevoli libri di narratologia (Walsh, Patron, Dawson; in Italia Ballerio) stiano recuperando la nozione di autore e, se del caso, di narratore onnisciente per spiegare non solo (come accade a Dawson) certi recenti fenomeni della produzione letteraria *global*, ma proprio i fattori fondativi della *fictionality*. In gioco, innanzi tutto, è dunque una rinnovata visione di quanto costituisce l'essenza finzionale di un testo letterario.

Tra le obiezioni più radicali che vengono mosse alle narratologie del narratore, ve n'è una con cui è indispensabile fare subito i conti. Si tratta della denuncia di ciò che Dawson chiama *epistemological fallacy* (su cui cfr. anche Walsh 70-74), e che almeno in parte coincide con quel *mimetical bias* preso in considerazione da Alber-Heinze. Si tratterebbe dunque, secondo questi studiosi, di correggere se non proprio rifiutare la prospettiva conoscitiva che vede

l'atto del raccontare come il *re-porting*, la ri-attivazione, *di qualcosa d'antecedente*. Tipica in questo senso è l'opinione di Genette (*Figure III* 221-22), per il quale il *récit* strettamente inteso è *ulteriore*, si colloca dopo che i fatti si sono svolti.[18] La sua posizione è esplicita e comunque intellettualmente onesta, prevedendo anche l'esistenza di eccezioni (*Nuovo discorso* 10):

> all'interno della sua finzione, o per lo meno all'interno del regime ordinario e canonico della finzione (regime rifiutato da *Tristram*, da *Jacques le fataliste* e da vari racconti moderni), si suppone che il narratore non inventi, ma riferisca: ancora una volta, la finzione *consiste* nella simulazione chiamata da Aristotele *mimesis*.

Raccontare significa appunto praticare una forma di *Bericht*, di relazione, applicata a eventi *convenzionalmente anteriori* e solo in via eccezionale simultanei. Da

18. A onor del vero, Genette (*Figure III* 263-67) prende in considerazione anche i racconti *simultaneo* e *anteriore*, cioè si occupa di comportamenti del narratore che sfuggono a una logica meramente imitativa. In realtà, nel volume del 1972 la narrazione simultanea è destinata a indebolirsi di molto, regredendo a racconto *immediato*; e il *récit* finisce per consistere nell'attività di un soggetto che *non racconta* bensì pensa, *registra i propri pensieri*, in presenza – aggiungerei – di un lettore che attiva frame di tipo più poetico o drammatico che narrativo. Al racconto anteriore, quello al futuro, poi, sono dedicate poche, debolissime righe (267). È curioso, infatti, che da un lato sia proposto un esempio non pertinente (e come tale dallo stesso Genette escluso) allorché il racconto anteriore è ricondotto alla fantascienza, in cui è normale che il narratore racconti eventi futuribili *come già avvenuti*; e che dall'altro si dichiari che «il racconto predittivo» vero e proprio «compare nel *corpus* letterario a livello esclusivamente secondario». Affermazione in astratto corretta, che tuttavia avrebbe richiesto un minimo di approfondimento teorico in più.

cui, com'è noto, la possibilità, da Genette presa in considerazione in modo esplicito, di mettere sullo stesso piano racconti finzionali e racconti non finzionali, e addirittura di denunciare come limitata una narratologia che si occupi solo della finzionalità (*Finzione* 55-57).

Le obiezioni a un simile modello non hanno, prevedibilmente, una natura omogenea. Patron si muove nel solco di Hamburger e Banfield, e quindi rifiuta il narratore facendosi forte di una visione ben precisa dello spostamento deittico, tipico – così è affermato – del racconto in quanto tale. Per questa ragione, il recupero dell'autore ha un valore soprattutto negativo, quale conseguenza di una sparizione (quella della realtà antagonista). Le figure di narratore personalizzato che il romanzo in terza persona manifesta sarebbero più verosimilmente riconducibili all'autore reale: e da qui discende la necessità di abolire tutto ciò – narratore e autore implicito – che appare essere una mera superfetazione.

La posizione di Walsh ha qualcosa in comune con quanto dichiarato da Patron, ma la sua critica presenta elementi di originalità che non possono essere sottovalutati. La *fictionality* su cui è costruito il suo ragionamento evita ogni distorsione mimetica o epistemologica, non vuole commisurarsi a una prospettiva naturale-naturalistica, separandosi così anche dal cognitivismo. La finzionalità è una qualità retorica del testo, i cui fondamenti non sono separati dalle pratiche originarie della lingua. E tuttavia in nessun modo la *fictionality* può essere sovrapposta alla semplice narratività (come oggi accade sempre più spesso). Per la precisione: se è vero che in ambito non estetico attingiamo a una forma di conoscenza narrativa, si dà *fictionality* vera e propria quando quel tipo di conoscenza viene esercitata, ma non applicata, quando la narratività si emancipa dai vincoli della realtà pratica.

In concreto, l'azione retorica che sta alla base della *fictionality* si qualifica in due modi (Walsh 72 e 78): o

è la rappresentazione di una narrazione, oppure è narrazione di una rappresentazione. Il primo caso è quello del racconto in terza persona, in tutte le sue accezioni (più o meno personalizzate, figuralizzate – dunque); il secondo è il racconto in prima persona.

Ciò che appare poco meno che rivoluzionario[19] in questa visione delle cose è che l'atto di raccontare è definito come un discorso realizzato comunque dall'autore, se del caso passando attraverso particolari personaggi, quali possono essere i narratori omodiegetici, che non posseggono alcuna vera autonomia rispetto alla rappresentazione stessa. Insomma, se compaiono con un minimo di individualizzazione, anche i *tellers* non sono distinguibili dai *characters*. Conseguenza, ma anche premessa di questo ragionamento: l'unica entità narrativa pertinente è l'autore reale, vero responsabile di ciò che il mondo finzionale manifesta.

La teoria di Walsh, ricorrendo a nozioni di tipo retorico-pragmatico (a ben vedere, siamo davanti a uno sviluppo delle massime conversazionali di Herbert Paul Grice), ha il merito di definire la *fictionality* come il prodotto di una serie di *assumptions* che il testo negozia con il lettore, caso per caso. Nessuna cornice mimetica o ontologica può essere invocata in sostituzione di un gioco comunicativo basato sulla rilevanza di ciò che, progressivamente, si disvela nell'atto di fruizione. Dunque: «the achieved relevance of the earlier assumptions itself becomes a contextual basis for maximizing the relevance of subsequent related assumptions» (32). E tutto ciò acquista il suo significato – oserei dire persino etico – più autentico nel momento in cui il processo in questione viene fatto risalire non a un ente fittizio come il narratore, ma a una persona in carne e

19. Oltre alla recisa separazione di *narrazione* da *rappresentazione*: il mimetismo, genettiano e stanzeliano, sarebbe relegato agli esiti di questa seconda istanza, laddove *narrare* appare una questione eminentemente retorica.

ossa – l'autore reale –, impegnata in un dialogo in ultima analisi storico con il lettore – altrettanto reale.

Tipi di interpretazioni del genere consentono di spiegare fenomeni narrativi che cognitivismo e strutturalismo 'mimetico' *devono* viceversa giudicare devianti, in ultima analisi inaccettabili. Penso ad esempio alle manifestazioni oggi sempre più diffuse (da Salman Rushdie in poi, potremmo dire) di *narratori in prima persona onniscienti* (sull'intera questione cfr. quanto scrive Pennacchio). In chiave cognitivista, certo, si potrebbe pensare a qualcosa come l'alternanza di frame differenti, e addirittura alla loro mescolanza, al loro *blend*. Ma la problematica non sembra per questo meno pressante: la coesistenza di due diverse cornici conoscitive non fa che confermare la distinzione 'ontologica' fra di esse, che solo in casi estremi, eccezionali, possono ibridarsi.

Diversa, radicalmente diversa è l'interpretazione di Dawson (195-221). Nella sua prospettiva – che pure non rifiuta la nozione di narratore – è possibile concepire una tutt'altro che paradossale «onniscienza in prima persona». In questi casi i narratori divengono autoriali attivando un «act of imaginative reconstruction», in quanto soggetti che *creano* la storia, piuttosto che – dicevamo – istanze enunciative che realizzino un «narrative report by someone who knows» (209). Non è in questione un *sapere* bensì un *immaginare*. In definitiva, a dirla in termini pseudo-cognitivi (ma si tratta di un cognitivismo ben poco naturalistico):

> the desire of characters [in quanto narratori] to perform omniscience in the act of telling constitutes a global frame in much contemporary fiction in which narrators invoke the genre of the novel rather than the memoir or the autobiography, which character narration originally mimicked precisely for the purpose of verisimilar authority. (209)

Appunto, se in origine il narratore in prima persona si assimilava all'io enunciativo delle autobiografie e, in genere, dei racconti memoriali, oggi è possibile che costui si 'autorializzi', trasformandosi in un vero e proprio «scrittore di romanzi». Che, come tale, non tanto riferisce una storia, ma la *crea*, la *inventa* volta per volta – senza che necessariamente sia sfiorato il problema dell'inattendibilità. L'autorialità ritrovata innesca insomma una gamma di possibilità modali che esorbitano dai limiti fisici dell'enunciatore e che comportano il «deployment of omniscience in the wake of postmodern metafiction» (210).

Ma qui dobbiamo fermarci perché è evidente che il cerchio argomentativo si chiude (si rilegga l'avvio del presente saggio). Chi scrive non può che denunciarsi affetto da *epistemological fallacy* e da un *mimetical bias* di tipo – soprattutto – cinematografico. I romanzieri di fine Ottocento e gli autori del *camera eye* si scagliavano esplicitamente contro la presenza invadente dell'autore-narratore, di cui facevano di tutto per nascondere, abolire l'azione. Il *viewing* da loro praticato sembra forzare, fino al suo punto di rottura, un certo tipo di mimetismo: che del resto è capace, come *extrema ratio*, di chiamare a raccolta le risorse potenziali della fotografia e del cinema. Senza peraltro contare che una *camera* ante litteram era già 'contenuta' in certe pratiche letterarie ottocentesche.

Non so se il narratore in terza persona, distinto dall'autore, sia una necessità della narratologia, un'entità indispensabile alla modulazione archetipica del testo letterario. So però che c'è stata un'epoca in cui si è cercato di *cancellare* la voce che nel testo narrativo parla e non si presenta come suo protagonista; e che questo si è potuto fare utilizzando la trama percettiva di figure terze, di *reflector-characters*. So anche che nel regime *camera eye* la reificazione del *teller-character*, il suo schiacciamento sui fatti, ha prodotto un contraccolpo omodiegetico, e anzi

paradossalmente ha rafforzato forme di protagonismo soggettivistico del narratore.

In entrambi i casi (un narratore-zero; un io narrante, registico, occultato) il narratore è una *possibilità* enunciativa che serve a capire il testo, se del caso in negativo. Come se – a dirla con i cognitivisti – in entrambi gli ambiti un'*ipotesi di narratore* venisse attivata dalla nostra mente, di fatto per *default*.

Che si tratti di una distorsione mimetica è assai probabile, anzi quasi certo. Rinunciare al narratore per mettersi nelle mani o dell'autore o di un rinnovato (mega)narratore onnisciente rischia tuttavia, a sua volta, di dare ragione alle urgenze di un'altra distorsione: quella imposta da una diversa maniera di narrare che il postmoderno o, se si vuole, una specie di post-postmoderno, sta modellando. A partire, dicevamo, proprio da quell'evento epocale che chiamiamo caduta del Muro di Berlino. Quale che sia l'ipotesi teorica privilegiata, una simile collusione con le poetiche, con lo spirito del tempo, non andrebbe mai dimenticata – io credo – prima di cominciare a fare della pura teoria.

2. DAI *MALAVOGLIA* A *MASTRO-DON GESUALDO*: PROGRESSI DELLA FIGURALITÀ VERGHIANA*

Parte I. I Malavoglia*: un romanzo senza narratore*

2.1. Il cerchio tipologico di Stanzel e Verga: convergenze necessarie

1. In Italia, la teoria narratologica dell'anglista austriaco Franz Karl Stanzel[1] è poco conosciuta, a dispetto della sua diffusione presso la *scholarship* internazionale, anzi *global*. Dagli anni Ottanta[2] in poi, ha goduto di un impatto scientifico molto alto, anche e forse soprattutto perché si è accordata con la cosiddetta *svolta cognitiva*, con i principi della «narratologia postclassica»,[3] con il nuovo cioè della più recente ricerca di settore. Il fenomeno, osservato da lontano (dalla specola di un paese in cui – a dirla tutta – sembra non esistere un vero interesse per la teoria del racconto), tanto più colpisce in quanto le sorti

* Le citazioni dai due romanzi verghiani si intendono sempre tratte dalle rispettive edizioni critiche.

1. Quanto alla ricezione italiana del pensiero di Stanzel, cfr. almeno Baldi (*Narratologia* 3-35), Meneghelli (XII-XIII e 183-211; a p. 192 la traduzione di una versione non definitiva del cerchio tipologico) e Giovannetti *Il racconto*.

2. Fondamentale la mediazione della germanista americana (ma di origine austriaca) Dorrit Cohn, in particolare con il citatissimo "The Encirclement".

3. Cfr. Alber-Fludernik eds.

del collega-rivale di Stanzel, Gérard Genette, hanno viceversa vissuto un più evidente declino. Entrambi – com'è stato affermato – sono «low structuralists»,[4] strutturalisti moderati: ma ben diversa è la loro capacità di accordarsi con una visione dei fatti letterari incentrata sull'altro dal testo, sulla virtualità della ricezione, e su quel tipo particolare di alterità che è costituito dalla mente e percezione (se del caso, declinate storicamente) del pubblico. Mentre il pensiero di Stanzel – lo vedremo – è una specie di anticipazione del cognitivismo, quello di Genette oggi tende ad apparire datato: troppo formalista, astratto, estraneo alla dialettica testo-lettore.

Ma è meglio procedere con ordine. Un indubbio elemento di forza del discorso di Stanzel è la sua sintonia con un dibattito internazionale di lunghissima lena che si origina addirittura negli anni Cinquanta dell'Ottocento. È a quel periodo che risalgono le più antiche, ben note osservazioni di Flaubert intorno al discioglimento nel testo dell'autore di *Madame Bovary*, e le certo meno conosciute teorizzazioni del realista tedesco Otto Ludwig, il quale nel suo breve scritto "Formen der Erzählung" prospettava l'esistenza di un «racconto scenico» («szenische Erzählung»), in cui colui che narra «vive la storia e fa sì che il lettore la viva insieme a lui», producendo in questo modo «veri e propri effetti teatrali» (203).[5] E tutti sanno che tali idee si sono variamente diramate e modificate nel tempo, arrivando per esempio in Italia a condizionare l'esperienza verista. In particolare, attraverso l'opera e la riflessione di Henry James, fra Gran Bretagna e Stati Uniti si verrà delineando la nota opposizione 'tipologica' fra *telling* e *showing*. Fra un modo di raccontare – dunque – sì oggettivo, ma soprattutto dominato da una figura

4. Su questa definizione, che si deve a Robert Scholes, e sul suo significato, cfr. Cornijls.

5. «Der so Erzählende erlebt die Geschichte und läβt sie den Leser mit erleben»; «eigentliche theatralische Effekte».

narrativa esposta (il classico autore-narratore del realismo pre-flaubertiano), e un modo di raccontare sì soggettivo, ma soprattutto caratterizzato dalla scomparsa dell'autore, dalla sua *morte*, e dalla conseguente valorizzazione del punto di vista dei personaggi. Ancora nel 1948-49, Wellek e Warren potevano restituire il tenore di un dibattito che in anni dal loro libro ormai lontani, nel 1921, aveva trovato una sintesi esemplare nel saggio di Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*.

È una vicenda – questa – che in Italia forse non è stata seguita con la giusta attenzione. E l'intervento nel 1961 di Wayne C. Booth (con un titolo antifrastico rispetto a quello di Lubbock: *The Rhetoric of Fiction*) *sembra* costituire la liquidazione dell'illusionismo prospettico che per un secolo aveva convinto autori e studiosi a parlare di un romanzo senza autore – e anzi, più radicalmente, *senza narratore*. In realtà, il fin troppo citato Booth mette a fuoco solo una parte della storia. Certo, Benveniste ancora nel 1959 nel suo notissimo articolo "Les relations de temps dans le verbe français" aveva discorso di *histoire* (in opposizione a *discours*) come di quella modalità enunciativa in terza persona, incardinata sull'uso dell'aoristo (del *passé simple*, in definitiva), in grado di abolire la presenza dell'io. Ma è altrettanto indubbio che la possibilità stessa di pensare un racconto privo di narratore, in Italia, è stata sino ad oggi limitata dalla scarsissima conoscenza di molti fra coloro – e Stanzel è uno di essi – che hanno sostenuto la causa dell'impersonalità narrativa. Che le fondamentali opere di Käte Hamburger (1957) e Ann Banfield (1982) non siano mai state tradotte nella nostra lingua, è solo il sintomo di una trascuratezza teorica più generale.

Dunque, quando nel 1955 Stanzel pubblica la propria *Habilitationsschrift* intitolandola *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, il suo metodo tiene perfettamente conto di questo dibattito (da lui peraltro osservato da vi-

cino durante la permanenza a Harvard nel 1950-51, poco dopo l'uscita della *Teoria della letteratura*).

Delle tre *situazioni narrative tipiche* da Stanzel descritte – in prima persona, autoriale e «personale» – quella che appare senza dubbio più difficile da caratterizzare è la terza: la «personale Erzählsituation». E ciò avviene anche per ragioni *interne* al discorso dello studioso. Mi spiego. La nozione narratologica rimasta sempre costante in Stanzel è quella di «mediazione»: il termine tedesco è *Mittelbarkeit*, solitamente tradotto in inglese con *mediacy*, ma suscettibile nella forma originaria (cfr. il suffisso *-bar*) di esprimere una possibilità, una potenzialità. La possibilità, dico, di mediare, trasmettere contenuti narrativi: la particolare declinazione del macrogenere epico costituito dal romanzo si distingue rispetto a un altro genere analogamente *mimetico* come il teatro, il *dramma*, per la presenza di un filtro rappresentativo che dà forma ai contenuti. Solitamente, com'è noto, questo filtro chiamiamo *narratore*. Eppure, già introducendo la sua prima trattazione sull'argomento, Stanzel precisa che *non* è necessario che la mediazione sia garantita dalla presenza di un narratore personale (quello che poi nella versione inglese del testo sarà chiamato un «teller-character»: in prima o in terza persona indifferentemente»), poiché «the concept of mediacy will also be viewed from the perspective of the reader» (*Narrative* 6). E il paradosso – in effetti fertilissimo – di un teorico della mediazione narrativa che valorizza in modo particolarmente geniale *l'apparente* mancanza di mediazione emerge con grande chiarezza nel primo capitolo del saggio, in cui si discute con lucidità della presenza/assenza di una figura di narratore nell'«immaginazione del lettore». Nel corso della narrazione, nel corso cioè dell'atto di lettura, è possibile che il lettore finisca per cancellare la presenza del narratore, perché in lui nasce l'illusione di essere «presente sulla scena in uno dei personaggi», cioè appunto di identificarsi in una

finzione narrativa e di vivere insieme al suo protagonista la storia raccontata. Data la crucialità del concetto, cito il passo nella sua interezza, comprendendo anche una parte del ragionamento stanzeliano che non ho ancora preso in considerazione (*Narrative* 23):

> Inasmuch as the presence or absence of the author in the reader's imagination can only be known approximately, it is more useful to speak of the author either emerging or withdrawing in the course of narration. If the author emerges by addressing the reader, by commenting on the action, by reflections, etc., the reader will bridge the gap between his own world and fictional reality under the guidance, so to speak, of the author. This is *authorial* narration. If the reader has the illusion of being present on the scene in one of the figures, then *figural* narration is taking place. If the point of observation does not lie in any of the novel's figures, although the perspective gives the reader the feeling of being present as an imaginary witness of the events, then the presentation can be called *neutral*.[6]

6. Per completezza, in questo caso fornisco anche la versione tedesca, in cui al *figure* inglese corrisponde un *Gestalt*; in entrambi i casi, evidentemente, la visività gioca un ruolo importante, ma nell'originale con un di più di ricadute psicologistiche. Dunque: «Da die Grenze zwischen Anwesenheit und Abwesenheit des Autors in der Vorstellung des Lesers nur ungefähr bestimmt werden kann, ist es zweckmäβiger, von einem Hervor- bzw. Zurücktreten des Autors in der Erzählung zu sprechen. Tritt der Autor durch Leseranreden, Kommentare zur Handlung, Reflexionen usw. hervor, so übersetzt der Leser die Kluft zwischen seiner Welt und der dargestellten Wirklichkeit sozusagen geführt von der Hand des Autors, es wird a u k t o r i a l erzählt. Glaubt sich der Leser in eine der auf der Szene anwesenden Gestalten versetzt, dann wird p e r s o n a l erzählt. Liegt der Standpunkt der Beobachtung in keiner der Gestalten des Romans und ist trotzdem die Perspektive so eingerichtet, daβ der Beobachter bzw.

Non dovrebbe costituire un problema troppo grave il fatto che, eccezionalmente, sia adibito il concetto di autore e non di narratore. Il punto è il tipo di *investimento immaginativo*: che nella situazione narrativa autoriale comporta un'azione mediatrice paragonabile a quella dell'autore, e che invece nel caso opposto non solo cancella la presenza dell'autore ma fa scattare *l'immedesimazione in un personaggio*. Notevole è poi che a fianco della 'figuralità' si profili anche una possibile soluzione di tipo *neutrale*, data dal fatto che la drammatizzazione in certi casi non passa attraverso un personaggio ma induce una sorta di omodiegetizzazione del lettore, che in questo modo sarebbe 'costretto' a *entrare direttamente* nella storia, assistendovi dall'interno *senza* l'aiuto di un medium personale. È quel tipo di tecnica definita *camera eye*, per contratto intrinsecamente cinematografica, che si realizza per lo più – a dirla in termini genettiani – con un narratore eterodiegetico a focalizzazione esterna.

Non interessa, qui, seguire la storia sfortunata di quest'ultima nozione, che Stanzel rinnegherà esplicitamente solo più di quarant'anni dopo;[7] importa invece osservare come l'impostazione precocemente cognitivista e *reader-oriented* adottata implichi non solo la possibilità di 'vedere' eventi ed esistenti attraverso un solo *personaggio riflettore*, ma se del caso anche attraverso una specie di personaggio-zero, un focus percettivo collocato dentro lo *storyworld* pur se non coincidente con un'entità finzionale. La teoria di Stanzel conterrebbe cioè in potenza un'idea di situazione narrativa figurale leggermente diversa, cioè più ampia di quella da lui successivamente realizzata.

Per intenderci meglio, è utile osservare (fig. 2.1) l'ultima versione del «cerchio tipologico»,[8] rivolta a un pub-

Leser das Gefühl hat, als imaginärer Zeuge des Geschehens anwesend zu sein, wird n e u t r a l dargestellt» (*Die typischen* 23).

7. Lo faremo nel quarto capitolo, ad ogni modo.

8. La prima apparizione di un cerchio tipologico avviene in

blico internazionale.[9] Prevedibilmente, non è possibile in questa sede illustrare nel dettaglio la sua complessa struttura.[10] Mi limito a additare come l'arco di circonferenza (un sesto del totale) posto in basso a delimitare l'area della situazione narrativa figurale sia occupato da romanzi che realizzano la figuralizzazione in un modo fortemente omogeneo. Le due opere kafkiane, *A Portrait of the Artist as a Young Man* di Joyce, se del caso anche *La jalousie* di Alain Robbe-Grillet (che peraltro compare ipoteticamente), sono romanzi in cui la *Mittelbarkeit* è attivata attraverso *un solo* personaggio riflettore (l'eccezione è data da *Mrs Dalloway*[11]). Né svolge un ruolo davvero importante la dimensione *camera eye*. Si veda dove sono collocati i due racconti di Hemingway che forse meglio la interpretano (*Fifty Grand* e *The Killers*): il primo, diciamo a sinistra, nell'area della situazione narrativa in prima persona che trascorre verso la figuralità,[12] il secondo, diciamo a destra,

Stanzel, *Die typischen* 163 e 166 (164 e 167 di *Narrative*) e prevede anche una vera sua *mise en abyme*, entro il cerchio più ampio dei tre principali generi letterari: lirico, epico, drammatico. Il romanzo autoriale corrisponde al genere epico, il romanzo in prima persona al lirico e quello personale al drammatico (cfr. il cap. 4, fig. 4.2). Sulla genesi del *Typenkreis*, cfr. Schernus.

9. La versione inglese si legge in Stanzel, *A Theory* XVI. In effetti, l'originale tedesco del cerchio presenta variazioni di qualche rilievo, certo dovute al diverso destinatario: ad esempio, fra i titoli di romanzo in situazione narrativa figurale compaiono anche *Der Tod des Vergil* di Hermann Broch e *To the Lightouse* di Virginia Woolf. Cfr. Stanzel, *Theorie* tavola fuori testo.

10. Rinvio alla limpida illustrazione della teoria di Stanzel e del cerchio tipologico (ivi tradotto in italiano), fatta da Filippo Pennacchio in Giovannetti, *Il racconto* 217-38 (il cerchio a p. 229).

11. Come detto nella nota 9, nel cerchio in tedesco figura anche *To the Lighthouse*: ma Stanzel precisa che il riferimento è al solo cap. 5.

12. Basti ricordare, su questo tema tanto controverso, che Cohn, "The Encirclement" 166-69 contesta aspetti del cerchio

là dove l'autorialità comincia a trasformarsi facendosi sempre più impersonale.

La «figural narrative situation», in definitiva, si lega a un canone di opere piuttosto limitato: non tanto in termini di quantità, ma proprio in termini di qualità, di qualità per l'esattezza della *figuralizzazione*. La ristrutturazione prospettica del racconto si realizzerebbe soprattutto attraverso l'azione *di un solo personaggio*, di un solo *reflector-character*.

Tra l'altro, va ribadito che Stanzel aveva cominciato a elaborare la sua posizione sotto l'influsso della *Theory of Literature* (segnatamente il cap. 18) di Wellek e Warren, a loro volta fortemente allettati dalle idee jamesiane di Percy Lubbock esposte in *The Craft of Fiction*. Qui, tuttavia, il 'monologismo' di Stanzel non era ancora attivo, o per lo meno non lo era in maniera così evidente. Ad esempio, in uno dei passi in cui il nuovo metodo viene illustrato quasi sistematicamente, si legge, a proposito di *Wings of the Dove* di James:

> Chi è che racconta? L'autore un po', è vero, dal momento che i personaggi all'inizio devono essere descritti, collocati, portati sulla scena. Ma dopo? Denshot, Kate, Milly, Susan Stringham, ognuno a turno *sembra* prendere in mano la storia e fornire il punto di vista, e quando ce n'è assolutamente bisogno lo fanno davvero; offrono lo specchio per la scena che si può vedere intorno a loro, le altezze alpine, le vie di Londra, i palazzi veneziani. Ma tutto questo è incidentale; non danno alcuna testimonianza del procedere del racconto. Essi lo fanno, e non solo con le parole che dicono, ma anche e molto di più col

tipologico in particolare riguardo al problema della persona: il continuum prima-terza persona è da lei rifiutato, anche perché in qualche caso Stanzel – tipicamente nell'analisi di *Ulysses* – confonde la terza persona del narratore con la prima persona di un personaggio che si manifesta attraverso il diretto libero.

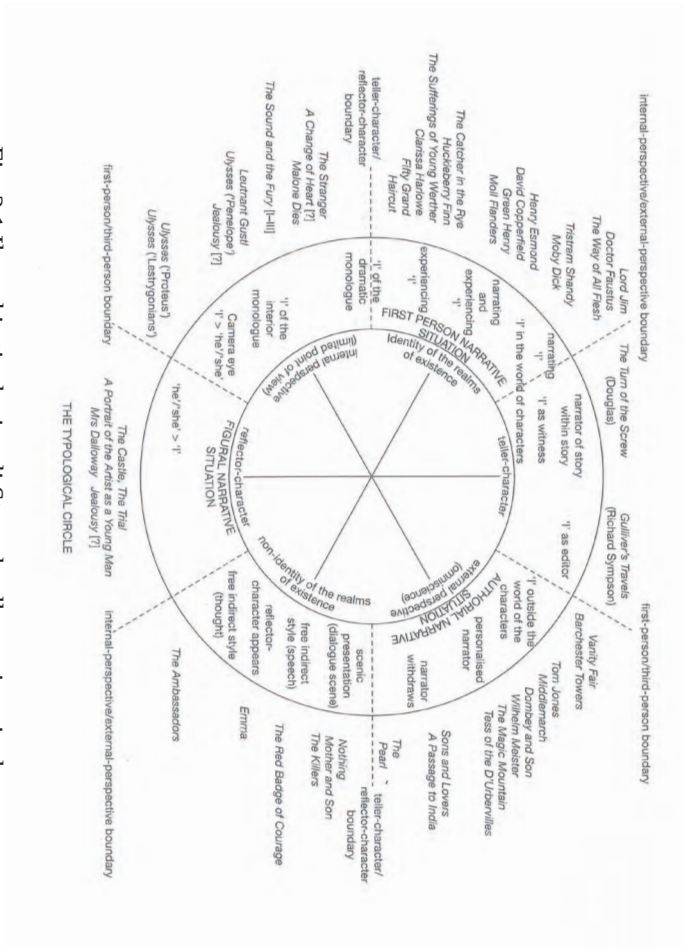

Fig. 2.1 Il cerchio tipologico di Stanzel nella versione inglese.

> dramma silenzioso che procede perpetuamente dentro di loro. Non descrivono, né recensiscono, né riassumono questo dramma, né lo fa l'autore. È rappresentato davanti a noi, vediamo il suo movimento reale. (129)

Non si può parlare, beninteso, di una narrazione corale (i personaggi rendono figurale il racconto «a turno» – come abbiamo visto), ma certo era ben presente a Lubbock, *via* James, l'idea che il focus prospettico attraverso il quale il mondo della storia prende forma non è necessariamente condizionato da un solo personaggio.

A ben vedere, Stanzel appare piuttosto reticente proprio su questo argomento. Se per esempio esaminassimo nel dettaglio gli undici punti qualificanti la sua idea di *reflector mode* (*A Theory* 169-70), non troveremmo di fatto mai – almeno sul piano di una dichiarazione esplicita – una giustificazione teorica di un tale monismo percettivo: che anzi i principali indicatori da lui individuati sembrano rendere necessario un discorso, per così dire, multi-prospettico. Penso al punto 3 dell'elenco, relativo al fatto che il racconto si attiva attraverso la percezione dei personaggi; ai punti 4 e 7, che sottolineano la concretezza anche casuale di ciò che viene rappresentato (chi percepisce lo fa incontrando una realtà non ordinata gerarchicamente); al punto 5, che prevede la possibilità del monologo interiore come qualcosa che contribuisce a dare forma all'atto narrativo; alla fusione (punto 9) dei centri deittici che – per lo più attraverso la tecnica dell'indiretto libero – si allineano al *qui-ora* di chi 'vede', sganciandosi del tutto dal cosiddetto *Io-Origo* del narratore (il *teller-character* tradizionale).

In realtà, Stanzel fornisce una giustificazione di questa sua scelta, ma in modo indiretto. Affrontando il tema per lui nodale della transizione dalla situazione narrativa autoriale alla situazione narrativa figurale, deve a un certo punto prendere in considerazione testi ibridi in cui l'arretramento del narratore solitamente detto onnisciente produce effetti di prospettivizzazione curiosi o anomali. In

particolare, viene analizzato il noto racconto di Katherine Mansfield, *The Garden Party*. Qui, la rappresentazione dei rapporti fra l'agiata e raffinata famiglia protagonista e i vicini di casa viceversa proletari e molto rozzi è realizzata secondo un medium percettivo che implica il punto di vista anche valoriale di una collettività, di un gruppo famigliare. In questi casi, secondo Stanzel, si assisterebbe al mantenimento di un «personaggio narratore», di un narratore *pour ainsi dire* 'eterodiegetico a focalizzazione-zero', che tuttavia accetta temporaneamente di assumere l'ottica di un gruppo di personaggi. Ma perché – in questi casi – non è possibile pensare a una differente situazione narrativa, al passaggio (al salto) a una condizione qualitativamente diversa com'è appunto quella della *personale Erzählsituation*? A questo punto arriva la risposta, cui mi riferivo: «For these cases, the concept of the empathic[13] transfer must be modified. The reader's identification with a collective 'they' is not really conceivable» (162). Ciò sembra accadere di fatto per due ragioni: la prima è che un personaggio plurale ha quasi per definizione un contorno molto sfumato, cui corrisponde un orientamento spazio-temporale vago; la seconda è che in questi casi si manifesta una forma di *ironia*, che spesso si traduce in un indiretto libero linguisticamente e stilisticamente diverso da quello che restituisce i pensieri.

Questo secondo problema va sottolineato con forza, dal momento che Stanzel giudica *autoriali* tutti gli enunciati riflettorizzati che *non* implichino empatia tra lettore e personaggio. Quando il significato testuale è antifrastico, quando cioè assistiamo alla dissociazione *dell'autore implicito* dalla 'voce che parla' nell'opera, sarebbe di fatto impossibile produrre una situazione narrativa figurale.

13. L'edizione del testo inglese in mio possesso recita *emphatic*: ma si tratta con ogni evidenza di un refuso: cfr. l'originale tedesco, *Theorie* 215, dove figura la parola composta *Versetzungstheorie*.

Se, per essere chiari, affrontiamo solo per un attimo la questione in chiave verghiana, tutti noi lettori italiani sappiamo che i due criteri appena visti spesso convergono perfettamente. L'incipit di *Rosso Malpelo*,

> Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone. (*Tutte le novelle* 173)

implica sia la *riflettorizzazione di una comunità* (a 'vedere' le cose in questo modo è un soggetto plurale, storicamente e geo-socialmente determinato) sia un moto *antifrastico-ironico*, da cui nasce l'immagine di un *autore implicito* 'critico': e di un corrispettivo *lettore* capace di cogliere le intenzioni autoriali. Dobbiamo identificarci con una particolare visione del mondo e insieme prenderne le distanze, insomma.

Che si tratti di un nodo decisivo (una falla? un baco?) della teoria di Stanzel, è argomentabile in diversi modi. Già l'insistenza sul medesimo racconto di Mansfield a poche pagine di distanza sembra esserne un chiaro sintomo. Ma la prova forse dirimente è fornita da ciò che la più brillante allieva dello studioso ha scritto su quest'argomento, addirittura riprendendo il racconto di Mansfield. Nel suo *Towards a "Natural" Narratology*, del 1996, Monika Fludernik inserisce un capitolo intitolato *Reflectorization and Figuralization*, in cui i due concetti eponimi – che in Stanzel, per lo meno nella traduzione in inglese, possono sembrare sinonimi –[14] sono in realtà tenuti distinti.

14. Tra l'altro è la stessa Fludernik (134) a ricordare che il tedesco *Personalisierung* nel 1984 era stato tradotto con un discutibile *reflectorization*, che aveva sostituito il più coerente *figuralization*. Infatti, se la situazione narrativa *figural* corrisponde a una *Erzählsituation* detta *personale*, ci si attenderebbe *figuralization* a tradurre *Personalisierung*. Il capitolo in questione è alle pp. 133-67, con il sottotitolo *The Malleability of Language*.

Lasciamo da parte, per il momento, la nozione di *figuralization*,[15] e vediamo come funziona la *reflectorization*. La posizione di Fludernik è che in testi di questo genere il narratore mette in dominante un'intenzionalità *riassuntiva e descrittiva* facendo proprie le opinioni e le parole delle identità messe in scena, senza tuttavia sbilanciarsi del tutto verso la situazione narrativa figurale. La voce, insomma, innesca sì un punto di vista interno: ma non in presa diretta, poiché si limiterebbe a sunteggiare la versione dei fatti generalmente condivisa dai protagonisti («typicalized story-internal opinions»; 136). Una volta fatta questa osservazione, la studiosa – in modo curiosamente deduttivista – arriva a negare la natura di discorso indiretto libero alla seconda parte di un passo come il seguente (a parlare è il personaggio, Laura, che si oppone, contro il resto della famiglia, all'organizzazione della festa in giardino):

> "But we can't possibly have a garden party with a man dead just outside the front gate."
> That really was extravagant, for the little cottages were in a lane to themselves at the very bottom of a steep rise that lead up to the house. A broad road ran between. True, they were far too near. They were the greatest possible eyesore, and they had no right to be in that neighbourhood at all. (Pos. 130)

Chiunque sia a dichiarare la 'stravaganza' della scelta, è innegabile che il legame tra il discorso diretto e quanto lo segue moltissimo ha a che fare con una (sorta di) para-

15. Come vedremo (cfr. qui, § 2.9.2), *figuralization* permette di cogliere le caratteristiche di certe sequenze corali verghiane – tipicamente l'attacco di *Mastro-don Gesualdo* (o di *Libertà*) – ma anche quel racconto particolarissimo che è *Lacrymae rerum* di *Vagabondaggio*. Sono pagine, queste, raccontate nella prospettiva di un personaggio *virtuale*, se non addirittura assente. Sull'argomento, come osserva Fludernik (*Towards* 143 sgg.), fondamentale è il riferimento a Banfield, "Describing".

frasi in cui – ripeto questo schema di ragionamento – un lettore 'italiano' *vede* un indiretto libero. Così come vede un indiretto libero, poniamo, nella seconda parte di questo passo dei *Malavoglia*, tratto dal cap. VI (rr. 255-63), in cui zio Crocifisso replica quanto ha appena affermato in modo diretto:

> – Io voglio i miei danari, ripicchiava Campana di legno colle spalle al muro. Avete detto che siete galantuomini, e che non pagate colle chiacchiere della *Provvidenza* e della casa del nespolo.
> Egli ci perdeva l'anima e il corpo, ci aveva rimesso il sonno e l'appetito, e non poteva nemmeno sfogarsi col dire che quella storia andava a finire coll'usciere, perchè subito padron 'Ntoni mandava don Giammaria o il segretario, a domandar pietà, e non lo lasciavano più venire in piazza, per gli affari suoi, senza metterglisi alle calcagna, sicchè tutti nel paese dicevano che quelli erano danari del diavolo.

In realtà, è la stessa Fludernik (151) a cogliere la presenza dell'indiretto libero in altri passi del testo di Mansfield. A colpirla è proprio l'oscillazione dell'istanza enunciativa:

> in the case of reflectorization either there is a particular character available who is indeed the topic of the passage [...] or the viewpoint relates to a complex of attitudes that may not be attributable to any one specific person but are characteristic of a fairly well-defined group of characters [...].

E ciò ha le conseguenze, già viste, di produrre un rapporto *dissonante* tra il narratore e i personaggi (quasi inevitabilmente emerge un autore implicito critico verso ciò che i filtri prospettici sentono e pensano); e insieme di impedire l'*embodiment* caratteristico della situazione nar-

rativa figurale. Ne discenderebbe – secondo la studiosa – una «terra di nessuno narratologica» in cui sia il narratore sia i personaggi, forti della loro spiccata soggettività e di una comune tensione all'espressivismo, propiziano situazioni arbitrarie, suscettibili addirittura di spianare la strada al romanzo *postmoderno*.

Vero è che – come forse si sarà notato – l'ultima definizione di Fludernik citata sembra raffigurare in modo quasi perfetto la tipica condizione del testo 'impersonale' verghiano, e del modo di raccontare dei *Malavoglia* in particolare. Negando la natura riflettorizzante in senso forte di una certa tecnica narrativa,[16] Fludernik in realtà ottiene il risultato opposto: ci convince dell'utilità di ricondurre una grande tradizione del Moderno (del Moderno del Sud) a quell'alveo del Modernismo a cui di diritto appartiene.

2. Rimangono però da fare due precisazioni. La prima, metodologicamente fondamentale, riguarda il processo di omologazione del testo da parte del lettore che Stanzel (*A Theory* 66) aveva chiamato *perseverance* (*Perseveranz*). Vale a dire, esistono opere – e nella situazione narrativa figurale sono di fatto la maggioranza – che denunciano evidenti discontinuità interne: a parti raccontate attraverso una rigorosa riflettorizzazione se ne affiancano altre che possono essere lette come 'autoriali'. Stanzel addirittura considera positivamente certi cambiamenti di ritmo narrativo, certe *dinamizzazioni* di un romanzo; e non giudica mai indispensabile che un'intera opera in tutte le sue parti

16. D'altronde, che una specie di soggettivismo irrelato sia una costante dell'interpretazione *mainstream* del pensiero di Stanzel è dimostrato anche dalla sintesi che della situazione narrativa figurale ha proposto uno studioso a lui legato come Christoph Bode. Questi, infatti (nel cap. 6), propone di allargare 'a sinistra' l'arco di circonferenza pertinente alla «personale Erzählsituation»: annettendogli l'ambito del flusso di coscienza e del racconto in prima persona privo di un *teller-character*. Proposta – lo vedremo tra poco – diametralmente opposta alla mia.

sia ricondotta a una sola situazione narrativa.[17] A parte il caso-limite di *Ulysses* (basti vedere quanti dei suoi episodi compaiono in punti diversi del cerchio tipologico), tutti conosciamo l'impurità costitutiva del romanzo capostipite del Modernismo, *Madame Bovary*: esempio quasi paradigmatico di figuralità *statu nascenti*, che tuttavia nelle prime pagine è enunciato da un narratore omodiegetico.

Ovviamente, il problema è apertissimo (e anticipiamo subito che l'incipit all'apparenza *emic*[18] dei *Malavoglia* è certo all'origine di molte delle difficoltà a leggerlo come un romanzo figurale).

L'idea di una perseveranza del lettore nel suo atto appercettivo non è altro che la prefigurazione di un'impostazione di tipo cognitivista: che nella costruzione di un frame (qualcosa di assai simile all'ideal-tipo stanzeliano), e nel suo mantenimento inerziale anche a dispetto di alcune infrazioni al modello, vede il fondamento primo di ogni atto di lettura. Studiosi come Meir Sternberg ("Proteus") e Manfred Jahn (in particolare "Frames") hanno mostrato

17. Va solo ricordato (si tratta infatti di un discorso molto ampio) che Stanzel distingue nettamente fra *prototipi* storici e *ideal-tipi* teorici: quelli sono costituiti dalle opere letterarie quali si sono manifestate nella realtà letteraria positivamente conoscibile; questi sono forme 'pure' postulate dalla teoria ma mai incarnate pienamente dai prototipi. Il cerchio tipologico, tra le altre cose, esprime la relazione fluida fra opere reali (che possono occupare infinite posizioni entro un continuum) e schema astratto. Cfr. Stanzel, *A Theory* 7-8, 77-78, 185-86 e *passim.*

18. Secondo Stanzel (ma è una terminologia ormai condivisa) si definiscono *emic* (da *phonemic)* gli incipit di romanzo più tradizionali in cui un narratore spesso autoriale (ma anche in prima persona) introduce il mondo della storia in modo progressivo; sono invece *etic* (da *phonetic*) gli incipit di romanzi in situazione narrativa figurale che inevitabilmente rinviano a qualcosa che precede l'inizio del testo, suggerendo un mondo della storia in cui il lettore 'entra' in modo improvviso. Cfr. Stanzel, *A Theory* 164-68.

come la natura proteiforme delle tecniche del racconto (e in questo c'è un'obiezione al formalismo 'puro' di Genette) renda necessario lo studio di qualcosa di assai simile alle *massime conversazionali* di Grice, trasposte in ambito narrativo. Si tratta – dichiara Jahn – di 'regole di preferenza' che il lettore applica nel corso della ricezione e che gli permettono di attivare il frame più conveniente al contesto specifico, ma anche di compiere un'azione di *tweening*, cioè di interpolazione di frame differenti o di costruzione di sotto-*frames*. Resta tuttavia il fatto – cruciale in una concezione cognitivista – che il frame più generale, quello attivo in condizioni non marcate, di default, mantiene sempre la sua forza esplicativa.

> While a frame's defaults enable us to access normal-case assumptions and deal with expectations, a frame's exception conditions prevent us from discarding it prematurely when faced with unexpected data. ("Frames" 449)

3. Infine, va ribadito che l'impianto teorico relativo alla situazione narrativa figurale è fortemente segnato dal privilegio accordato agli *stati di coscienza* rispetto a due altre condizioni in cui un personaggio viene rappresentato obliquamente: le parole da lui pronunciate e la percezione 'non consapevole'. Ripeto: Joyce, Kafka e Woolf sono i più importanti riferimenti testuali che condizionano la teoria. Il fenomeno è così significativo da implicare, di fatto, la deformazione interpretativa di una mera tecnica – indifferente in linea di principio alla rappresentazione della coscienza – qual è il discorso indiretto libero. Come abbiamo in parte già osservato, secondo Stanzel e Fludernik[19] (ma ovviamente si tratta di un'osservazione in qualche modo pacifica) alcune forme di discorso indiretto libero possono avere una funzione *dissonante*: in particolare, tendono

19. Cfr. in particolare Fludernik, *The Fictions* per la questione dell'indiretto libero.

a essere ironici i discorsi indiretti liberi che contengono parole pronunciate; e comunque le *utterances*, i discorsi ad alta voce restituiti in questo modo, non sarebbero in grado di produrre un'impressione di vera empatia. In altri termini, se il discorso indiretto libero materiato di pensieri, di *consciousness*, può determinare un'identificazione nel personaggio, altrettanto *non* può fare il discorso indiretto libero inteso a trasmettere le voci udibili. In quest'ultimo caso, l'unica alternativa all'antifrasi ironica è costituita da un tono detto 'neutro'. La logica conseguenza è: *non* può essere realizzata una situazione narrativa figurale laddove a prevalere sia uno stile indiretto libero *parlato*.

Il fatto curioso comunque è che Fludernik legittima una simile interpretazione nel momento stesso in cui nel suo ponderoso libro sul discorso indiretto libero argomenta l'errore teorico di chi, come Ann Banfield, aveva costruito una teoria rigorosamente linguistica della narratività sulla base appunto di una descrizione di forme dell'indiretto libero valide *solo* per la rappresentazione della coscienza. La descrizione di tipo generativo-trasformazionale realizzata da Banfield nel suo *Unspeakable Sentences* secondo Fludernik (*The fictions* 378) non caratterizzerebbe adeguatamente la rappresentazione di parole pronunciate e insieme quei romanzi e racconti in cui la prospettiva interna si lega a centri deittici non costanti, variabili. Romanzi e racconti – aggiungo sin da ora – la cui natura ci appare in senso lato 'verghiana'.

Ma ancora più curioso è rilevare che, per parte sua, Banfield aveva all'opposto fornito una descrizione assai convincente (e innovativa) di un aspetto della soggettività narrativa tutto sommato poco considerato: vale a dire la cosiddetta *percezione indiretta libera*. Banfield (*Unspeakable* 183-223) la definisce «non-reflective consciousness», in quanto sarebbe un fenomeno psichico involontario e inconsapevole (ciò che Sartre chiamava coscienza «non-tetica»). Non è affatto un caso, del resto, che nel

libro di Banfield la percezione indiretta libera sia esemplificata anche da passi della letteratura naturalista francese, segnatamente dallo Zola di *Germinal*:[20]

> Maintenant, il entendait les moulineurs pousser les trains sur les tréteaux, il distinguait des ombres vivantes culbutant les berlines, près de chaque feu. (4)

Ma soprattutto, con un tipo di aggettivo valutativo-espressivo («pauvre», 'povero') frequentissimo in Verga:

> Ce pauvre diable d'ouvrier, perdu sur les routes, l'intéressait. (20)

Non è un caso, dico, anche perché tale percezione non riflessiva, come rileverà la stessa Fludernik (*The Fictions* 377), spesso si realizza in testi che veicolano *speeches*, parole dette e non stati di coscienza. L'esempio di Banfield tratto da *A Room with a View* ricorda molto da vicino qualcosa che i lettori dei *Malavoglia* conoscono benissimo (si pensi solo alla chiacchiera collettiva sui topi all'altezza della r. 134 del cap. II: «così il discorso si fece generale»), vale a dire una conversazione resa con l'indiretto libero:

> A conversation then ensued, on not unfamiliar lines. Miss Bartlett was, after all, a wee bit tired, and thought they had better spend the morning settling in; unless Lucy would at all like to go out? Lucy would rather like to go out, as it was her first day in Florence, but, of course, she could go alone. (15)

D'altronde, come è stato indicato fin dalle origini degli studi intorno all'indiretto libero (che si appuntavano in particolare sull'opera di Zola), l'uso dell'*imperfetto* francese

20. Le successive citazioni da Zola e Forster si leggono in Banfield, *Unspeakable* 200, 202, 207.

e italiano favorisce una simile riflettorizzazione, che riesce a connettere la sensibilità cognitiva dei soggetti, dei personaggi coinvolti nella storia. Una caratteristica osservata da Bally (599) è il cosiddetto «imparfait par attraction»: un imperfetto usato in sostituzione del *passé simple* nelle parentetiche, cioè nelle didascalie che accompagnano i discorsi indiretti liberi. Si tratta di frasi di questo genere:

> L'ennemi, *disait-it*, serait là.

Che nei *Malavoglia* può ad esempio manifestarsi nella forma di (cap. V, rr. 97-99; corsivi miei):

> Egli [zio Crocifisso] andava a sfogarsi con Piedipapera, il quale l'aveva messo in quell'imbroglio, *diceva agli altri*; però gli altri dicevano che ci andava per fare l'occhiolino alla casa del nespolo [...].

Ma è più verghiano l'uso di un imperfetto solitamente detto *descrittivo* all'interno di frasi parentetiche che completano diretti legati, anche in contesti in cui un 'aoristo' sarebbe preferibile. Si veda in che modo è reso un dialogo peraltro nodale come quello in cui la famiglia Malavoglia, nel cap. VI (rr. 307-11), reagisce all'ingiunzione di pagamento recapitata dall'usciere (corsivi miei):

> [...] quel giorno dell'usciere non si misero a tavola, in casa dei Malavoglia.
> – Sacramento! *esclamava* 'Ntoni. Siamo sempre come i pulcini nella stoppa, ed ora mandano l'usciere per tirarci il collo.
> – Cosa faremo? *diceva* la Longa.

Ora, queste che possono essere considerate smagliature della teoria narratologica, diciamo dominante, spiegano l'attenzione che ancora oggi è fin troppo analitica su tutto

quanto costituisce la rappresentazione della coscienza a discapito di altri tipi di 'esperienzialità'. Qualcosa del genere aveva affermato una (come sempre) lucidissima Dorrit Cohn (*Transparent* 111), quando aveva dichiarato che «figural narration can be used for quite different purposes than can the narration of consciousness»; cioè che si può raccontare figuralmente senza fondarsi solo sull'attività interiore dei personaggi, sui loro pensieri. E tuttavia ancora in un importante volume curato da David Herman nel 2011 (*The Emergence*) la messa in discussione del paradigma modernista – il cosiddetto «inward turn» – rilegge sì la relazione fra esperienza interna e esperienza esterna sfumandone i confini: ma non incrina il canone di opere e temi, che continua a ruotare intorno all'asse Joyce-Woolf. È certo utile affermare che l'esistenza di una *mente* è un'ipotesi interpretativa messa in atto dal lettore, e non un mero dato testuale; in questo modo, però, è per l'ennesima volta trascurata (o per lo meno sottovalutata) l'esistenza di un lavorio percettivo che solo in parte ha a che fare con l'interiorità del soggetto, dei soggetti finzionali.

2.2. Personaggi che danno forma al mondo: dalla coralità al monologo

1. È dunque necessario compiere una doppia operazione teorica e critica. Da un lato si deve accogliere – per lo meno provvisoriamente – la fertilità euristica della teoria stanzeliana, perché illustra benissimo aspetti decisivi della narrativa occidentale tra Otto e Novecento: il fatto che l'impersonalità, l'oggettività del narrare si sia realizzata innanzi tutto con la valorizzazione del racconto 'filtrato' attraverso l'*experiencing* (per lo più) individuale, è un dato indiscutibile e costituisce il vero filo rosso della Modernità, oltre che del Modernismo. Dall'altro lato, bisogna verificare se alla clamorosa dimenticanza delle

narrative del Sud dell'Europa – ma, anche, del Sud del mondo –,[21] non si possa porre rimedio, pur continuando a muoversi entro quel quadro interpretativo: e cioè se gli usi dell'indiretto libero, della percezione indiretta libera, realizzati in contesti *differenti* da quelli *mainstream*, non possano essere analizzati per definire una nuova, *allargata* accezione di «situazione narrativa figurale».

Il banco di prova di questo tentativo sarà, in primo luogo, il romanzo più importante di Giovanni Verga, *I Malavoglia*. Nell'opera che meglio rappresenta la Modernità narrativa italiana di fine Ottocento – ormai da molti letta in relazione di continuità e non di opposizione con il novecentismo romanzesco –[22] è forse possibile cogliere una diversa ma coerente realizzazione del *reflector mode* di Stanzel. E se ciò fosse pienamente argomentabile, ne discenderebbero per lo meno due conseguenze: prenderà forma una nuova ('nuova' per lo meno in chiave italiana) maniera di leggere *I Malavoglia*; e sarà aggiornata la teoria critica. In termini cognitivisti, si tratterebbe di definire qualcosa di simile a un *sub-frame* entro il *frame* complessivo della situazione narrativa figurale, quale la comunità scientifica internazionale ha riconosciuto da mezzo secolo e più a questa parte (e gli scrittori e critici avevano praticato e intuito sin dalla metà del XIX secolo).

Per entrare con il piede giusto in questa impresa forse troppo ambiziosa, è il caso di dare la parola a Verga stesso;

21. Come dichiara Coletti (324), quello di Verga è «il più grande caso di lingua sperimentale nella storia della nostra narrativa, l'unico equivalente (e precedente) italiano di quella scrittura (di tanto più espressionistica e metaforica) emanata dalla voce di un soggetto multiplo, collettivo, che leggiamo oggi nei capolavori di García Márquez o di Manuel Scorza».

22. Su tutta la complessa questione, cfr. Luperini, *Verga*, che comunque tiene lontano Verga dal *Modernism* strettamente inteso. Propenso a un'operazione del genere è invece Pellini, *Naturalismo*.

e quindi di (ri)leggere cosa scrisse a Felice Cameroni il 27 febbraio 1881, all'indomani della pubblicazione dei *Malavoglia* e della relativa recensione dell'amico milanese, il quale peraltro aveva mosso non poche obiezioni all'oltranzismo 'scenico' praticato da Verga:[23]

> Il mio solo merito sta forse nell'avere avuto il coraggio e la coscienza di rinunziare ad un successo più generale e più facile, per non tradire quella *forma* che sembrami assolutamente necessaria. Pel resto, il compenso che ne ho col vedermi incoraggiato da te e dagli intelligenti che pigliano l'arte sul serio, e non come una lettura fatta per passatempo mi consola ampiamente della freddezza con cui i più accoglieranno il mio tentativo. Il punto di partenza per arrivare alla rappresentazione esatta della realtà parmi quello, e non un altro e in questo sapevo d'essere d'accordo con te e tutti quelli che vedono la questione coi nostri occhi. Restava l'arrivarci, e son lieto di sentirmi rispondere sì da te. Sì in parte, ben inteso ché ancora moltissimo abbiamo da fare, specialmente in Italia. Io mi son messo in pieno, e fin da principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse tutti conosciuti diggià, e già vissuto con loro e in quell'ambiente sempre. Parmi questo il modo migliore per darci completa l'illusione della realtà; ecco perché ho evitato studiatamente quella specie di profilo che tu mi suggerivi per i personaggi principali. Certamente non mi dissimulavo che una certa confusione non dovesse farsi nella mente del lettore alle prime pagine; però man mano

23. Cfr. Cameroni 103-04. I rimproveri amichevoli sono espliciti: «l'autore avrebbe forse raggiunta maggiore evidenza, non eccedendo nei dialoghi e condensando in qualche pagina i tratti caratteristici di ciascun tipo più rimarchevole, sotto forma di profilo»; «persino le maggiori celebrità del romanzo naturalista [...] associano alle descrizioni ed al dialogo gli studi fisiologici sui caratteri principali dei loro romanzi e Verga ne vuol far senza di questo mezzo, in qualsiasi circostanza?».

> che i miei *attori* si fossero affermati colla loro azione essi avrebbero acquistato maggior rilievo, si sarebbero fatti conoscere più intimamente e senza artificio, come persone vive, il libro tutto ci avrebbe guadagnato nell'impronta di *cosa avvenuta*. (*Lettere sparse* 106-07)

Queste affermazioni sono per noi preziosissime, poiché mostrano come Verga avesse concepito una «szenische Erzählung», per dirla con Otto Ludwig, ma soprattutto come tale intento mimetico richiedesse la collaborazione cognitiva del lettore (proprio della sua «mente»), invitato a collocarsi *dentro* la diegesi, a condividerne empaticamente lo spazio-tempo.

Tecnicamente parlando, l'artificio primario di tutta l'operazione verghiana non è tanto il discorso indiretto libero, bensì la *percezione indiretta libera*. Solo in questo modo si riesce a ottenere un racconto, di fatto, *senza narratore*, prodotto dalla mera interazione delle esperienze cognitive dei personaggi. L'usitata immagine del 'coro di Aci Trezza' – che in sé contiene peraltro un'intuizione sostanzialmente giusta – deve essere riformulata nei termini di un intreccio fra sfere percettive plurali, suscettibili di *fondare* la narrazione, l'atto narrativo dei *Malavoglia*.

Un buon punto di riferimento è offerto dal cap. II, sin dal suo avvio (rr. 1-19):

> Per tutto il paese non si parlava d'altro che del negozio dei lupini, e come la Longa se ne tornava a casa colla Lia in collo, le comari si affacciavano sull'uscio per vederla passare.
> – Un affar d'oro! – vociava Piedipapera, accorrendo colla gamba storta dietro a padron 'Ntoni, il quale era andato a sedersi sugli scalini della chiesa, accanto a padron Fortunato Cipolla, e al fratello di Menico della Locca che stavano a prendere il fresco. – Lo zio Crocifisso strillava come se gli strappassero le penne mastre, ma non bisogna badarci, perchè delle penne ne ha molte, il vecchio. – Eh!

> s'è lavorato! potete dirlo anche voi, padron 'Ntoni! – ma per padron 'Ntoni ei si sarebbe buttato dall'alto del *fariglione*, com'è vero Iddio! e a lui lo zio Crocifisso gli dava retta, perchè egli era il mestolo della pentola, una pentola grossa, in cui bollivano più di duecento onze all'anno! Campana di legno non sapeva soffiarsi il naso senza di lui.
> Il figlio della Locca udendo parlare delle ricchezze dello zio Crocifisso, il quale a lui gli era zio davvero, perché era fratello della Locca, si sentiva gonfiare in petto una gran tenerezza pel parentado.
> – Noi siamo parenti, ripeteva. Quando vado a giornata da lui mi dà mezza paga, e senza vino, perché siamo parenti.
> Piedipapera sghignazzava.

L'uso del cosiddetto *imperfetto continuo* (una volta detto *descrittivo*)[24] è il sintomo più chiaro di ciò che in questi casi viene materializzato nell'atto di lettura. La focalizzazione interna (a dirla con Genette) a carico di un'intera comunità percipiente implica subito uno spostamento deittico. Il *si parlava* determina cioè l'emersione di un *foyer* prospettico che – separatosi da quello del narratore autoriale – registra un chiacchiericcio diffuso, e ne fa attivamente parte. Non solo. La sensazione di qualcosa che è 'nell'aria', a sua volta, tende a coinvolgere il lettore, a trascinarlo dentro una storia così drammatizzata. Ci sono persone che, ora, parlano e sentono parlare, e noi 'con la mente' siamo in mezzo a loro.

La «non-reflective consciousness» di Banfield – l'im-

24. Cfr. Bertinetto, "Il verbo". La definizione esatta della specie di aspettualità innescata (quella *progressiva* a me sembra non potersi escludere) non è poi così importante. In gioco è soprattutto l'opposizione tra questo tipo di imperfetto e quello che restituisce azioni abituali, cioè l'*iterativo*. Il punto infatti è che la critica verghiana ha talvolta ridotto a iterativi gli imperfetti in realtà di altra natura, enfatizzando a mio avviso troppo l'immagine dei *Malavoglia* come romanzo della *temporalità ciclica*.

pressione di una prossimità – è un'esperienza inconsapevole ed estranea alla verbalizzazione esplicita, di cui però diveniamo coscienti attraverso il linguaggio letterario che la *rappresenta*. Accade davanti a noi lettori. Il testo tematizza questa specie di scarto tra una nebulosa confusa di eventi e una percezione distinta; e lo fa mediante la congiunzione 'irrazionale' *e*[25] («e come la Longa [...]»), che in modo brusco introduce i primi due agenti particolari dell'esperienza *in actu*: la 'chiacchierata' Maruzza, oggetto dei pettegolezzi, e le comari che *ora* la osservano passare. Un polo passivo e un polo attivo, pronti peraltro – almeno virtualmente – a scambiarsi le parti.

Definito il quadro percettivo comune e suggerito il primo potenziale 'dialogo', le righe successive introducono soprattutto i discorsi ad alta voce. Sempre sostenuti dagli imperfetti, i personaggi parlano e reciprocamente odono – se del caso in indiretto libero –; vedono e sono visti, comunicando la loro presenza anche col corpo.[26] In breve, narrativamente costoro esistono come individui in quanto sono 'sentiti' dal resto del paese – e insieme sentono se stessi – con tutta la gamma delle possibilità materiali di conoscenza.

Il racconto dei *Malavoglia* consiste soprattutto in questa fittissima e mutevole *rete di percezioni simultanee*, che rimpiazza la voce del narratore autoriale. Conosciamo il mondo raccontato nei termini in cui la cognizione dei personaggi ce lo restituisce. Nel passo letto, la parte del leone è costituita dallo sghignazzante e vociante Piedipapera, capace tra l'altro di farsi portatore dell'esistenza di padron Crocifisso – assente fisicamente – di cui sono fornite le

25. Sulla questione, cfr. Spitzer 297.

26. Non è esclusa nemmeno la percezione tattile, come vedremo tra poco. Sono persino possibili notazioni olfattive e gustative: sempre nel II cap., cfr. rr. 360-61 (il profumo dei «vermicelli fritti» di don Giammaria che fa venire l'«acquolina in bocca» a Piedipapera).

impressioni attraverso un discorso diretto o forse indiretto libero.[27] Come dire: Fortunato Cipolla, padron 'Ntoni e il figlio della Locca colgono i comportamenti (verbali e non) di Piedipapera il quale sa (sente, percepisce) che Campana di legno si lamenta che... Analogamente, l'intervento del figlio della Locca, sia in indiretto libero sia in diretto, è filtrato dalla sensibilità dei presenti, e da quella di Piedipapera in particolare. Nel paragrafo successivo dovremo illustrare meglio come Verga rappresenta i contenuti interiori, non visibili (cfr. il «si sentiva gonfiare in petto» del fratello di Menico): è però sin da ora evidente che siamo di fronte a un tipo particolare di percezione, un'*auto*percezione.

Il culmine di questo illusionismo rappresentativo avviene qualche pagina più avanti, quando peraltro la riflettorizzazione sembrerebbe per un attimo vacillare. Intanto, verifichiamo uno dei tanti contrappunti auditivi tra le parti del racconto che si svolgono in simultanea. La sera del sabato precedente il giorno del naufragio della Provvidenza, fattosi ormai buio, le comari che chiacchierano animatamente odono sia il dialogo di don Giammaria con zio Crocifisso sia quello di don Silvestro con lo speziale (rr. 268-76):

> La Longa si sentiva sullo stomaco il debito delle quarant'onze dei lupini, e cambiò discorso, perchè le orecchie ci sentono anche al buio, e lo zio Crocifisso si udiva discorrere con don Giammaria, mentre passavano per la piazza, lì vicino, tanto che la Zuppidda interruppe i vitu-

27. Contrariamente a quanto affermato da alcuni commentatori, anche «Lo zio Crocifisso strillava [...]» potrebbe appartenere a un indiretto libero: «[Piedipapera diceva che] Lo zio Crocifisso strillava [...]». Più esattamente, anzi: «[(I presenti udivano) che Piedipapera diceva che] Lo zio Crocifisso strillava [...]». Sull'uso ambiguo dei segnali di discorso riportato (le lineette), e sulla conseguente «zona fluida», ambigua, che determinano, cfr. Cecco XV.

> peri che stava dicendo di lui per salutarlo.
> Don Silvestro rideva come una gallina, e quel modo di ridere faceva montare la mosca al naso allo speziale, il quale per altro di pazienza non ne aveva mai avuta, e la lasciava agli asini e a quelli che non volevano fare la rivoluzione un'altra volta.

Di nuovo, trascuriamo di discutere l''introspezione' di Maruzza (si noti nondimeno la ripetizione del verbo *sentire* che omologa eventi *interni* ed *esterni*). Capitale è che attraverso l'udito vengano messi in rapporto fra loro tre momenti e insieme tre luoghi del racconto: il *ballatoio* della casa del nespolo (dialogo tra le comari), il lato della *piazza* in cui si trova la *farmacia* (dialogo don Silvestro-don Franco) e – approssimativamente – il *centro della piazza* in cui transitano chiacchierando don Crocifisso e il prete. Un quarto spazio emergerà in seguito: quello in cui conversano padron 'Ntoni e Fortunato Cipolla. La bravura di Verga consiste nel figuralizzare anche forme di commento che in un altro contesto verrebbero considerate autoriali. Basti vedere, qui, l'osservazione intorno alla permalosità dello speziale («il quale per altro di pazienza non ne aveva mai avuta»), che spontaneamente attribuiamo a un giudizio collettivo («*tutti per altro sapevano che [...]»).

Non solo. Più avanti Verga rende possibile una 'visione al buio' (rr. 302-19):

> Nel calore della disputa don Giammaria aveva perso il battuto, sul quale avrebbe attraversato la piazza anche ad occhi chiusi, e stava per rompersi il collo, e lasciar scappare, Dio perdoni, una parola grossa.
> – Almeno l'accendessero, i loro lumi!
> Al giorno d'oggi bisogna badare ai fatti propri, conchiuse lo zio Crocifisso.
> Don Giammaria andava tirandolo per la manica del giubbone per dire corna di questo e di quell'altro, in mezzo alla piazza, all'oscuro; del lumaio che rubava l'olio,

> di don Silvestro che chiudeva un occhio, e del sindaco «Giufà», che si lasciava menare per il naso. Mastro Cirino, ora che era impiegato del comune, faceva il sagrestano come Giuda, che suonava l'angelus quando non aveva nulla da fare, e il vino per la messa lo comperava di quello che aveva bevuto sulla croce Gesù Crocifisso, ch'era un vero sacrilegio. Campana di legno diceva sempre di sì col capo per abitudine, sebbene non si vedessero in faccia, e don Giammaria, come li passava a rassegna ad uno ad uno diceva: – Costui è un ladro – quello è un birbante – quell'altro è un giacobino. – Lo sentite Piedipapera che sta discorrendo con padron Malavoglia e padron Cipolla?

Tutto procede, tecnicamente, come al solito: tra don Giammaria e lo zio Crocifisso si instaura una specie di campo-controcampo percettivo, peraltro garantito anche dal fatto (ma in questo passo la cosa ha un rilievo secondario) che la voce del prete è udita da altri. Don Giammaria, non trovando più la strada («il battuto», il sentiero che attraversa la piazza), verosimilmente si appoggia al suo interlocutore, e comunque ha con lui un contatto fisico (lo strattona nel corso della conversazione). E ciò spiegherebbe un'inserzione potenzialmente di tipo autoriale, che in questa prospettiva è – forse – da leggere come una riflettorizzazione 'tattile'. Mi riferisco a queste parole: «Campana di legno diceva sempre di sì col capo per abitudine, *sebbene non si vedessero in faccia*», dove la concessiva sembra essere il prodotto di una voce onnisciente. Ma forse non lo è, se pensiamo che il movimento di Campana di legno potrebbe essere stato colto da don Giammaria attraverso appunto il corpo. E tra poco osserveremo che nel cap. VIII qualcosa del genere avverrà a Mena la quale, dialogando con Alfio, sempre al buio, 'sentirà' il proprio rossore – altrimenti invisibile.

Tale procedimento, inteso a enfatizzare la vicinanza anche affettiva dei personaggi, permette dunque di leggere in diverso modo situazioni apparentemente ben codificate.

L'inizio del cap. V offre due esempi notevoli. Il primo riguarda la figuralizzazione di ciò che un personaggio 'non sa'. Dichiara Stanzel (*A Theory* 266, nota 69) che se in un'opera narrativa è detto che un personaggio «non sapeva che...», a farlo può essere solo un narratore autoriale (che infatti, per contratto, penetra in aree della vita interiore estranee alla consapevolezza del personaggio). Ma ad Aci Trezza, in un *milieu* di maldicenti e pettegoli, sono *gli altri* a conoscere ciò che il personaggio ignora. Se appunto leggo l'attacco del cap. V (rr. 1-8),

> La Mena non sapeva nulla che volessero maritarla con Brasi di padron Cipolla per far passare la doglia alla mamma, e il primo che glielo disse, qualche tempo dopo, fu compare Alfio Mosca, dinanzi al rastrello dell'orto, che tornava allora da Aci-Castello col suo carro tirato dall'asino. Mena rispondeva: – Non è vero, non è vero – ma si confondeva, e mentre egli andava spiegando il come e il quando l'aveva sentito dire dalla Vespa, in casa dello zio Crocifisso, tutt'a un tratto si fece rossa rossa. Anche compare Mosca aveva un'aria stralunata [...],

ho la ragionevole certezza che a cogliere l'inconsapevolezza di Mena non sia il 'narratore' ma Alfio. Del resto, ad Alfio, che vede il disagio della ragazza, corrisponde la visione di lei che, di lui, percepisce l'«aria stralunata». Da qui in poi, il dialogo procede con i soliti imperfetti che svolgono un ruolo patemico, sottolineando la vicinanza in senso lato fisica dei due. Leggiamo però la conclusione della sequenza e l'inizio di quella subito successiva (rr. 17-30; corsivi miei, tranne l'ultimo):

> – E poi, se non è vero, perché vi fate rossa? Ella non lo sapeva, in coscienza, e girava e rigirava il nottolino. Quel cristiano lo conosceva soltanto di vista, e non sapeva altro. Alfio le andava snocciolando la litania di tutte le

> ricchezze di Brasi Cipolla, il quale, dopo compare Naso il beccaio, passava pel più grosso partito del paese, e le ragazze se lo mangiavano cogli occhi. La Mena stava ad ascoltare con tanto d'occhi anche lei, e all'improvviso lo *piantò* con un bel saluto, e se ne *entrò* nell'orto. Alfio, tutto infuriato, *corse* a lagnarsi colla Vespa che gli dava a bere di tali bugie, per farlo litigare colla gente.
> – A me l'ha detto lo zio Crocifisso; *rispose* la Vespa. Io non ne dico bugie!
> – Bugie! bugie! *borbottò* lo zio Crocifisso. Io non voglio dannarmi l'anima per coloro! L'ho sentito dire con queste orecchie. Ho sentito pure che la *Provvidenza* è dotale, e che sulla casa c'è il censo di cinque tarì all'anno.

Tutto passa attraverso l'imperfetto (anche nei casi in cui avrebbe potuto figurare un passato remoto: si provi a cambiare «andava snocciolando» con «snocciolò»), fino al momento in cui la Mena si inalbera e quindi si allontana. Seguono azioni rese con l'aoristo. Che l'imperfetto connoti prossimità anche seduttiva, è ribadito dalla risposta della Vespa a zio Crocifisso, che suona così (rr. 31-34; corsivo mio):

> – Si vedrà! si vedrà! un giorno o l'altro si vedrà se ne dite o non ne dite delle bugie, – *seguitava* la Vespa, dondolandosi appoggiata allo stipite, colle mani dietro la schiena, e intanto lo guardava cogli occhi ladri. – Voi altri uomini siete tutti di una pasta, e non c'è da fidarsi.

Al passato remoto riferito a lui, corrisponde l'imperfetto di lei (anche qui, teniamo conto che le due forme in teoria sono intercambiabili: imperfetto per lui e passato remoto per lei...). E ciò segnala l'atteggiamento desiderante e 'ladro' della Vespa, di contro al secco affabulare di Campana di legno.

Questi spostamenti di focus prospettico – a volte poco evidenti – svolgono un ruolo prezioso. Illustro per brevità

solo due tipi di accadimento. Il primo è l'utilizzazione frequentissima di quelli che Banfield (*Unspeakable* 55) definisce «evaluative adjectives», aggettivi espressivi: tipicamente nei *Malavoglia*, «poveretto» e «poveraccio». La loro funzione è nota ai linguisti: ed è quella di figuralizzare la deissi tendendo a enfatizzare il punto di vista del 'parlante'. Tuttavia in un testo come *I Malavoglia* non c'è un vero *speaker* (un enunciatore narrativo tradizionale) ma – diciamo – una serie di *sé* (il SELF di Banfield): la loro implicita 'soggettività' si manifesta, incastonandosi nel testo, quasi in automatico, tutte le volte che vengono utilizzati gli alterati in questione. Banalizzando il pensiero di Banfield, potremmo parlare di soggetti *cancellati* che lasciano le proprie tracce in effetti di linguaggio.

La situazione tipica è la seguente (cap. IV, rr. 282-87; corsivo mio):

> La cugina Anna, *poveretta*, aveva lasciato la sua tela e le sue ragazze per venire a dare una mano a comare Maruzza, la quale era come se fosse malata, e se l'avessero lasciata sola non avrebbe pensato più ad accendere il fuoco, e a mettere la pentola, che sarebbero tutti morti di fame. «I vicini devono fare come le tegole del tetto, a darsi l'acqua l'un l'altro». Intanto quei ragazzi avevano le labbra pallide dalla fame.

È palmare che da *poveretta* in poi la deissi, la prospettiva anche valoriale, è quella della cugina Anna, attraverso le cui percezioni e sentimenti la storia si manifesta. È lei che coglie il bisogno di aiuto di *quella* famiglia, di «quei ragazzi». Le eccezioni a questa sorta di regola (cambio di prospettiva in relazione all'epiteto patemico) sono pochissime.[28] Anche perché su una simile strada sono possibili

28. Come spesso accade (cfr. infra § 2.3.1), un'eccezione è fornita da un passo riguardante Maruzza. Nel cap. I, rr. 170-72, quando leggiamo «per compassione della Longa, la quale,

casi estremi. Uno è il seguente, tratto dal cap. III (rr. 58-63), in relazione a una figura per cui nessun lettore – suppongo – prova simpatia (sottolineatura mia):

> La Santuzza, all'ultimo tocco di campana, aveva affidata l'osteria a suo padre, e se n'era andata in chiesa, tirandosi dietro gli avventori. Lo zio Santoro, *poveretto*, era cieco, e non faceva peccato se non andava a messa; così non perdevano tempo all'osteria, e dall'uscio poteva tener d'occhio il banco, sebbene non ci vedesse, chè gli avventori li conosceva tutti ad uno ad uno soltanto al sentirli camminare, quando venivano a bere un bicchiere.

Come talvolta succede,[29] personaggi – diciamo – non positivi si esprimono in monologhi narrati (discorsi indiretti liberi al limite del soliloquio) per motivare le proprie posizioni in qualche caso non del tutto giustificabili. Qui, il punto di vista di zio Santoro, la sua autopercezione, è chiaramente appaiata alla visione della figlia in una sorta di prima persona plurale (cfr. *perdevano* al posto dell'eventuale 'diretto' *perdiamo*).

Assai più inquietante è l'episodio dell''unzione' subita dalla Longa, che nel cap. XI ricorre entro qualcosa di simile a un racconto intradiegetico, su cui nel § 2.3.1 dovrò dire qualcos'altro (rr. 285-93; corsivo mio):

> La Longa una volta, mentre tornava da Aci Castello, col paniere al braccio, si sentì così stanca che le gambe le tremavano, e sembrava fossero di piombo. Allora si lasciò vincere dalla tentazione di riposare due minuti su

poveretta, non si dava pace, e sembrava una gatta che avesse perso i gattini», il punto di vista è quello di Bastianazzo o di padron 'Ntoni (ed è peraltro evidente l'empatia di entrambi nei confronti della donna).

29. Cfr. nel § 2.1.1 la citazione dal cap. VI, relativa a zio Crocifisso. E cfr. l'inizio del cap. IV, che sarà tra poco commentato.

> quelle quattro pietre liscie messe in fila all'ombra del caprifico che c'è accanto alla cappelletta, prima d'entrare nel paese; e non si accorse, ma ci pensò dopo, che uno sconosciuto, il quale pareva stanco anche lui, *poveraccio*, c'era stato seduto pochi momenti prima, e aveva lasciato sui sassi delle gocce di una certa sudiceria che sembrava olio. Insomma ci cascò anche lei; prese il colèra e tornò a casa [...].

Ovviamente, un untore *non* è degno di compassione. Ma se pensiamo di essere di fronte, almeno fino a *Insomma*, a un racconto originariamente in prima persona (fatto cioè direttamente da Maruzza), allora il sé narrato di questo supposto narratore omodiegetico per un attimo può avere compatito come *poveraccio* il viandante che condivideva il suo stesso destino di spossatezza.

Non è invece il caso di verificare mediante esempi commentati la forma con deittico di lontananza «quei poveretti» (e simili), che spesso si riferisce ai Malavoglia come a un gruppo indistinto e implica il filtro percettivo – ma è un fatto ben noto – della comunità che per lo più li compiange (pur con tutte le sfumature ostili del caso).[30] Sarà semmai da segnalare – ma soprattutto da verificare anche quantitativamente – l'azione di ciò che i narratologi di lingua inglese chiamano «principio dello zio Charles» e che corrisponde a quanto Stanzel definisce *Ansteckung* (cioè 'contagio'), vale a dire l'utilizzazione di singole pa-

30. Tipico un passo dal cap. III, rr. 153-55: «La piccina piangeva, e quei poveretti, dimenticati sulla *sciara*, a quell'ora, parevano le anime del purgatorio» (effetto empatico). Cfr. inoltre (cap. VI, rispettivamente rr. 323-25 e 409-10): «Quei poveracci rimasero ad aspettare seduti sul muricciolo, e senza aver coraggio di guardarsi in faccia; ma gettavano occhiate lunghe sulla strada d'onde s'aspettava Piedipapera» (intonazione neutra); «Quei poveri ignoranti, immobili sulle loro scranne, si guardavano fra di loro, e don Silvestro intanto rideva sotto il naso» (percezione irridente-ostile).

role o sintagmi apparentemente anomali ma coerenti con la messa a fuoco dominante nel contesto.[31] Ad esempio, se ci chiediamo perché 'Ntoni alla fine del cap. XIII, rr. 696-702 viene nominato con nome e 'cognome' (in realtà nomignolo):

> Don Michele si spolverò la montura, andò a raccattare la sciabola che aveva persa, e se ne uscì borbottando fra i denti, senz'altro, per amor dei galloni. – Ma 'Ntoni Malavoglia, il quale mandava un fiume di sangue dal naso, vedendolo sgattaiolare, non lo potevano tenere dal gridargli dietro un mare d'improperi dalla porta dell'osteria, mostrandogli il pugno, e asciugandosi colla manica il sangue che gli colava dal naso; e gli prometteva che voleva dargli il resto quando l'incontrava.

la risposta migliore è che sia lo stesso 'Ntoni a *definirsi* così. È sufficiente immaginare, rivolto a don Michele, un discorso diretto sotteso del tipo: «Io, 'Ntoni Malavoglia, ti prometto / ti giuro che...».

2. La figuralizzazione dei *Malavoglia*, naturalmente, può realizzarsi in una maniera più canonica, secondo le modalità del Modernismo – diciamo – *mainstream*. Sono cioè possibili episodi anche di una certa lunghezza (fino alle due-tre pagine) in cui uniformemente agisce il punto di vista di un solo *reflector-character*, attraverso il quale è enunciato l'intero racconto. E non è per un caso che i più impegnativi (e più lunghi) episodi di questo genere riguardino i due principali personaggi maschili, i due 'Ntoni. Al

31. Denominata appunto «Uncle Charles Principle» (da un passo della seconda parte del *Portrait of the Artist as a Young Man*, dove il movimento di un personaggio pomposo, appunto lo zio Charles, è restituito con un predicato verbale pomposo: «repaired»), tale *contaminazione* figurale è descritta da Stanzel (*A Theory* 192-93).

nonno è riservata la sequenza del processo verso la fine del cap. XIV (rr. 475-530), che contiene uno dei massimi virtuosismi del romanzo: il resoconto soggettivizzato, attraverso l'indiretto libero, di un discorso diretto («Questa era buona! questa che diceva l'avvocato valeva da sola cinquanta lire: diceva che poichè volevano metterlo colle spalle al muro [...]»; rr. 500-01), il cui soggetto percipiente è responsabile anche delle didascalie. Cioè, quando alle rr. 505-06 leggiamo:

> – Chi dice che gliel'ha data 'Ntoni Malavoglia? predicava l'avvocato.

la parentetica «predicava l'avvocato» è 'detta' da Padron 'Ntoni: è (ri)prodotta dalla sua esperienza di soggetto che si sente pienamente coinvolto nell'arringa.

L'altra sequenza è la conclusione del romanzo – va da sé. Impossibile qui analizzarla nel dettaglio. Verga è d'altronde di una coerenza praticamente perfetta: a parte i raccordi 'singolativi' al passato remoto (comunque indispensabili: ne parleremo tra poco), l'autore si prende cura di rappresentare tutti gli eventi nella prospettiva del solo 'Ntoni, utilizzando le tecniche che conosciamo, a partire dalla percezione indiretta libera («quando fu lontano, in mezzo alla piazza scura e deserta, che tutti gli usci erano chiusi», rr. 578-79: con un *che* polivalente che consolida il passaggio alla percezione interna). A essa si affiancano, oltre all'indiretto libero, sia il cosiddetto «monologo citato» (parole pensate: «Fra poco lo zio Santoro [...]», r. 601) sia il discorso diretto in forma di soliloquio (le ultime tre righe). Il problema è dato dal fatto che 'Ntoni è solo (non è percepito da nessuno), e che alcuni enunciati possono essere letti come un''introspezione' dei suoi pensieri da parte di un narratore autoriale. Il passo più incriminato è il seguente (rr. 587-89):

> Allora 'Ntoni si fermò in mezzo alla strada a guardare il paese tutto nero, come non gli bastasse il cuore di staccarsene, adesso che sapeva ogni cosa, e sedette sul muricciuolo della vigna di massaro Filippo.

Daniele Giglioli ("I Malavoglia" 20-21) arriva addirittura a costruire una parte notevole della sua (peraltro splendida) lettura dei *Malavoglia* sulla natura di «commento extradiegetico» di queste parole. Il percorso critico a cui sia testo sia contesto invece ci spingono dipende dall'anomalia deittica di «adesso che sapeva», in grado di definire il tipico *now in the past* su cui secondo Banfield si costruisce la *rappresentazione* dei discorsi pronunciati e del pensiero. 'Ntoni si ripete (pensa) le parole che aveva detto poco prima («ma ora che so ogni cosa devo andarmene»; rr. 651-52). *Non* c'è un narratore che ci mostri i pensieri di 'Ntoni; ma c'è un mondo diegetico che *prende forma* nei limiti di quanto il personaggio ne sa e pensa. E anche l'espressione psiconarrativa (e perciò spostata verso l'autorialità) «come non gli bastasse il cuore» finisce per apparire una specie di monologo narrato (poniamo, in forma diretta: «non ce la faccio ad andarmene») e non un intervento di tipo onnisciente.

Il problema non va sottovalutato, in ogni caso, perché non sono pochi i passi dei *Malavoglia* in cui l'effetto introspettivo è molto forte. E lo stesso Verga appare leggermente a disagio, in qualche caso. Alla fine del cap. II (rr. 419-27), per esempio, il notissimo passo lirico-'descrittivo' in cui Mena contempla le stelle e ode i suoni del paese, e mescola progressivamente il proprio pensiero alla percezione inconsapevole delle cose, viene chiuso da una didascalia brusca ed esplicita – in qualche modo 'manzoniana' – «così pensava Mena [...]».

Ciò nondimeno, le parentetiche di questo tipo incidono solo minimamente sulla dominante enunciativa del romanzo. Le modalità che lo caratterizzano devono indurci a interpretare il testo in una prospettiva *ribaltata* rispetto

a quanto facciamo in presenza di un testo autoriale o, a maggior ragione, narrato in prima persona. Le maniere più tradizionali di raccontare tratteggiano un percorso dall'esterno all'interno; il *reflector mode* chiede invece una cognizione della storia che va dalla persona al mondo (*from inside* e non *from without*).[32] La realtà finzionale si manifesta perché un personaggio la *pensa e/o percepisce*, e non perché una voce eterodiegetica la stia *narrando* o *descrivendo*. In parole povere, anche le riflessioni e i sentimenti relegati nella sfera della coscienza fanno parte della realtà: perché è con essa che interagiscono. Il pensiero in tanto si manifesta in quanto ha un aggancio alle cose.

Abbiamo accennato a un *Leitmotiv* emozionale dei *Malavoglia* quale il rossore di Mena: se nel cap. V, come abbiamo osservato, Alfio garantirà della sua manifestazione (vedendo Mena arrossire), nel cap. VIII succede qualcosa di apparentemente 'onnisciente', proprio nel corso del dialogo al buio con Alfio (rr. 30-34; corsivi miei).

> – Se ve ne andate alla Bicocca chi sa quando ci vedremo più! disse infine Mena che le mancava la voce.
> – O perchè? Ve ne andate anche voi?
> La poveretta stette un pezzetto senza rispondere *sebbene fosse buio e nessuno potesse vederla in viso*.

32. Fludernik (*The Fictions* 324-32) in effetti mostra come la classica opposizione di voce e punto di vista (o focalizzazione) sia suscettibile di produrre vari tipi di dualismo (tipicamente: voce e punto di vista del narratore / voce e punto di vista del personaggio). Da questa *impasse* si esce se si immagina (con Stanzel e, in parte, Banfield) che le tecniche di figuralizzazione, a partire dall'indiretto libero, possano «establish a notional subjectivity (a SELF) [...] evoking a character's "voice"» (325). È quanto si realizza, appunto, nella situazione narrativa figurale che, incardinandosi nella deissi spazio-temporale del soggetto *experiencing*, ad esso subordina ogni altro fattore in gioco – in particolare l'azione stessa del narratore.

In un contesto autoriale, le due concessive coordinate suggerirebbero una focalizzazione-zero; ma qui, in mezzo a una riflettorizzazione a carico di Mena (in senso anche fisico: «che le mancava la voce»), oltre tutto ribadita dal solito, empatico «poveretta», dobbiamo fare un'altra scelta. Cioè, dobbiamo attivare un frame legato al pensiero di Mena ('non può vedermi, ma...') a sua volta legato alla sensazione di rossore ('si sentiva arrossire'). E la cosa ha un rilievo tanto maggiore perché inizialmente nel cosiddetto manoscritto A (l'ultima stesura del romanzo prima della stampa) Verga aveva proposto un pensiero messo in relazione a una sensazione non visiva ma *auditiva*, nondimeno restituita mediante un pensiero (un 'timore'). E infatti si leggeva (Edizione critica 124):

> La poveretta non poteva rispondere perchè temeva che si sentisse come le batteva il cuore.

A mio parere – magari radicalizzando un po' il rilievo – è assai probabile che alcuni passi riguardanti zio Crocifisso siano tra quelli che escono maggiormente modificati da una lettura riflettorizzata del romanzo. Mi riferisco in particolare all'inizio del cap. IV, ma sono diversi i luoghi (ad esempio nel cap. VI, come abbiamo in parte visto nel § 2.1.1) in cui le 'ragioni' di Campana di legno prendono una forma ibrida, e l'indiretto libero – di pensieri e parole pronunciate – si confronta con qualcosa di descrittivo: e dunque con qualcosa – quasi – di *autoriale*. L'attacco giustappunto del cap. IV, rr. 1-35, viene definito da Luperini nel suo commento (60) «l'unico ritratto di un personaggio che si trova nel romanzo»:

> Il peggio era che i lupini li avevano presi a credenza, e lo zio Crocifisso non si contentava di «buone parole e mele fradicie», per questo lo chiamavano Campana di legno, perchè non ci sentiva di quell'orecchio, quando lo vo-

levano pagare con delle chiacchiere, e' diceva che «alla credenza ci si pensa». Egli era un buon diavolaccio, e viveva imprestando agli amici, non faceva altro mestiere, che per questo stava in piazza tutto il giorno, colle mani nelle tasche, o addossato al muro della chiesa, con quel giubbone tutto lacero che non gli avreste dato un baiocco; ma aveva denari sin che ne volevano, e se qualchedu-no andava a chiedergli dodici tarì glieli prestava subito, col pegno, perché «chi fa credenza senza pegno, perde l'amico, la roba e l'ingegno» a patto di averli restituiti la domenica, d'argento e colle colonne, che ci era un carlino dippiù, com'era giusto, perché «coll'interesse non c'è amicizia». Comprava anche la pesca tutta in una volta, con ribasso, e quando il povero diavolo che l'aveva fatta aveva bisogno subito di denari, ma dovevano pesargliela colle sue bilancie, le quali erano false come Giuda, dicevano quelli che non erano mai contenti, ed hanno un braccio lungo e l'altro corto, come san Francesco; e anticipava anche la spesa per la ciurma, se volevano, e prendeva soltanto il denaro anticipato, e un rotolo di pane a testa, e mezzo quartuccio di vino, e non voleva altro, chè era cristiano e di quel che faceva in questo mondo avrebbe dovuto dar conto a Dio. Insomma era la provvidenza per quelli che erano in angustie, e aveva anche inventato cento modi di render servigio al prossimo, e senza essere uomo di mare aveva barche, e attrezzi, e ogni cosa, per quelli che non ne avevano, e li prestava, contentandosi di prendere un terzo della pesca, più la parte della barca, che contava come un uomo della ciurma, e quella degli attrezzi, se volevano prestati anche gli attrezzi, e finiva che la barca si mangiava tutto il guadagno, tanto che la chiamavano la barca del diavolo – e quando gli dicevano perchè non ci andasse lui a rischiare la pelle come tutti gli altri, che si pappava il meglio della pesca senza pericolo, rispondeva: – Bravo! e se in mare mi capita una disgrazia, Dio liberi, che ci lascio le ossa, chi me li fa gli affari miei? – Egli badava agli affari suoi, ed avrebbe prestato

> anche la camicia; ma poi voleva esser pagato, senza tanti cristi; ed era inutile stargli a contare ragioni, perchè era sordo, e per di più era scarso di cervello, e non sapeva dir altro che «Quel che è di patto non è d'inganno», oppure «Al giorno che promise si conosce il buon pagatore».

L'interpretazione forse più economica è quella che legge le prime righe secondo uno schema di autopercezione, in senso lato monologante: Campana di legno *si rappresenta* così. Vero è che, nel momento in cui lo 'vediamo' in piazza, entra in gioco uno sguardo di altra natura, che dalla critica è solitamente riferito al coro del paese. Nulla in contrario ad accettare una simile versione dei fatti: la cosa importante è che sia reso esplicito il *dinamismo conflittuale* (decisivo anche dal punto di vista di una caratterizzazione sociale e ideologica dei *Malavoglia*) attraverso il quale cresce il racconto. L'oscillazione, in certi punti vertiginosa, tra un tipo di valutazione e il suo opposto (quasi illusionistica nel passo intorno alle *bilancie*, dove una prospettiva e l'altra si confrontano nel giro di poche parole: e c'è il rischio di non distinguerle) determina un vero e proprio agone valoriale, lontano, a me sembra, dal descrittivismo. Certo, la natura degli imperfetti in questi casi tende a rivelare anche sfumature *iterative*, caratterizzanti comportamenti e pensieri abituali. La riflettorizzazione in questo modo si indebolisce.[33] Non siamo all'interno di una scena; bensì in presenza d'una mescolanza di descrizione (ritratto), sommario e monologo 'conflittuale'. Nondimeno, il contesto sposta il frame verso quest'ultima interpretazione; e infatti le righe subito successive (36-39) ci restituiscono un *Now* (e un SELF) *in the past*:

33. Cfr. a tal proposito l'opinione di Fludernik, *Towards* (152), che ribatte sull'idea che un vero *reflector mode* sia impossibile in presenza di «*habitual* thoughts and opinions», e che quindi simili passi debbano esser letti solo attraverso la cornice dell'autorialità.

> Ora i suoi nemici gli ridevano sotto il naso, a motivo di quei lupini che se l'era mangiati il diavolo; e gli toccava anche recitare il *deprofundis* per l'anima di Bastianazzo, quando si facevano le esequie, insieme cogli altri confratelli della Buona Morte, colla testa nel sacco.

2.3. Racconti singolativi e l''effetto Maruzza': ciò che sfugge all'impersonalità

1. L'esperimento interpretativo che si sta qui conducendo, per risultare convincente, richiede del resto un massimo di onestà intellettuale, e quindi il confronto con le parti dei *Malavoglia* che maggiormente *contraddicono* l'ipotesi proposta.

Tutto sommato, vanno ridimensionate due questioni che costituiscono falsi problemi. La prima riguarda i predicati verbali *singolativi* che convivono spesso con i caratteristici imperfetti della percezione (e della coscienza). A parte casi estremi (lo vedremo commentando il secondo naufragio della Provvidenza), si osserva l'azione di una peraltro indispensabile[34] istanza progressiva, l'ancoraggio a un tempo *esterno* (esterno alla sfera esistenziale dei personaggi), che ovviamente è il principale modo per determinare una *timeline* riconoscibile.[35] Il passato remoto, il benvenistiano *aoristo*, garantisce la necessaria impalcatura, lo

34. Secondo quel «fatto tipico delle lingue romanze» per il quale «la funzione "propulsiva" – relativa all'avanzamento della trama – è prevalentemente affidata [...] alla sequenza dei Passati perfettivi (in massima parte Passati Semplici, trattandosi di uso scritto)» (Bertinetto, *Tempi* 119-20).

35. Si veda nel cap. IV come è ritmizzata la sequenza della discussione collettiva durante «u' visitu» per la morte di Bastianazzo – tra le rr. 67 e 237. Si contano otto interventi all'aoristo, con una ricorrenza del fenomeno in media ogni trenta righe (ma con dilatazioni a circa cinquanta e restringimenti a dieci scarse).

scheletro temporale, alla condizione di simultaneità entro cui galleggia la percezione figuralizzata. Del resto, come abbiamo visto, nelle parentetiche Verga è talvolta indotto, 'per attrazione', a far regredire certi potenziali perfetti al rango di imperfetti descrittivi.[36] Ma tra poco si dovrà tornare sul tema.

Anche la seconda questione, certo meno fondativa, può essere risolta mediante una normalizzazione che ne riduca le ricadute autoriali, fin quasi a farle sparire. Mi riferisco cioè agli inserimenti di *presenti gnomici*, che sono dalla teoria solitamente attribuiti a narratori onniscienti: i quali, in questo modo, *commenterebbero* gli eventi. Alla quarta riga del romanzo già troviamo un «come dev'essere» e alla cinquantaduesima (e successiva) si dichiara che i «pezzi grossi del paese [...] son quelli che possono aiutarci». Non solo: com'è noto, sono possibili generalizzazioni descrittivo-gnomiche piuttosto lunghe, che anche lessicalmente sembrano tratteggiare la fisionomia di un discorso autoriale. Questa (dal capitolo VII, rr. 117-25) è una delle più note:

> Padron 'Ntoni, se la godeva anche lui, colle mani dietro la schiena e le gambe aperte, aggrottando un po' le ciglia, come fanno i marinai quando vogliono vederci bene anche al sole, che era un bel sole d'inverno, e i campi erano verdi, il mare lucente, e il cielo turchino che non finiva mai. Così tornano il bel sole e le dolci mattine d'inverno

36. Che gli 'aoristi' fungano innanzi tutto da supporto ai tempi della simultaneità, è forse argomentato dall'*ora nel passato* reso nei *Malavoglia* anche con il passato remoto: cfr. ad esempio, nel cap. VII, rr. 205-06: «In questo momento si udì il fischio della macchina» (cfr. la citazione, più avanti, dal cap. X). Sulla spinosissima questione, cioè sulla presunta impossibilità di questa forma, e più esattamente sulla sua capacità o meno di determinare un *vero* spostamento deittico, cfr. Banfield, *Unspeakable* 51-52; inoltre Fludernik, *The Fictions* 50-51 e 69, nota 43; Bertinetto, *Tempi* 117-49.

> anche per gli occhi che hanno pianto, e li hanno visti del color della pece, e ogni cosa si rinnova come la *Provvidenza*, che era bastata un po' di pece e di colore, e quattro pezzi di legno, per farla tornare nuova come prima, e chi non vede più nulla sono gli occhi che non piangono più, e sono chiusi dalla morte.

Da «Così tornano» in poi, un tale 'lirismo' commentativo[37] (nell'accezione dei *tempi commentativi* di Weinrich) fa dire a Luperini, nella sua annotazione al romanzo (112), che qui si manifesta il «malinconico sguardo dell'autore». Ciò nondimeno, non è difficile immaginare il passo come un indiretto libero *al presente* («[Padron 'Ntoni pensa(va)/dice(va) che] Così tornano [...])[38]. Ma soprattutto – si tratta di un'ipotesi che precisa la prima –, in questi casi, che comprendono anche i due precedenti, la valutazione morale, tipizzante, ricorda davvicino la condizione enunciativa dei *proverbi*. Che per definizione sono un genere discorsivo in cui è obbligatorio *l'uso del presente indicativo*. È insomma come se le frasi di questo tipo non fossero altro che prolungamenti dei proverbi pronunciati in particolare dal nonno: in tal modo rientrando nella sfera di ciò che padron 'Ntoni *potrebbe* dire o pensare.

Molto più complicato è allineare alla dimensione riflettorizzata le parti più – diciamo – 'avventurose' dei *Malavoglia*, quelle in cui la percezione collettiva o individuale è spiazzata dall'addensarsi di fatti esterni, *accadimenti* puntuali, *azioni* in senso forte. In questi casi, lo sfondo storico, la ritmica degli eventi tende a fare premio sullo

37. Reso peraltro ancora più sensibile dalla notazione «come fanno i marinai [...]», la cui 'autorialità' è verosimile, anche se potrebbe interpretare il punto di vista di chi, nel paese, non è marinaio.

38. Cfr. le peraltro non numerose indicazioni intorno al discorso indiretto libero al presente – in un contesto di preteriti – fatte da Fludernik *The Fictions* 195-96.

scambio di sguardi e sensazioni. Non senza, però, qualche curioso fenomeno; come per esempio avviene in un passo del secondo naufragio della Provvidenza, nel cap. X (rr. 204-24):

> In questo momento s'udì uno schianto: la *Provvidenza*, che prima si era curvata su di un fianco, si rilevò come una molla, e per poco non sbalzò tutti in mare; l'antenna insieme alla vela cadde sulla barca, rotta come un filo di paglia. Allora si udì una voce che gridava: – Ahi! come di uno che stesse per morire.
> – Chi è? chi è che grida? domandava 'Ntoni aiutandosi coi denti e col coltello a tagliare le rilinghe della vela, la quale era caduta coll'antenna sulla barca e copriva ogni cosa. Ad un tratto un colpo di vento la strappò netta e se la portò via sibilando. Allora i due fratelli poterono sbrogliare del tutto il troncone dell'antenna e buttarlo in mare. La barca si raddrizzò, ma padron 'Ntoni non si raddrizzò, lui, e non rispondeva più a 'Ntoni che lo chiamava. Ora, quando il mare e il vento gridano insieme, non c'è cosa che faccia più paura del non udirsi rispondere alla voce che chiama. – Nonno, nonno! gridava anche Alessi, e al non udir più nulla, i capelli si rizzarono in capo, come fossero vivi, ai due fratelli. La notte era così nera che non si vedeva da un capo all'altro della *Provvidenza*, tanto che Alessi non piangeva più dal terrore. Il nonno era disteso in fondo alla barca, colla testa rotta. 'Ntoni finalmente lo trovò tastoni e gli parve che fosse morto, perchè non fiatava e non si moveva affatto. La stanga del timone urtava di qua e di là, mentre la barca saltava in aria e si inabissava.
> – Ah! san Francesco di Paola. Ah! san Francesco benedetto! strillavano i due ragazzi, ora che non sapevano più che fare.

Sembra prevalere un narratore tradizionale, appunto. Almeno un enunciato («Il nonno era disteso in fondo alla barca, colla testa rotta») compare *prima* che sia proposto il riferimento sensoriale in grado di giustificare la percezione *al buio*, da parte di 'Ntoni e Alessi, di padron 'Ntoni svenuto. Ma se tale frase venisse posposta a quella che nel testo la segue; cioè se leggessimo:

> * 'Ntoni finalmente lo trovò tastoni e gli parve che fosse morto, perchè non fiatava e non si moveva affatto.
> Il nonno era disteso in fondo alla barca, colla testa rotta.

ritroveremmo una figuralizzazione coerente. È inoltre indubbio che l'autore reale si è impegnato a rendere il più possibile impersonale il tutto: sintomatico è il sintagma 'ora nel passato', iniziale, «In questo momento s'udì». Resta il fatto che una sequenza d'azione si presta poco alla percezione collettiva riflettorizzata, perché la regia esterna – dovendo definire una successione scandita – ostacola il riassorbimento soggettivo degli eventi, il loro inserimento in un reticolo di esperienze simultanee.

Allo stesso modo, un'impressione di onniscienza discende dalle sequenze in cui si colgono effetti 'di montaggio' *analettici*, quali proiezioni di un demiurgo narratoriale: tipicamente, all'inizio del romanzo (ne parleremo nel § 2.4.1); nel cap. XIV, quando le azioni criminose di 'Ntoni sono intrecciate ai movimenti di don Michele che cerca di avvertire i famigliari del giovane (si veda una giuntura esposta alla r. 211); nel cap. XV, quando la morte di padron 'Ntoni è raccontata in modo retrospettivo (rr. 483-500), e quando addirittura c'è posto per un brevissimo sommario (un'analessi interna ripetitiva: «Come aveva detto Alfio Mosca, Alessi s'era tolta in moglie la Nunziata, e aveva riscattato la casa del nespolo»; rr. 451-52).

In qualche caso (come in parte abbiamo appena osservato) Verga avrebbe potuto facilmente evitare certe forme

di intervento onnisciente. La variantistica dell'opera testimonia infatti di permutazioni figuralizzanti realizzate *in extremis*.[39] Sopravvivono nondimeno interventi autoriali leggermente melodrammatici, retaggio – si direbbe – della cultura romantica dell'autore. Rimarchevole quanto accade verso la fine del cap. III (rr. 166-69) allorché è raccontato come viene comunicata alla Longa la morte del marito.

> La poveretta, sgomenta da quelle attenzioni insolite, li [i compaesani presenti] guardava in faccia sbigottita, e si stringeva al petto la bimba, come se volessero rubargliela. Finalmente il più duro o il più compassionevole la prese per un braccio e la condusse a casa.

Ovvio: solo un narratore può dire e anzi valutare: «il più duro o il più compassionevole». Così come solo un autore-narratore può dichiarare, davanti alla malattia di Maruzza (cap. XI, rr. 306-08):

39. Quella sicuramente più istruttiva riguarda la conclusione del cap. I, rr. 246-47. Maruzza vede partire la Provvidenza e ode Bastianazzo ripeterle le parole di Menico che lei precedentemente non aveva afferrato. La parentetica finale nel manoscritto A recitava: «aggiunse Bastianazzo, e questa fu l'ultima sua parola». Il passo, in questa forma, si presta a un'interpretazione non prospettivizzata, onnisciente. Verga – con ogni evidenza – se ne rese conto; e nei *Malavoglia* infatti leggiamo (corsivo mio): «e questa fu l'ultima sua parola *che si udì*». Dove appunto è ribadita una percezione interna. Più grossolano, ma istruttivo circa le incertezze di Verga, è il «non so d'onde» che si leggeva nel manoscritto A in corrispondenza delle attuali rr. 422-23 del cap. II, dove il pensiero di Mena intorno a «qualche carro che [...] andava pel mondo» era in origine espresso con un autoriale «veniva non so d'onde, e non si sapeva dove andasse». Cfr. *I Malavoglia*, ed. critica 24 e 43.

> In quel tempo non andavano intorno nè medico nè speziale dopo il tramonto; e le vicine stesse si sprangavano gli usci, per la paura del colèra [...].

Non è però un caso, credo, che queste due ultime smagliature abbiano a che fare con la Longa: un personaggio in presenza del quale la riflettorizzazione tende a volte a vacillare. Ma in un modo quasi sempre molto peculiare, e quindi sintomatico. Il dato più evidente è la ricorrenza di ben quattro *prolessi* che la coinvolgono: 1. nel cap. I, rr. 102-03; 2. nel cap. VII, rr. 19-21 e 25-27; 3. nel cap. XI, rr. 263-67; 4. nel cap. XI, rr. 334-36. Notevole è anche che in gioco ci siano sempre i tre figli maschi: nel primo e terzo caso 'Ntoni, nel secondo Luca e nell'ultimo Alessi. Vediamo la prima occorrenza nel suo contesto (rr. 95-103; ultimi corsivi miei):

> – Addio 'Ntoni! – Addio mamma! – Addio! ricordati! ricordati! – Lì presso, sull'argine della via, c'era la Sara di comare Tudda, a mietere l'erba pel vitello; ma comare Venera *la Zuppidda* andava soffiando che c'era venuta per salutare 'Ntoni di padron 'Ntoni, col quale si parlavano dal muro dell'orto, li aveva visti lei, con quegli occhi che dovevano mangiarseli i vermi. Certo è che 'Ntoni salutò la Sara colla mano, ed ella rimase colla falce in pugno a guardare finchè il treno non si mosse. Alla Longa, l'era parso rubato a lei quel saluto; e *molto tempo dopo*, ogni volta che incontrava la Sara di comare Tudda, nella piazza o al lavatoio, le voltava le spalle.

Passo difficilissimo da analizzare, perché è chiaro – come costantemente accade nei *Malavoglia* – che percezione empatica e percezione malevola convivono. È lecito addirittura ipotizzare che anche il pettegolezzo della Zuppidda sia filtrato attraverso la sensibilità materna (alla sua prospettiva forse corrisponde il «Certo è»); e la prolessi potrebbe dunque essere il prodotto della *coscienza*

di Maruzza, improvvisamente collocatasi in un tempo ulteriore. Siamo dunque di fronte alla 'vita' cognitiva di un personaggio che arriva a svolgersi, eccezionalmente, *in due tempi diversi*, il secondo dei quali non 'naturale'?

Lasciando da parte la citazione per esteso di quanto accade nel cap. VII, che comunque non contraddice ciò che abbiamo appena detto pur se in un quadro di maggior convenzionalità tardo-romantica («quando giunse più tardi la notizia che era morto, alla Longa le rimase quella spina [...]»; «E quelle parole Maruzza non le dimenticò finché non le chiusero gli occhi [...]»); e trascurando anche la quarta occorrenza, in cui la Longa non è focalizzante ma focalizzata («Alessi non se la levò più davanti agli occhi [...] nemmeno quando arrivò ad avere i capelli bianchi anche lui»); è la terza prolessi a suggerire le prospettive più interessanti. Eccola, dunque (rr. 258-67; corsivi miei):

> 'Ntoni, da quel giorno innanzi, non parlò più di diventar ricco, e rinunziò alla partenza, chè la madre lo covava cogli occhi, quando lo vedeva un po' triste, seduto sulla soglia dell'uscio; e la povera donna era davvero così pallida, stanca, e disfatta, quel momento in cui non aveva nulla da fare, e si metteva a sedere anche lei, colle mani in mano, e il dorso diggià curvo come quello del suocero, che stringeva il cuore. *Ma non sapeva che doveva partire anche lei* quando meno se lo aspettava, per un viaggio nel quale si riposa per sempre, sotto il marmo liscio della chiesa; e doveva lasciarli tutti per via, quelli cui voleva bene, e gli erano attaccati al cuore, che glielo strappavano a pezzetti, ora l'uno e ora l'altro.

Dapprima abbiamo un campo-controcampo caratteristico del romanzo: la mamma cova con gli occhi 'Ntoni e lui coglie il di lei disfacimento. Da *Ma* in poi, c'è la prolessi con il già visto rinforzo onnisciente del «non sapeva». L'inerzia del frame riflettorizzante, qui, può

spingerci a considerare l'anticipazione dei fatti come una sorta di riflessione ex post; anche perché è indubitabile che da «e doveva» sino alla fine il *monologo narrato* si situa in una temporalità sincronizzata al corso 'naturale' della storia (si tratterebbe dello stato d'animo di Maruzza al momento dello scambio di sguardi con 'Ntoni). L'interpretazione dunque più interessante è che in questi casi la prolessi riguardi lo stato di coscienza di una donna morta, di una sensibilità percipiente e pensante installata in una postazione temporale *acronica*. Qualcosa insomma di proustiano, anche se motivato dai valori popolari della religione cattolica e di un arcaico – meridionale, mediterraneo – culto dei morti. È sufficiente ricordare che cosa dirà Mena a 'Ntoni nello stesso capitolo alle rr. 467-73, al momento della di lui partenza:

> [...] Mena gli corse dietro colle braccia aperte singhiozzando ad alta voce, quasi fuori di sè, e dicendogli: – Ora che dirà la mamma? ora che dirà la mamma? – Come se la mamma avesse potuto vedere e parlare. Ma ripeteva quello che le era rimasto più fitto nella mente, quando 'Ntoni aveva detto un'altra volta di volere andarsene, e aveva vista la mamma piangere ogni notte, che all'indomani trovava il lenzuolo tutto fradicio, nel rifare il letto.

Di modo che, sul piano di un'impassibile analisi narratologica,[40] di fronte a queste 'prolessi' potremmo anche parlare di *parallessi*, vale a dire di un'infrazione al tipo di focalizzazione coerente con il testo nella sua fisionomia complessiva: data una situazione narrativa figurale, un personaggio riflettore che 'vede' il mondo *dopo la propria morte* non rispetta quel tipo di 'naturalizzazione' primaria

40. Ma come non ricordare che l'amatissima madre dell'autore *reale* dei *Malavoglia* muore nel 1878 mentre il romanzo è nel pieno della sua lavorazione? Sul rapporto fra Giovanni Verga e la famiglia, cfr. Luperini, *Verga* 20-34.

cui il frame dominante ci vincola.[41] Del resto, come abbiamo suggerito sopra (§ 2.2.1), il racconto dell'ammalarsi di Maruzza – racconto *inattendibile* di un'unzione subìta – ha le caratteristiche dell'intradiegesi: più esattamente è la percezione di un racconto, qualcosa che viene rivissuto da parte della famiglia e forse anche da parte della comunità del paese.[42]

2.4. Un ascolto figuralizzato: come leggere l'incipit del romanzo

1. Siamo in questo modo arrivati alle soglie del problema principale. Su qualcosa di latamente intradiegetico (e su un'analessi) comincia il romanzo. E non è chi non veda che l'ostacolo maggiore a cogliere nei *Malavoglia* un racconto in situazione narrativa figurale risiede proprio nel suo *apparire parlato* e non *rappresentato*, nella patina di oralità popolare che all'inizio lo ricopre (rr. 1-11):

> Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere. Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dir nulla, poichè da che il mondo era mondo, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre co-

41. Sul concetto di *naturalizzazione* e sul suo opposto (il racconto innaturale), cfr., oltre Fludernik, *Towards* (in particolare 10-11), Alber-Heinze.

42. È un indiretto libero 'collettivo', cioè non focalizzato su un'identità figurale riconoscibile, a introdurre la narrazione di Maruzza: «Questa [cioè il fatto che il colera avrebbe rovinato il commercio delle acciughe] non ce l'avevano messa nel conto i Malavoglia!» (rr. 277-78).

> nosciuti per Malavoglia, di padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole. Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo, e della *Provvidenza* ch'era ammarrata sul greto, sotto il lavatoio, accanto alla *Concetta* dello zio Cola, e alla paranza di padron Fortunato *Cipolla*.

Si tratta però dell'*illusione* di un racconto popolare o «di veglia»,[43] se è vero che questo eventuale narratore non ha un narratario;[44] ma soprattutto se è vero che anche qui il testo verghiano comunica a chiare lettere – tramite un 'ora nel passato' – che nessuno sta davvero narrando, nessuno sta parlando *hic et nunc*: «Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi [...]. *Adesso* a Trezza non *rimanevano*». Un narratore 'vero' dovrebbe dire: «Adesso [...] rimangono».

43. L'ipotesi che a parlare nei *Malavoglia* sia un narratore popolare – anonimo testimone dei fatti che utilizzerebbe i modi del racconto «di veglia» – è stata argomentata in particolare da Luperini, *Verga* 35-57.

44. L'unica eccezione si legge nel cap. XII (rr. 260-61), nel seguente contesto (corsivi miei; rr. 256-63): «Padron 'Ntoni non rispondeva nulla; ma tutto il paese sapeva che 'Ntoni doveva tornare ricco, dopo tanto tempo ch'era andato a cercar fortuna, e molti già lo invidiavano, e volevano lasciar ogni cosa e andarsene a caccia della fortuna, come lui. Infine non avevano torto, perchè non lasciavano altro che delle donnicciuole a piagnucolare; e solo chi non gli bastava l'animo di lasciare la sua donnicciuola, era quella bestia del figlio della Locca, *che aveva quella sorta di madre che sapete*, e Rocco Spatu, il quale ce l'aveva alla taverna l'animo». Del resto, non è del tutto da escludere che in tale costrutto sia contenuto il riferimento a un *voi* interno alla riflettorizzazione, in termini non molto diversi da quelli che saranno discussi all'altezza della nota successiva. Fludernik, *The Fictions* 125-26 suggerisce in questi casi la possibile presenza di una forma di tipo impersonale («che sapete» = 'come si sa', 'come tutti i personaggi della storia sanno').

Una sessantina di anni fa, Giacomo Devoto (202) aveva suggerito che una simile struttura potrebbe «sciogli*ersi* razionalisticamente così: 'adesso non rimangono che i Malavoglia'.... – così dicevano allora».

Credo che Ann Banfield (*Unspeakable* 122-33) abbia indicato una corretta chiave di lettura, che forse non per caso coincide con quella che la studiosa applica all'incipit di un capolavoro del Modernismo *mainstream* quale *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Come all'inizio del romanzo di Joyce leggiamo le parole pronunciate dal padre del protagonista riflettore, passate attraverso la prospettiva di questi, così all'inizio dei *Malavoglia* cogliamo la risultante di un ascolto a carico di un destinatario (*hearer* e non *addressee*) spersonalizzato. Il testo verghiano fornirebbe un ben curioso ascolto 'in terza persona', un *tu* del tutto alienato, fuori di sé, che distilla sotto gli occhi del lettore reale una *narrazione* collocata altrove.

Più che al racconto di un racconto, saremmo dunque di fronte: a. alla ricezione *in actu* di un gesto narrativo, la cui origine è però solo virtuale, di fatto assente, e b. alla percezione degli eventi in corso. Come dire, mostrando le potenzialità cronachistiche della storia: «[A Trezza (nel periodo in cui in cui padron 'Ntoni decise di realizzare il suo commercio di lupini) tutti avevano sentito raccontare che] Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi [...]. [Ma ormai tutti percepivano (sapevano) che] (a Trezza) non rimanevano [...]». La modalità dominante è – come abbiamo detto *ad abundantiam* – la b, che con Banfield definiamo *rappresentativa*. Delle due, quella più propriamente narrativa è la prima; condivide con la seconda il fatto di radicarsi in una percezione; solo che in questo caso si tratta della *percezione di un racconto fatto da altri*. Dove «altri» – beninteso – sta a dire un *quilibet*, un *anyone*, non un *omnes* o un *everyone*. Potremmo definirlo l'abitante 'prototipico' di Trezza, il compaesano qualunque. Non è un coro, una totalità concorde, ma un essere qualsiasi, una

media statistica, in mezzo a uno sciame di sensazioni e voci. Sono conosciuti i fatti, in altri termini, che *chiunque* potrebbe conoscere.

I due momenti sono separati all'inizio del romanzo, al punto che l'analessi sulla famiglia Malavoglia e sulla partenza di 'Ntoni richiede più di 150 righe (177, esattamente) per essere colmata. Nel corso del resto dei *Malavoglia* le cose non andranno più così; basti pensare all'attacco del cap. III:

> Dopo la mezzanotte il vento s'era messo a fare il diavolo, come se sul tetto ci fossero tutti i gatti del paese, e a scuotere le imposte. Il mare si udiva muggire [...].

L'anteriorità del trapassato è solo uno sfondo (in qualche modo paragonabile alla meccanica degli aoristi) su cui si costruisce il racconto all'imperfetto.

Dunque: ci stiamo confrontando con l'ascolto di un racconto, con i riflessi soggettivi di un gesto narrativo. La narrazione nel suo complesso si costituisce come *un'azione di secondo grado*. E tutti peraltro sanno che il Verga detto verista era partito proprio da qui, nel suo percorso anche di poetica. La prima autodefinizione pubblica della fase sperimentale della sua opera, cioè la prefazione all'*Amante di Gramigna*, dichiara che «l'abbozzo di un racconto» proposto al pubblico «Io [...] lo *ripeterò così come l'ho raccolto* pei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare». Il testo a venire è resoconto di un ascolto verbalizzato, imitazione di un'imitazione: tanto è vero che sùbito Verga in qualche modo si corregge, dichiarando che il suo interlocutore, Salvatore Farina, potrebbe «preferir*e* di trovar*si* faccia a faccia col fatto nudo e schietto» (*Tutte le novelle* 202 – corsivi miei).

La rappresentazione, anche libera, di qualcosa che è stato *ascoltato* e che *passa attraverso* un'esperienza, un'istanza enunciativa personalizzata, è uno degli interessi

primari di Verga,[45] come del resto sa ogni lettore di *Eva* e *Tigre reale*, romanzi in cui la narrazione di secondo grado – la metadiegesi – svolge un ruolo centrale.

Nel suo *Unspeakable Sentences* Ann Banfield (137-38) cita estesamente un passo di Valentin Vološinov da *Marxismo e filosofia del linguaggio* (ma, com'è noto, questo è il pensiero di Bachtin), in cui sono riassunte le opinioni di Étienne Lorck, studioso ricordato soprattutto per aver coniato il sintagma *erlebte Rede*. Nella traduzione italiana più accreditata, tale passo suona così:

> Per esempio, Faust recita sulla scena il suo monologo: '*Habe nun, ach! Philosophie, Juristerei... durchaus studiert mit heissem Bemühn...*'. Quello che l'eroe enuncia in prima persona l'ascoltatore lo esperisce in terza: '*Faust hat nun, ach, Philosophie...*'. E questa trasposizione, che si compie nelle profondità della stessa esperienza che percepisce, avvicina stilisticamente il discorso esperito al racconto.
>
> Se ora l'ascoltatore volesse trasmettere a un altro, a un terzo, il discorso di Faust da lui ascoltato e esperito, egli lo riporterebbe letteralmente in forma diretta: '*Habe nun, ach! Philosophie...*', oppure in forma indiretta: '*Faust sagt, dass er leider...*', oppure ancora: '*Er hat leider...*'. Se egli stesso volesse per se stesso richiamare nella sua anima la viva impressione della scena esperita; egli ricorderebbe: '*Faust hat nun, ach! Philosophie...*' – oppure, visto che si parla di impressioni passate: '*Faust hatte nun, ach!...*'.
>
> E dunque, il discorso indiretto libero è, per Lorck, una forma della raffigurazione diretta dell'esperienza del discorso altrui, della viva impressione da esso ricevuta: pertanto esso mal si addice alla trasmissione del discorso

45. Mazzacurati, XIX e XXIV rispettivamente, aveva del resto parlato, a proposito dei *Malavoglia*, di «ricezione dell'ascolto di un altro», e di un «narratore-ventriloquo».

> a un altro, ad un terzo. In una simile trasmissione si perde infatti il carattere di comunicazione e sembra che la persona parli con se stessa o abbia le allucinazioni. Dunque è chiaro perché nella lingua parlata essa non sia usata e serva solo ai fini della raffigurazione artistica, dove il suo significato stilistico è enorme.[46] (280-81)

In definitiva, secondo Lorck il discorso indiretto libero è un'esperienza interiore, mediante la quale il soggetto narrante rivive l'avvenuto *ascolto* di certe parole altrui, riformulandole in forma obliqua, per lo più al passato. A noi per il momento poco importa affrontare l'idea, ripresa da Banfield e da lei sviluppata fino alle estreme conseguenze, secondo la quale in enunciati del genere scompare la comunicazione: quasi che fossimo messi di fronte a una strategia autoriflessiva che costringe il lettore a 'entrare' nel testo, invece di invitarlo a una sua decodificazione.

Come detto, secondo Banfield esiste una specie di corrispettivo logico al SELF, vale a dire al soggetto trasposto in terza persona. Così come, nel sistema della rappresentazione di pensieri e parole, l'«I» diventa «SELF», allo stesso modo l'«Addressee» (il destinatario) si trasforma in un «Hearer» (un ascoltatore). È un concetto decisamente paradossale, perché è come se Banfield pensasse a un *tu* 'in terza persona'.

La proposta non è però così assurda se – come avviene in *Unspeakable Sentences* (122-33) – prendiamo in considerazione le cosiddette domande-eco. Ad esempio la domanda:

Senti il profumo del gelsomino qui?

può produrre la domanda-eco:

46. Mi sono permesso un paio di interventi: l'inserimento dei puntini di sospensione nelle citazioni in tedesco, e la sostituzione, verso la fine del passo, di «è chiaro che» con «è chiaro perché».

Che profumo sento qui?

Ciò comporta che nella seconda frase il *tu* della prima, diventato *io*, si collochi in uno spazio deittico 'terzo' (*qui*), che è quello della frase-origine. Come dire: c'è un *tu* che si trasforma in un *io*; un *io* 'secondo', omologo al *tu* 'primo', di cui adotta la deissi.

Nel sistema della rappresentazione romanzesca il rapporto, ovviamente, è fra un *io* e un *tu* che – entrambi – si fanno *lui/lei*. Per chiarezza, un esperimento piuttosto convincente può essere realizzato utilizzando un testo verghiano. Nella raccolta di novelle *Vagabondaggio* è presente *Un processo*, in cui – eccezionalmente nel Verga non teatrale – c'è una lunga tirata in discorso diretto, con forti tracce dell'italiano dell'uso medio, che oltre tutto veicola un *racconto autonomo*. Leggiamone una parte; si tenga conto che a parlare è la Malerba, una prostituta *au grand coeur*, la quale testimonia a un processo:

> Avevo conosciuto quel poveretto ch'è morto prima di quest'altro cristiano, molto tempo prima, prima ancora che si maritasse. Allora mi chiamavano *la Mora dei Canali*, Rosario Testa faceva il fruttaiuolo, lì alla pescheria. Era un libertino, buon'anima. Le lavandaie dei canali, le serve che venivano a far la spesa, con quella sua galanteria di far regali, se le pigliava tutte. Ma per me specialmente ci aveva il debole, ché una volta alla festa dell'Ognina gli ruppero la testa per via di un marinaio ubriaco che mi voleva. Poi seppi che si maritava e mutava vita. Né visto né salutato. Io mi misi con Malannata, ch'erano i giorni del colèra. (*Tutte le novelle* 503)

Ripetendo lo schema di Vološinov, potremmo immaginare che un letterato verista presente al processo in mezzo al pubblico, e *destinatario* dunque delle parole della Ma-

lerba, ‘raccontasse’ la storia in questo modo:

> [La persona presente in tribunale *udì* che] *La Malerba aveva conosciuto quel poveretto ch’era morto prima di quell’altro cristiano, molto tempo prima, prima ancora che si maritasse. Allora la chiamavano *la Mora dei Canali*, Rosario Testa faceva il fruttaiuolo, lì alla pescheria. Era un libertino, buon’anima. Le lavandaie dei canali, le serve che venivano a far la spesa, con quella sua galanteria di far regali, se le pigliava tutte. Ma per lei specialmente ci aveva il debole, ché una volta alla festa dell’Ognina gli ruppero la testa per via di un marinaio ubriaco che la voleva. Poi la Malerba seppe che si maritava e mutava vita. Né visto né salutato. Lei si mise con Malannata, ch’erano i giorni del colèra.

Il *tu* si figuralizza, dunque: diventa una sorta di personaggio-zero, di persona virtuale, nella cui prospettiva i fatti sono filtrati, modificati: spazializzati e temporalizzati.

2.5. Verga, il Sud del mondo, e il cinema (parte prima)

1. Molte sono le conseguenze che si potrebbero trarre dalla serie di considerazioni sin qui svolte. Chi le ha messe in fila lo ha fatto non senza dubbi e incertezze, non senza la sensazione che siano rimaste parecchie zone d’ombra. Intanto, la natura, per così dire, *pre-cinematografica* dell’opera di Verga è quanto ci colpisce maggiormente: nei *Malavoglia*, in molte delle novelle veriste, in *Mastro-don Gesualdo*, si può toccare con mano quella vera e propria «spazializzazione del tempo» che secondo Keith Cohen[47]

47. «Lo spazio che non può essere percepito senza sviluppo nel tempo, il tempo che non può passare senza trasformarsi nello spazio: queste sono le coordinate apparentemente paradossali che definiscono i contorni dell’esperienza cinematografica» (72).

è la grande novità conoscitiva introdotta dal cinema. L'interazione dei personaggi verghiani è sempre sostenuta dall'obbligo di situarli in un spazio preciso delimitato dalle reciproche percezioni: bisogna vedere (udire ecc.) ed essere visti (uditi ecc.) per avere diritto a un'esistenza narrativa. Tutto deve essere – per riutilizzare un concetto caro a Stanzel – *prospettivizzato*, collocato in uno cronotopo che le *dramatis personae* hanno in comune, ed entro il quale il lettore possa aggirarsi. Né la cosa, in fondo, è così anacronistica, se pensiamo che, per esempio secondo Gombrich (242), il coevo spettatore della pittura impressionista doveva compiere operazioni di ricostruzione simili a quelle che il lettore dei *Malavoglia* – non senza fatica, come ammetteva il loro stesso autore – è tenuto a realizzare. «L'osservatore ben disposto risponde alla suggestione dell'artista perché gusta la trasformazione che si compie davanti ai suoi occhi».

È un discorso che avremo modo di riprendere nella seconda parte di questo saggio. Semmai, sarebbe necessaria una 'revisione' del cerchio tipologico di Stanzel, suscettibile di allargare l'area della situazione narrativa figurale ampliandola diciamo verso destra (cfr. la fig. 2.2). Se infatti è certo che l'ideologia del Modernismo è storicamente sbilanciata sul settore del cerchio viceversa a sinistra,[48] è verosimile che l'arco confinante a destra con la situazione narrativa autoriale sia stato trascurato dall'inventore del *Typenkreis* e dai suoi prosecutori, *scholars* del Nord del mondo.

Un'analoga intuizione ebbe qualche anno fa Franco Moretti (106; cfr. la fig. 2.3), quando schematizzò la tecnica dell'indiretto libero come spaccata in due – almeno sino alla metà del Novecento – da opposte realizzazioni tipologiche: da un lato (ora è il destro) ci sono gli indiretti liberi che rendono la coscienza, le parola pensate; dall'altro lato (a sinistra) gli indiretti liberi che imitano i discorsi

48. Cfr. anche, sopra, la nota 16.

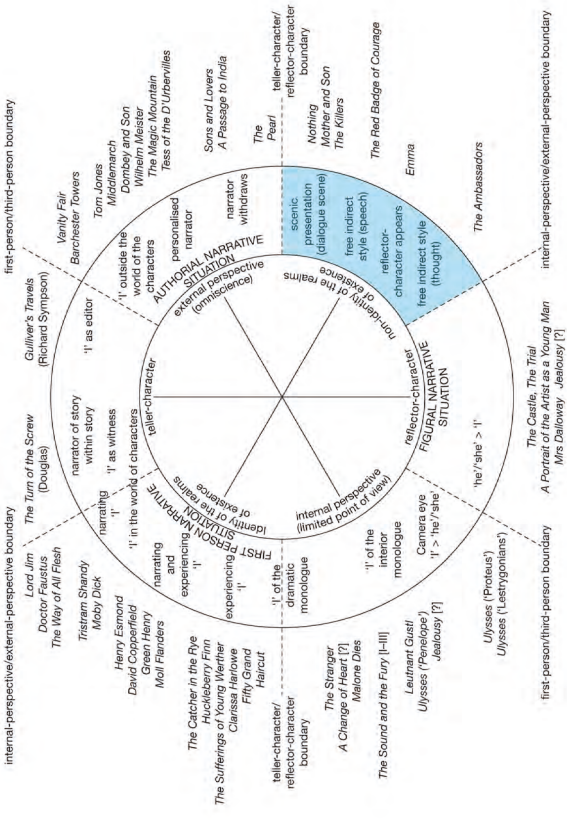

Fig. 2.2 Area che dovrebbe essere compresa nella «figural narrative situation».

ad alta voce, le parole pronunciate. Qui, il Sud del mondo, che integra anche la Russia; là, il Modernismo di lingua inglese e tedesca.

È appunto da credere che in quel sesto del cerchio tipologico collocato a destra rispetto alla parte di circonferenza figuralmente 'marcata' agiscano fenomeni che Stanzel ha solo in parte descritto: ma soprattutto che la maggioranza degli accadimenti narrativi lì inscrivibili *non* sia esterna all'area della situazione narrativa figurale. L'eventualità che un romanzo possa essere riflettorizzato mediante l'indiretto libero di parole parlate e mediante la percezione indiretta libera, pare cosa certa, che dovrà essere meglio studiata in futuro: magari badando a ciò che accade nel cosiddetto realismo magico.

In conclusione, resta da (tentare di) rispondere a una domanda, anzi *alla* domanda critica per eccellenza. E cioè: per quale ragione, fino a oggi, ci si è solo avvicinati[49] a una simile interpretazione strutturale dei *Malavoglia*? perché – accettabile o inaccettabile che sia – questa lettura è stata elaborata così tardi? Il diverso modo di interpretare il romanzo che qui si è proposto è da sempre sotto gli occhi di tutti; eppure la sua potenziale pervasività (la sua natura di frame) non è stata colta, se non tangenzialmente. Come mai? Molte sono le risposte possibili. Una delle più interessanti è certo la tendenza da parte della critica verghiana tra anni Sessanta e Ottanta a mettere in rilievo la dialettica interna al testo, i conflitti prospettici e anche ideologici

49. Il recente e importante lavoro di Alessio Baldini, che usa referenze narratologiche aggiornate (fra cui l'opera dello stesso Stanzel), coglie bene il proliferare dei punti di vista all'interno del romanzo: ma ciò prelude a una lettura 'pluriprospettica' dei *Malavoglia* che di fatto non ne restituisce l'effetto drammatizzante e insieme coinvolgente. Ciò avviene – mi sembra – non solo perché non è messa in campo la nozione di situazione narrativa figurale, ma anche perché al concetto di *punto di vista* è associata una connotazione ideologica forse eccessiva, che a priori svaluta la dimensione sensoriale e percettiva.

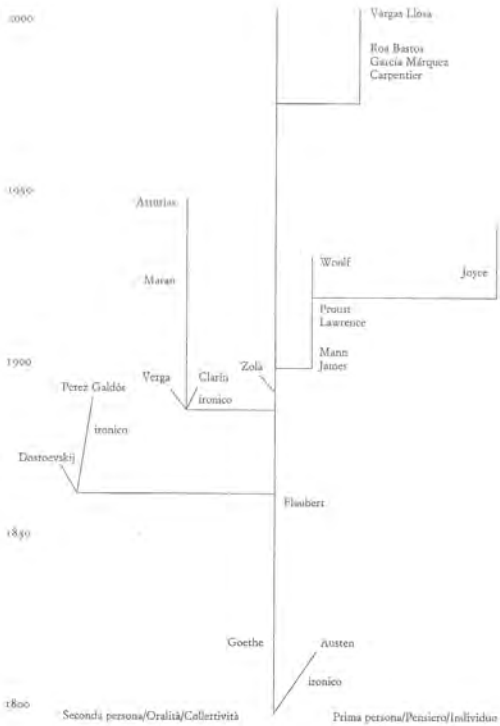

Fig. 2.3 Come il Nord e il Sud del mondo hanno realizzato l'indiretto libero, secondo Franco Moretti.

impliciti nella scrittura, la tensione *straniante* indotta dalla scelta strategica di far 'regredire' i valori dello scrivente reale alla dimensione di un mondo altro. Lo *storyworld* dei *Malavoglia* e, in genere, dell'opera verghiana maggiore è in effetti costruito su una messa in scena di contrasti, nati anche dalla totale immersione e conseguente cancellazione dell'*autore* (reale) nei fatti e luoghi rappresentati.

Ma qui sta il punto, forse. La critica ha per lo più fatto riferimento all'autore, assai meno al *lettore*. D'altronde, 'autorialità' in un contesto letterario e critico come quello italiano significa quasi inevitabilmente applicazione a un'opera narrativa di criteri utili alla descrizione di un *testo poetico*. Paradossalmente, anche i critici attenti alla materialità referenziale della produzione di Verga, di fatto, hanno fronteggiato più un problema caratteristico della poesia moderna che non una questione pertinente all'universo del romanzo, alla finzionalità. E poi – come spesso è accaduto negli ultimi quarant'anni – quanto più si parla di un autore che non c'è, tanto più quello *ritorna* per tutte le strade possibili, e in tutte le fogge immaginabili. Un'idea di 'lirica in prosa' aleggia da sempre sopra *I Malavoglia* e rende almeno in potenza appetibile l'impressione che un io poetico da qualche parte ci sia, anche quando si nasconde dietro le lacrime delle cose.

In questo modo insomma – a usare per l'ennesima volta l'importante nozione di Stanzel – è stata sottovalutata la *mediazione narrativa*: il fatto che tra sfera autoriale e mondo rappresentato necessariamente agisce un *tertium* (caratteristico dello *storytelling* letterario in quanto tale), che insieme opacizza ed esalta i contenuti narrativi. Del resto, nella situazione specifica la *Mittelbarkeit* è sfuggente e richiede che sia innescata l'azione del lettore. L'*experiencing* della rappresentazione ha bisogno dell'*experiencing* di chi vi si avvicina. Se ciò è vero per qualsiasi testo narrativo, lo è a maggior ragione per un testo in situazione narrativa figurale. Qui, tutto è più fragile

e addirittura frammentato, se delibato alla superficie: solo un lettore-spettatore pronto quasi a farsi personaggio fra i personaggi può realizzare una ricomposizione di ciò che, altrimenti, sfugge da tutte le parti. L'impersonalità, che realizza la propria *mediacy* fingendo di abolirla, reclama un destinatario un po' appassionato, un po' buon loico. Empatico e dialettico: capace di accettare e certo amare il cicaleccio indistinto della comunità (quella grande famiglia da cui si congeda 'Ntoni alla fine del romanzo: «tutti lì, al chiaro di luna, che si sentiva chiacchierare per tutto il paese, come fossimo tutti una famiglia»; rr. 570-72), ma capace anche di ricostruire le molteplici trame che lo abitano. Suggerire che questo tipo di lettore sia stato raro, è certo affermazione ironica, oltre che paradossale e provocatoria: l'ironia storica che spesso caratterizza tante cose – non solo letterarie – italiane. Come dire: *I Malavoglia*, opera da decenni nel canone scolastico nazionale (persino, purtroppo, nella scuola secondaria inferiore), in quanto romanzo a cui siano mancati veri *lettori* partecipi.

Parte II. Le cornici di Mastro-don Gesualdo

2.6. Ricezione critica: le imperfezioni di un capolavoro?

1. La ricezione critica di *Mastro-don Gesualdo* patisce una contraddizione curiosa, anche se – tutto sommato – piuttosto proficua, viste le questioni di portata teorica che vi sono implicate. Per un verso, l'architettura dell'opera, le sue manifestazioni stilistiche e tematiche, persino la sua verosimiglianza[50] sono apparse imperfette, difettose, soprattutto se messe in relazione alla maggior compiutezza

50. La critica in questo senso più radicale è forse stata quella di Spinazzola: che tra l'altro ha argomentato la scarsa plausibilità di un personaggio come Gesualdo, unico in tutto il romanzo – parrebbe – a non saper nulla della relazione fra Bianca Trao e Ninì Rubiera.

dei *Malavoglia*. Lo stesso travaglio compositivo, il passaggio nel giro di non molti mesi da un «romanzo didascalia» (Riccardi XXVI), di sedici capitoli, a una struttura più articolata, quasi zoliana, in quattro parti e ventun capitoli in totale, in cui il dialogato si arricchisce di numerosi interventi analitici (pure interni alle scene), spesso in grado di ridefinire i contenuti primari della storia: anche questo sudatissimo lavoro, dico, può essere considerato sintomo di un più generale difetto di ideazione, di uno *storyworld* tutto sommato incerto, non ben tratteggiato. D'altronde, come non dirsi meravigliati davanti alla disinvolta trasformazione di personaggi nodali (penso a Bianca Trao, soprattutto, ma anche a certe caratteristiche del protagonista)[51] nel passaggio dalla prima alla seconda redazione? E come dimenticare che Verga presenta clamorose incertezze quanto alla cronologia interna – cioè alla fabula – che, a dirla tutta, nella prima parte è priva di vera coerenza?[52]

Per un altro verso, tuttavia, quegli stessi difetti si trasvalutano in virtù. Nel discorso critico premesso all'edizione di *Mastro-don Gesualdo* da lui curata, Giancarlo Mazzacurati (XXI) ha ad esempio affermato che lo «sperimentalismo verghiano» raggiunge il suo «apice estremo» nei *Malavoglia*, mentre il romanzo del 1888-89 deve affrontare questioni del tutto nuove. «Nel secondo tempo, si trattò [...] di trovare le formule adeguate [...] per accompagnare il 'progredire', la modificazione di stato, l'accelerazione delle forme, la disseminazione dei destini, il cambiamento di scene e di culture, lungo il percorso» (XXX). Agirebbe ora, dichiara Mazzacurati, uno «sguardo parallelo che irride, attraverso una particolare selezione del linguaggio, la gran mascherata dei riti sociali», e che insieme «affonda giù nella psiche dei personaggi inseguendone i silenzi

51. Per qualche esempio, cfr. oltre le note 74 e 75.

52. Su tutta la questione, cfr. quanto scrive Luperini, ricostruendo anche il conflitto delle interpretazioni che l'ha accompagnata (*Verga* 161-80, in particolare 176-77).

attraverso il monologo interiore» (XXI). Questo tipo di istanza narrativa, a un tempo oggettiva e soggettiva, *interna* ma non identificabile in un personaggio, viene definita – nei commenti al testo – il *narrante* (26 e *passim*). Non si tratterebbe di un annullamento della posizione enunciativa – per così dire – dei *Malavoglia*, ma di un suo sviluppo, reso necessario dalle incrementate sfaccettature del mondo narrato.

Sulla stessa linea di Mazzacurati, ma con una schematizzazione più decisa, si muovono gli interventi di Romano Luperini. La tesi di fondo da lui argomentata può essere sintetizzata da un passo del suo commento:

> [...] la struttura del romanzo è polifonica con l'intreccio di varie voci, fra cui, raramente, ma non eccezionalmente, anche quella dell'autore. In genere prevale tuttavia il punto di vista impersonale di un narratore culturalmente omogeneo ai personaggi e calato al loro interno, la cui ottica si alterna e si mescola di continuo alla loro. (31)

Importantissima – e congruente con questo disegno – è poi l'osservazione che coglie in *Mastro-don Gesualdo* un'impersonalità di tipo 'zoliano' e 'flaubertiano' operante *a parte subiecti*, cioè una ridotta percepibilità della voce narrante, in particolare nel corso dei dialoghi: in conformità a una procedura appunto più tradizionale che va distinta dall'enunciazione viceversa *a parte obiecti* caratteristica dei *Malavoglia*, dove – secondo Luperini (e ovviamente non solo secondo lui) – si manifesta una «narrazione 'delegata'» (*Verga* 162) a carico del proverbiale coro anonimo di voci popolari.

Al di là delle questioni narratologiche, è chiaro che sia per Mazzacurati sia per Luperini decisiva è la capacità del secondo Verga di raffigurare la ferocia delle relazioni borghesi, l'alienazione conseguente all'accumulazione capitalistica, la mercificazione dei rapporti sociali: e quindi

di assecondare l'emergenza di una soggettività ormai separata, quella di Gesualdo, costretta ad agire in modo insieme individualistico e autodistruttivo. L'allegorismo di *questo* Verga, insomma, contro il simbolismo del Verga malavogliesco. Proprio la discontinuità dell'opera, i suoi *blanks* e le sue falle attestano la bontà del criticismo messo in campo.

In anni recenti, tale impostazione interpretativa sembra essersi generalizzata, ma con una crescente enfasi sul ruolo dell'autore-narratore. Ne sono prova sia la sintesi di Francesca Pilato e Luisella Mesiano,[53] sia un intervento di Giuseppe Lo Castro (80): il quale parla di un «narratore, che interviene a giudicare e, talvolta, a smascherare con ironia» e sa gestire oculatamente certi effetti prospettici, certi mutamenti di punto di vista che *distanziano* i contenuti della storia. E insomma si ha l'impressione che – al di là delle intenzioni di Mazzacurati (e dello stesso Luperini) – la diversità, l'alterità di *Mastro-don Gesualdo* sia stata estremizzata, quasi che nel romanzo fosse ricomparso un narratore autoriale, anche se dalla fisionomia inconsueta.

2. Incombe del resto su tutta la questione un problema che è stato più volte esposto da Pierluigi Pellini (*Naturalismo* 128-35; *Verga* 64-66), e che almeno in parte inficia gli apprezzamenti (persino quelli dello stesso Pellini) nei confronti di *Mastro-don Gesualdo*. Vale a dire: la *poetica* verghiana, il programma in particolare dei *Vinti* qual è esposto nella prefazione ai *Malavoglia* rivelerebbe un'idea di stile allineata a una concezione classica, tradizionalistica. Verga crederebbe infatti che, mutando il tipo di mondo *raccontato*, debba mutare anche la forma dell'espressione; e questa idea – obietta Pellini – è un adattamento del vecchio principio dall'*adaequatio* stilistica: è una sopravvivenza dell'antica prassi della 'divisione degli

53. Pilato-Mesiano (124): «l'autore [di *Mastro-don Gesualdo*] interviene spesso a commentare i fatti».

stili', della *Stiltrennung* auerbachiana. Al contrario, Emile Zola concepiva la propria *impassibilità* come un metodo per definizione *sperimentale*, scientifico, che si applicava indifferentemente a qualsiasi tipo di contesto sociale, a qualsiasi tipo di persona/personaggio e di realtà.

Da questo punto di vista, la frammentazione – la pluralità di approcci narrativi – praticata dal Verga 1889 sarebbe una conferma delle sue opzioni di poetica. Più complesso il mondo, più articolata, persino più disgregata la rappresentazione. E quindi i consensi che abbiamo appena esaminati darebbero ragione a un autore tuttavia affetto da una sorta di conservatorismo 'teorico'. Certo, che una poetica entri in conflitto con la prassi effettiva è cosa normale, e anzi spesso (o quasi sempre) necessaria. Il punto è che qui siamo di fronte a una valutazione (quella di Luperini e Mazzacurati, innanzi tutto) conforme a una poetica che viceversa deve – o dovrebbe – essere ritenuta arretrata rispetto alle più rigorose manifestazioni della prassi naturalista. Come è possibile tutto ciò? Si tratterebbe di una contraddizione; e fin troppo evidente. Ma è una contraddizione di Verga scrittore o della critica?

2.7. La (presunta) voce dell'autore

1. La risposta dovrebbe comportare, innanzi tutto, una dettagliata analisi delle intenzioni di Verga che vada al di là della peraltro nodale prefazione ai *Malavoglia*. L'impressione è che certe dichiarazioni epistolari siano state un po' trascurate, per lo meno quando hanno a che fare con temi di tecnica narrativa.[54] Verga ha una lucida consapevo-

54. Un esempio. Pellini, *Naturalismo* (47-50), commenta assai bene la proclamata ricerca verghiana di una *lontananza* 'metodologica' dai mondi della storia via via raccontati: e rileva che tuttavia è strano, anzi in qualche misura incoerente, che Verga al tempo stesso teorizzi una sorta di «immedesimazione

lezza di quanto sta realizzando, anche se prevedibilmente usa il lessico del suo tempo e soprattutto non ha alcuna intenzione di rendere sistematiche le proprie osservazioni. Il suo progetto di scrittura rivela una fisionomia unitaria; e i cambiamenti eventuali sono visti dall'autore come difetti di esecuzione – pur se voluti.

Ad esempio, nell'aprile 1890 dialogando con Guido Mazzoni che aveva acutamente recensito *Mastro-don Gesualdo*, Verga ammette una propria forma di incoerenza. In particolare, le colpe che si riconosce riguardano la resa dell'interiorità di Isabella. Ma è il caso di leggere il passo nella sua totalità, perché l'autore vi esprime sia la norma del proprio sistema sia la sua infrazione:

> [...] io credo che ogni soggetto e ogni azione siano suscettibili di destare forte e profonda commozione, quello che suol dirsi interesse, purché sentiti e rappresentati

romantica» nei fatti, da parte sia dello scrittore sia del lettore. La risposta a questa supposta imperfezione programmatica è fornita dal particolarissimo modo di raccontare verghiano, che viene ben illustrato dall'autore stesso nella famosa lettera a Capuana del 25 febbraio 1881: «[...] l'interesse [nei confronti dei *Malavoglia*] doveva risultare dall'insieme, a libro chiuso, quando tutti quei personaggi si fossero affermati sì schiettamente da riapparirvi come persone conosciute, ciascuno nella sua azione. Che la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione, come li aveste conosciuti sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro, doveva scomparire mano mano col progredire nella lettura, a misura che essi vi tornavano davanti, e vi si affermavano con nuove azioni ma senza *messa in scena*, semplicemente, naturalmente, era artificio voluto e cercato anch'esso [...], per darvi l'illusione completa della realtà» (cit. da Ghidetti 77-78). Come si vede, la cosiddetta *immedesimazione* ha un preciso rilievo narratologico: il lettore deve sentirsi, funzionalmente (prima che emotivamente), personaggio fra i personaggi.

> sinceramente e fortemente, senza bisogno di scoprire il movente interiore, purché la sua manifestazione esterna sia così evidente e *necessaria da far vedere vivi e reali* i personaggi come li incontriamo nella vita. A questa *necessità*, a questa corrispondenza interiore, si collegano stretti quegli ardimenti di parole e di stile che Ella ha ragione di notare, ma di cui non saprei fare a meno. Il soliloquio, chiamiamolo meglio l'intervento del macchinista, non è necessario né sulle scene né nel romanzo. È proprio una concessione che mi rimproveravo, come Lei ha giustamente osservato, quella di palesare a quel modo l'anima d'Isabella; un peccato d'accidia. Uomini e cose devono parlare da sé, rendere semplicemente il senso intimo della poesia che è in loro, e come dice Lei stesso, con mia grande soddisfazione, *gli accenni qua e là alla poesia delle cose, non voluti, non cercati, riescono più efficaci*.
>
> Certo, moltissimo bisogna sacrificare a tal metodo, lo so, ed è per ciò assai lusinghiero che giudizio come il Suo penetri nelle intenzioni dello scrittore. (*I grandi romanzi* 778)

Insomma: come dirà in modo più esatto nell'intervista a Ugo Ojetti di pochi anni dopo, «*p*er me un pensiero può essere scritto, in tanto in quanto può essere descritto, cioè in tanto in quanto giunge a un atto, a una parola esterna: esso deve essere *esternato*» (Ojetti 66).[55]

55. Verga fa altresì una precisazione molto importante, relativa al lavorio psicologico che viene svolto anche da uno scrittore verista: «Inoltre osservi che noi altri detti, non so perché, *naturalisti*, facciamo della psicologia con la stessa cura e la stessa profondità degli psicologi più acuti. Se si è onesti, si intende. Perché per dire al lettore: "Tizio fa o dice questo o quello", io devo prima dentro di me attimo per attimo calcolare tutte le minime cause che inducono Tizio a fare o dire questo piuttosto che quello. Mi intende? Gli psicologi in fondo non fanno che ostentare un lavoro che per noi è solo preliminare e non entra nell'opera finale. Essi dicono i primi *perché*: noi li studiamo

L'interiorità si manifesta nei comportamenti, nelle azioni, nei dati visibili.

2. Fin qui, le idee dell'autore. Su un piano propriamente tecnico, le cose si complicano parecchio, almeno se vogliamo rendere ragione dell''autocritica' verghiana appena esaminata. Non è agevole distinguere fra i passi di *Mastro-don Gesualdo* in cui il *monologo narrato* (cioè l'indiretto libero di pensieri) e la *psiconarrazione* (cioè il racconto del pensiero da parte del narratore) sono frutto di un arbitrio del 'macchinista', cioè di un narratore tradizionale; e i passi che viceversa sono costruiti secondo il metodo naturalista, che Verga ha teorizzato con tanta chiarezza. Al primo polo, in definitiva, dovrebbe appartenere questo passo relativo ai sentimenti di Isabella, tratto dal terzo capitolo della terza parte (rr. 285-302):

> [...] quando fu sola, a un tratto, con un gesto disperato, si strappò la gorgierina che la soffocava, con un'onda di sangue al volto, un abbarbagliamento improvviso dinanzi agli occhi, una fitta, uno spasimo acuto che la fece vacillare, annaspando, fuori di sé.
> Voleva vederlo, l'ultima volta, a qualunque costo, quando tutti sarebbero stati a riposare, dopo mezzogiorno, e che alla casina non si moveva anima viva. La Madonna l'avrebbe aiutata: – La Madonna!... la Madonna!... – Non diceva altro, con una confusione dolorosa nelle idee, la testa in fiamme, il sole che le ardeva sul capo, gli occhi che le abbruciavano, una vampa nel cuore che la mordeva, che le saliva alla testa, che l'accecava, che la faceva delirare: – Vederlo! a qualunque costo!... Domani non lo vedrò più!... più!... più!... – Non sentiva le spine; non sentiva i sassi del sentiero fuori mano che aveva preso per arrivare di nascosto sino a lui. Ansante, premendosi

quanto loro, li cerchiamo, li ponderiamo e presentiamo al lettore gli effetti di quei *perché*» (66-67).

> il petto colle mani, trasalendo a ogni passo, spiando il cammino con l'occhio ansioso.

Al secondo quest'altro, di non molte pagine successivo (da III,IV, rr. 95-109), dove è narrato il modo in cui Gesualdo 'vede' Isabella:

> Da quel giorno ci fu un casa del diavolo, mattina e sera. Don Gesualdo prese Isabella colle buone, colle cattive, per levarle dalla testa quella follìa; ma essa l'aveva sempre lì nella ruga sempre fissa fra le ciglia, nella faccia pallida, nelle labbra strette che non dicevano una parola, negli occhi grigi e ostinati dei Trao che dicevano invece – Sì, sì, a costo di morirne! – Non osava ribellarsi apertamente. Non si lagnava. Ci perdeva la giovinezza e la salute. Non mangiava più; ma non chinava il capo, testarda, una vera Trao, colla testa dura dei Motta per giunta. – Il pover'uomo era ridotto a farsi da sè l'esame di coscienza. – Dei genitori quella ragazza aveva preso i soli difetti. Ma l'amore alla roba no! Il giudizio di capire chi le voleva bene e chi le voleva male, il giudizio di badare ai suoi interessi, no! Non era neppure docile e ubbidiente come sua madre. Gli aveva guastata anche Bianca!

In entrambi i casi, lo scavo interiore è inquadrato da enunciati storici – al passato remoto – che danno il la a un tipico racconto all'imperfetto, con centro deittico spostato su una terza persona. Segnale inequivocabile ne è l'indiretto libero: molto melodrammatico e quindi parlato quello di Isabella («Voleva vederlo [...]. La Madonna l'avrebbe aiutata»; che si può agevolmente trasformare in: «*Voglio vederlo [...]. La Madonna mi aiuterà»); interiore ma non meno agitato quello di Gesualdo («Dei genitori quella ragazza aveva preso i soli difetti [...]. Gli aveva guastata anche Bianca!» = «*Dei genitori questa ragazza ha preso i soli difetti [...]. Mi ha guastata anche Bianca!»). Ci sono inoltre da una parte e dall'altra passi

psiconarrativi, che comunque appaiono solidali con gli indiretti liberi: Isabella «non sentiva i sassi del sentiero fuori mano»; Gesualdo «era ridotto a farsi da sè l'esame di coscienza». Come avremo modo di osservare meglio, entrambi i procedimenti sono il sintomo di una narrazione *reflector mode*, di quella particolare esecuzione della «situazione narrativa figurale» che costituisce la specificità del verismo verghiano.

La sensazione in fondo è che – sul piano narrativo – il melodramma di Isabella sia enfatizzato e reso agli occhi di Verga trasgressivo dagli inserimenti di *discorso diretto*, dalle esclamazioni enfatiche («– Vederlo! a qualunque costo!... Domani non lo vedrò più!... più!... più!... –»). Si noti che un discorso diretto è presente anche nel secondo passo: ma è il prodotto dell'attività percettiva di Gesualdo, che 'vede' i pensieri di Isabella e li pensa dentro di sé: il pensiero di un pensiero, dunque; e non la registrazione bruta, ad alta voce, di una passione.

Nel suo magistrale libro, Dorrit Cohn (*Transparent* 106) osserva che l'innesto di un discorso diretto all'interno di una sequenza in cui è attivo un monologo narrato (ripeto: un discorso indiretto libero) produce un effetto autoriale, mette in crisi la dominante figurale del racconto. Laddove il passaggio sempre da un monologo narrato a una psiconarrazione si installa saldamente entro una convenzione *reflector mode*. Il primo principio può applicarsi, credo, al passo riguardante Isabella, sebbene il suo discorso diretto sia un soliloquio;[56] il secondo principio si applica con certezza all'interiorità di Gesualdo Motta: basti notare come l'enunciato sopra ricordato, «Il pover'uomo era ridotto a farsi da sè l'esame di coscienza», ricorra appunto (isolato dalle lineette) in un contesto di indiretto libero.

56. D'altronde, Mazzacurati nel suo commento dichiara, in relazione proprio a una pagina su Isabella di III,II: «L'autore [...] si rifà [...] onnisciente e onnipresente all'indagine» (324-25).

3. L'impassibilità entra dunque in crisi anche tecnicamente davanti al bisogno di far parlare *direttamente* i sentimenti. Il problema – a bene vedere – è tuttavia più generale, non riguarda solo l'*imitatio* della coscienza individuale. L'incrementata presenza in *Mastro-don Gesualdo* di discorsi diretti inevitabilmente fomenta l'impressione di autorialità, e quindi può sollecitare l'attivazione da parte del lettore di un frame differente da quello dei *Malavoglia*. Un esempio tra i moltissimi possibili è il seguente, tratto da I,III (rr. 117-40), relativo al ricevimento in casa Sganci in occasione della festa patronale:

> – La processione! la processione! – strillarono i ragazzi pigiati contro la ringhiera. Gli altri si spinsero innanzi; ma la processione ancora non spuntava. Il cavaliere Peperito, che si mangiava con gli occhi le gioie di donna Giuseppina Alòsi – degli occhi di lupo affamato sulla faccia magra, folta di barba turchiniccia sino agli occhi – approfittò della confusione per soffiarle nell'orecchio un'altra volta:
> – Sembrate una giovinetta, donna Giuseppina! parola di cavaliere!
> – Zitto, cattivo soggetto! – rispose la vedova. – Raccomandatevi piuttosto al santo Patrono che sta per arrivare.
> – Sì, sì, se mi fa la grazia...
> Dal seggiolone dove era rannicchiato il marchese Limòli sorse allora la vocetta fessa di lui:
> – Servitevi, servitevi pure! Già son sordo, lo sapete.
> Il barone Zacco, rosso come un peperone, rientrò dal balcone, senza curarsi del santo, sfogandosi col notaro Neri:
> – Tutta opera del canonico Lupi!... Ora mi cacciano fra i piedi anche mastro-don Gesualdo per concorrere all'asta delle terre comunali!... Ma non me le toglieranno! dovessi vendere Fontanarossa, vedete! Delle terre che da quarant'anni sono nella mia famiglia!...
> Tutt'a un tratto, sotto i balconi, la banda scoppiò in un passodoppio furibondo [...].

È operante in questi casi un meccanismo registico che caratterizza quanto Ann Banfield (*Unspeakable*) chiama *narration*, per definizione opposta a *representation*. L'implicazione coscienziale e percettiva dei personaggi viene lasciata in secondo piano, è subordinata alle azioni esterne. Ma, attenzione. È probabile che in questo e altri passi (come ha osservato da ultimo lo stesso Pellini: *Verga* 134) il centro prospettico sia costituito dalla postazione del marchese Limòli, che infatti è 'responsabile' della descrizione del cavalier Peperito. È cioè Limòli a pensare/sentire che Peperito «**si sta mangiando* con gli occhi le gioie di donna Giuseppina Alòsi – [con] degli occhi di lupo affamato sulla faccia magra [...]».

Resta il fatto che la *consciousness* è incorniciata da molte «frasi oggettive» (Wiebe), da eventi singolativi al passato remoto: frasi indispensabili a tratteggiare il mondo finzionale di *qualsiasi* racconto, e ora sbilanciate verso la costituzione di un'immagine di autorialità.

Questo tipo di interpretazione non deve però essere assolutizzato, come peraltro suggerisce l'ultimo esempio. Quasi tutti i luoghi in cui emerge con qualche evidenza l'autore-narratore possono essere letti *anche* in altra chiave. Ho scelto, per illustrare la situazione, quattro passi estremamamente problematici in cui una forma di soggettività appunto autoriale parrebbe indiscutibile.

Uno dei più interessanti si incontra verso l'inizio del romanzo (I,II, rr. 321-31), e ha come oggetto la baronessa Rubiera che sta dialogando con Diego Trao (mie le sottolineature):

> La baronessa ebbe paura di essersi lasciata andare troppo oltre. Nei suoi occhi, che fuggivano quelli lagrimosi del cugino, cominciò a balenare *la inquietudine del contadino che teme per la sua roba*.
> – Cioè!... cioè!...
> – Vostro figlio è tanto ricco!... Mia sorella no, invece!...

> A quelle parole la cugina Rubiera tese le orecchie, *colla faccia a un tratto irrigidita nella maschera dei suoi progenitori, improntata della diffidenza arcigna dei contadini che le avevano dato il sangue delle vene e la casa messa insieme a pezzo a pezzo colle loro mani*.

I riferimenti al retaggio contadino della nobildonna solo con molta difficoltà possono essere attribuiti alla sfera della coscienza di Diego. Tanto più che una simile scelta va esclusa di fronte alla notazione finale (da «maschera dei suoi progenitori» in poi). È però messa in opera, in questo caso – per usare le parole di Nicola Merola (LXV) –, «una interpretazione esplicitamente coincidente con l'orizzonte culturale positivista del pubblico»; vale a dire, è offerto un commento dei fatti che almeno potenzialmente collude con la visione del mondo più diffusa presso i lettori che Verga sente a sé vicini. Il passo, interpretato in questo modo, appare assai meno soggettivo, meno 'esegetico': davanti ai comportamenti della Rubiera, in altre parole, *non si possono non* fare certe osservazioni.

Nessuna normalizzazione è invocabile (secondo esempio) per ciò che accade in III,IV (rr. 542-54), quando Ciolla dichiara di aver visto – ma solo dall'esterno – una lettera di Isabella inviata a Corradino La Gurna (corsivi miei):

> Ciolla che vide passare dalla piazza la lettiga si mise a gridare:
> – Gli sposi! Ecco la lettiga degli sposi che partono! – Poi andò a confidare di porta in porta, al Caffè, nella spezieria di Bomma:
> – È partita anche una lettera per don Corradino La Gurna... Sicuro! Una lettera per fuori regno. Me l'ha fatta vedere il postino in segretezza. Non so che dicesse; ma non mi parve scrittura della Cirmena. Avrei pagato qualche cosa per vedere che c'era scritto...
> *La lettera diceva tante belle cose, per mandare giù la pillola, lei e il cuginetto che si disperava e penava lontano.*

«Addio! addio! Se ti ricordi di me [...]».

Verga aggiunge la didascalia 'onnisciente' nel volume dell'89, avendo precedentemente scelto di *non* introdurre la lettera.[57] Si tratta di una specie di errore? Qualcosa del genere, del resto, ammette l'autore stesso nel dialogo epistolare già ricordato con Guido Mazzoni. Questi, nella sua recensione, aveva giudicato il finale del passo seguente – terzo esempio – alla stregua di un'intrusione dello scrittore (II,IV, rr. 566-73):

> Più tardi, come si seppe in paese della grossa somma che don Gesualdo aveva anticipata al barone Rubiera, tutti gli davano del matto, e dicevano che ci avrebbe persi i denari. Egli rispondeva con quel sorriso tutto suo:
> – State tranquilli. Non li perdo i denari. Il barone è un galantuomo... e il tempo è più galantuomo di lui.
>
> Dice bene il proverbio che la donna è causa di tutti i mali! Commediante poi!

Come il lettore dei *Malavoglia* sa benissimo, qui in realtà cogliamo in azione la coralità del paese, in cui tutti pensavano/sapevano: «Dice bene il proverbio» ecc. Verga, davanti all'obiezione di Mazzoni, protesta sì, ma riconosce anche il proprio (per lo meno possibile) eccesso di confidenza con la materia:

> - Per dirgliene una: è proprio la voce del popolo che sentenzia: Dice il proverbio ecc. – come sembravami esprimere chiaramente l'intonazione della pagina intera. Mea culpa![58]

Potremmo affermare, in via provvisoria, che in III,IV

57. Cfr. nell'ed. 1888, cap. XII, rr. 200 sgg.
58. La lettera è in Verga, *I grandi romanzi* 836-37.

la 'svista' di Verga consista nel ricorso a una focalizzazione e a una voce molto vicini a quelli del 'coro' (forse persino a quelli del protagonista: la parola *cuginetto* è del lessico mentale di Gesualdo),[59] ma in contraddizione con la possibilità materiale, da parte della collettività stessa e del singolo, di *conoscere* i contenuti della lettera. Ne discende l'effetto – da Verga, ne sono sicuro, tuttavia non voluto – di un intervento ironico da parte di un narratore onnisciente.

D'altronde, anche chi – come Romano Luperini – ha maggiormente insistito sull'azione dell'autorialità nel romanzo del 1889 ha fatto fatica a esibire passi del tutto convincenti.[60] Uno dei più perspicui – quarta e ultima esemplificazione – è forse il seguente, relativo al matrimonio di Gesualdo (siamo in I,VII, rr. 99-108; corsivo mio):

> Salivano a braccetto. Don Gesualdo con una spilla luccicante nel bel mezzo del cravattone di raso, le scarpe lucide, il vestito coi bottoni dorati, il sorriso delle nozze sulla faccia rasa di fresco; soltanto il bavero di velluto, troppo alto, che gli dava noia. Lei che sembrava più giovane e graziosa in quel vestito candido e spumante, colle braccia nude, un po' di petto nudo, il profilo angoloso dei Trao *ingentilito dalla pettinatura allora in moda*, i capelli arricciati alle tempie e fermati a sommo del capo dal pettine alto di tartaruga: una cosa che fece schioccare la lingua al canonico [...].

59. Il lessema era stato usato una sola volta, al femminile, in III,II, r. 271, per caratterizzare i primi sospetti del protagonista.

60. Ad esempio in IV,V, rr. 458-59, dove Gesualdo è raccontato così (corsivi miei): «Non si lamentava neppure; non diceva nulla, *da villano malizioso*, per non sprecare il fiato», è chiaro che agisce una specie di *communis opinio* nei confronti di Gesualdo: in casa del duca di Leyra lo si vede, tutti lo vedono *in questo modo* (come capiremo meglio di lì a poche pagine, dopo la morte del protagonista). Cfr. Luperini, *Verga* 170.

Solo un narratore che racconta *dopo* gli eventi (rinunciando alla loro restituzione *in actu*) può commentare la *moda* caratteristica di un tempo *passato*. È però certo che a valutare-percepire qui è *anche* il Limòli, e la frase in corsivo può essere interpretata come la trasposizione di un apprezzamento del vecchio libertino (il quale sa che cosa «*oggi* [è] in moda»). Inoltre, non è possibile affermare – come fa Luperini – che qualcosa del genere «nei *Malavoglia* sarebbe stato impensabile» (*Verga* 162). Nel cap. XI del romanzo del 1881 (rr. 303-07; corsivi miei), infatti, leggiamo lo stesso tipo di – vera o presunta che sia – *parallessi* narrativa:

> Mentre padron 'Ntoni tornava a casa coi nipoti, e vide l'uscio socchiuso, e il lume dalle imposte, si mise le mani nei capelli. Maruzza era già coricata, con certi occhi, che visti così nel buio, a quell'ora, sembravano vuoti come se la morte se li avesse succhiati, e le labbra nere al pari del carbone. *In quel tempo non andavano intorno* nè medico nè speziale dopo il tramonto [...].

Del resto, e appunto: l'impersonalità verghiana non ha *mai* implicato forme di rigidezza tecnica tali da escludere infrazioni, locali, anche parecchio evidenti. Ne prenderemo atto, entro un quadro teorico più sistematico, nel paragrafo conclusivo.

Non c'è alcun dubbio – comunque – che un problema preme e non può essere eluso: *nel suo complesso*, un romanzo come *Mastro-don Gesualdo* produce un'impressione di autorialità molto maggiore rispetto ai *Malavoglia*, anche se è difficile spiegare *esattamente* quali siano le questioni di stile narrativo da considerare. L'inseguimento di prove puntuali produce più dubbi che certezze; e pertanto è da credere che l'unico modo per affrontare adeguatamente la questione sia assumere un punto di vista narratologico-tipologico più generale, e verificare la sua congruenza rispetto all'opera.

2.8. Dal coro al personaggio: un continuum

1. Va intanto ribadito che in *Mastro-don Gesualdo* le principali modalità narrative dei *Malavoglia* continuano a essere attive, pur se in una dimensione meno corale. Si osservi come l'entrata in scena di un personaggio possa essere resa con l'imperfetto e non con il passato remoto (che ci aspetteremmo), proprio per restituire la coscienza *non riflessiva* che accompagna l'evento. Siamo in I,III (rr. 88-98; corsivo mio):

> Il marchese Limòli la colse a volo mentre s'allontanava, fermandola pel vestito: – Cugina, cugina, levatemi una curiosità: cosa state almanaccando con mastro-don Gesualdo?
> – Me l'aspettavo... cattiva lingua!... – borbottò la Sganci; e lo piantò lì, senza dargli retta, che se la rideva fra le gengive nude, sprofondato nel seggiolone, come una mummia maliziosa.
> *Entrava* in quel punto il notaro Neri, piccolo, calvo, rotondo, una vera trottola, col ventre petulante, la risata chiassosa, la parlantina che scappava stridendo a guisa di una carrucola.

Che questo tipo di metodologia sia ancora quella fondamentale, lo dimostra poi la ricorrenza del «principio dello zio Charles» (Stanzel, *A Theory* 192-93), vale a dire il fatto che il lessico della cosiddetta voce narrante assimili parole appartenenti al linguaggio dei personaggi. Nel corso dell''idillio della Canziria' in I,IV Gesualdo si nomina come *padrone*; e *padrone* è la parola in uso nelle didascalie e nelle parti raccontate, oltre che – com'è ovvio – nelle battute di Diodata (rr. 530-64; corsivi miei):

> – Ci hai lavorato, anche tu, nella roba del tuo *padrone*!...
> Hai le spalle grosse anche tu... povera Diodata!... […]

> Ma il *padrone* ci si divertiva […]
> Essa sorrideva sempre allo stesso modo, di quel sorriso dolce e contento, allo scherzo del *padrone* […].
> Il *padrone* stette un momento a guardarla così, sorridendo anch'esso, e le diede un altro scapaccione affettuoso.
> Tacque un altro po' ancora, e poi soggiunse: – Sei una buona ragazza!... buona e fedele! vigilante sugli interessi del *padrone*, sei stata sempre...
> – Il *padrone* mi ha dato il pane, – […].

La vera novità sembra consistere in qualcosa che abbiamo già osservato (anche in quest'ultimo passo). L'investimento percettivo, *all'imperfetto*, di spazi e tempi è ora meno largamente condiviso rispetto ai *Malavoglia*. Il *dialogo*, la situazione dell'incontro, anch'essa quasi per definizione duale,[61] sono i contesti in cui l'interazione fra soggetti e ambiente appare meglio rappresentata.

Non solo: il dialogo può contrarsi ulteriormente, senza vere discontinuità, e divenire *monologo*. Il culmine del processo – come tutti sanno –, anche in termini di sviluppo del *sjužet*, si ha nel capitolo conclusivo, quando Gesualdo resta solo con se stesso e non può fare altro che mettere a fuoco la propria vita, nonché le proprie superstiti relazioni – prima del suo sfiguramento finale, post mortem.

Laddove le scene o *sequenze collettive allargate*, così presenti nell'opera (che anzi ne costituiscono una delle caratteristiche più notevoli), attuano temporalizzazioni e spazializzazioni diverse da quelle dei *Malavoglia* e dei dialoghi ristretti di *Mastro-don Gesualdo*. Ma di questo parleremo nel § 2.9.3.

Utilizzando alcuni suggerimenti di Alan Palmer potremmo dire che, fra 1881 e 1888-89, il *continuity-consciousness frame* messo in opera da Verga (la cornice cioè della *mente finzionale* collettiva, sopraindividuale, che si impone nei due romanzi) trascorre dalla condizione delle

61. Cfr. Luperini, *Verga* 58-68.

«large intermental minds» a quella degli «intermental encounters». Meglio: i luoghi del romanzo in cui è prevalente la tecnica dell'indiretto libero e, soprattutto, della percezione indiretta libera privilegiano le convergenze intermentali nella forma di dialoghi e incontri, in opposizione alle campiture corali tipiche del mondo di Aci Trezza. Una 'mente di Vizzini' esiste, senza dubbio, ma la sua definizione coinvolge solo marginalmente le modalità che erano state caratteristiche – poniamo – dell'incipit del terzo capitolo dei *Malavoglia*.

2. Quanto a costruzione *continuata*[62] di un paradigma mentale, l'obiettivo principale di Verga è il pieno compimento del mondo – della coscienza – di Gesualdo. L'imitazione di un'esperienza personale, solipsistica, attraverso le procedure del monologo narrato, è il legame più evidente tra Verga e la nascente tradizione del Modernismo.

Ma sarebbe improprio vedere in questo monologismo l'arretramento di Verga dalle sue precedenti posizioni. *I Malavoglia* – non dimentichiamolo – si erano chiusi con un episodio di messa a fuoco della realtà intorno a un *singolo mondo interiore*. Dico del 'lungo addio' ad Aci Trezza da parte di 'Ntoni. Che un romanzo da tutti i critici descritto come corale avesse avuto bisogno di un explicit (vergato sulle bozze di stampa) individualizzante e conforme a un tipo di *reflector mode* 'canonico', pressoché perfetto, è una specie di *gancio* che apre a *Mastro-don Gesualdo*. Non è un'anomalia, ma il segnale inequivocabile di un metodo che già nel 1881 era più sfaccettato di quanto non si sia disposti a credere.

Tanto più utile, da questo punto di vista, sarà prendere in considerazione un'importante trasformazione introdotta

62. Utilizzo di nuovo il concetto che Palmer definisce «continuing-consciousness frame» (10 e *passim*): vale a dire l'idea che nel corso di un'opera narrativa l'atto di lettura generi una *totalità coscienziale* relativa a ogni personaggio o gruppo di personaggi.

da Verga nel passaggio dal primo al secondo *Mastro-don Gesualdo*, in relazione proprio alla messa in scena di un personaggio solitario. Mi riferisco all'inizio dell'ultimo capitolo. Il mutamento di rappresentazione che Verga qui realizza lascia persino perplessi, poiché il testo trascorre da una situazione tipicamente scenica – il resoconto del primo ingresso di Gesualdo nel palazzo palermitano del duca di Leyra – a una specie di sommario analitico, vale a dire un racconto iterativo che si innesta sull'evento singolativo iniziale (XVI, rr. 1-19, da un lato; IV,v, rr. 1-25 dall'altro):

Allorchè giunse al palazzo dei Leyra non lo lasciavano entrare quasi, poichè egli non osava dire alla prima che era il padre della signora duchessa a quel bell'uomo con tanto di barba, vestito assai meglio di lui, che lo squadrava da capo a piedi, e guardava torvo le macchie di fango che lasciava sui larghi scalini di marmo.
– C'è il tappeto per pulirsi le scarpe! – Gli gridò dietro.
Poscia dei servitori impettiti nella livrea, se lo passarono di mano in mano per le anticamere immense, senza degnarsi di rivolgergli un'occhiata o una parola, fino a una stanzetta che gli parve a prima vista l'altarino di una Madonna.
Isabella si alzò di scatto, fra un gruppo di signore che egli

Parve a don Gesualdo d'entrare in un altro mondo, allorché fu in casa della figliuola. Era un palazzone così vasto che ci si smarriva dentro. Da per tutto cortinaggi e tappeti che non si sapeva dove mettere i piedi – sin dallo scalone di marmo – e il portiere, un pezzo grosso addirittura, con tanto di barba e di soprabitone, vi squadrava dall'alto al basso, accigliato, se per disgrazia avevate una faccia che non lo persuadesse, e vi gridava dietro dal suo gabbione: – C'è lo stoino per pulirsi le scarpe! – Un esercito di mangiapane, staffieri e camerieri, che sbadigliavano a bocca chiusa, camminavano in punta di piedi, e vi servivano senza dire una parola o fare un passo di più, con

intravvide come una visione di sete e di velluti dinanzi agli occhi abbagliati. Poscia gli aprì le braccia commossa anche lei, balbettando:
– Papà!... Papà mio!...
Il genero si vide all'ora di pranzo, cortese, un po' freddamente alla sua maniera, vestito come se dovesse uscire a far qualche visita. L'avevano fatto ripulire e vestire e anche lui, prima di scendere a tavola, cogli stivali lucidi e stretti, e il panciotto ricamato che gli tormentava di nuovo le viscere. Poi quelle credenze alte e scintillanti come altari [...].

tanta degnazione da farvene passar la voglia. Ogni cosa regolata a suon di campanello, con un cerimoniale di messa cantata – per avere un bicchier d'acqua, o per entrare nelle stanze della figliuola. Lo stesso duca, all'ora di pranzo, si vestiva come se andasse a nozze.
Il povero don Gesualdo, nei primi giorni, s'era fatto animo per contentare la figliuola, e s'era messo in gala anche lui per venire a tavola, legato e impastoiato, con un ronzìo nelle orecchie, le mani esitanti, l'occhio inquieto, le fauci strette da tutto quell'apparato, dal cameriere che gli contava i bocconi dietro le spalle, e di cui ogni momento vedevasi il guanto di cotone allungarsi a tradimento e togliervi la roba dinanzi. L'intimidiva pure la cravatta bianca del genero, le credenze alte e scintillanti come altari [...].

Potrebbe insomma essere ritenuta più coraggiosa la prima forma, che almeno nelle righe iniziali pratica una prospettiva straniante, e suggerisce bene lo spaesamento di un sé dislocato («*quel* bell'uomo con tanto di barba, vestito assai meglio di *lui*»). Ma Verga qui cerca appunto meno una narrazione 'drammatica' che una rappresentazione. Di fatto rovesciando le norme tradizionali del

racconto classico, nel 1889 il *primo piano* è garantito dal dispiegarsi dall'azione conoscitiva del soggetto coinvolto, e lo *sfondo* è offerto dagli eventi singolativi, dai fatti puntuali. Verga vuole analizzare un comportamento distribuito nel tempo, e si avvale di isolate circostanze storiche quasi per *esemplificare* quello che il flusso di attività coscienziale ha già mostrato.

2.9. L'ascolto, il centro deittico vuoto, il montaggio: tre 'cornici' cruciali

1. Questo problema va però affrontato con strumenti adeguati. È possibile affermare che una simile carenza di eventi unici (ed è una carenza anche *ricercata*, come abbiamo appena visto: il rilievo è decisivo) sia un *limite* strutturale della tecnica narrativa verghiana. I tanti episodi *iterativi*, 'detti' da una voce popolareggiante, così caratteristici del Verga verista, comunicano un'impressione di ordine e di regia, non meno di quanto non facciano le didascalie all'aoristo che regolano i dialoghi. Analizzando fenomeni di questo genere,[63] appunto in relazione a un racconto in cui è trasposto un *noi* piuttosto che un *io*, Monika Fludernik ha parlato di «typicalized evocation of a group psychology» (*The Fictions* 391), ovvero di «typicalized story-internal opinions» (*Towards* 182). Vale dire, riprendendo le idee di Stanzel (*A Theory* 162), secondo cui è impossibile una figuralizzazione alla terza persona plurale, la studiosa ha giudicato passi di questo genere come prodotti di un *narratore autoriale* che tipicizza, sunteggia l'attività mentale di un gruppo di persone (o anche di una sola, se del caso).

In *Mastro-don Gesualdo* ci sono pagine in cui il *résumé* di un intero percorso esistenziale, di un'intera fase della vita di un personaggio ha un rilievo fin troppo visibile, anche in termini di ampiezza. Da III,I (rr. 80-105):

63. Cfr. sopra, § 2.1.1 e nota 33.

> Don Gesualdo non guardò a spesa per far stare contenta Isabellina in collegio: dolci, libri colle figure, immagini di santi, noci col bambino Gesù di cera dentro, un presepio del Bongiovanni che pigliava un'intera tavola: tutto ciò che avevano le figlie dei primi signori, la sua figliuola l'aveva; e i meglio bocconi, le primizie che offriva il paese, le ciriegie e le albicocche venute apposta da lontano. Le altre ragazzette guardavano con tanto d'occhi, e soffocavano dei sospiri grossi così. La minore delle Zacco, e le Mèndola di seconda mano, le quali dovevano contentarsi delle cipolle e delle olive nere che passava il convento a merenda, si rifacevano parlando delle ricchezze che possedevano a casa e nei loro poderi. Quelle che non avevano né casa né poderi, tiravano in ballo il parentado nobile, il Capitano Giustiziere ch'era fratello della mamma, la zia baronessa che aveva il cacciatore colle penne, i cugini del babbo che possedevano cinque feudi l'uno attaccato all'altro, nello stato di Caltagirone. Ogni festa, ogni Capo d'anno, come la piccola Isabella riceveva altri regali più costosi, un crocifisso d'argento, un rosario coi gloriapatri d'oro, un libro da messa rilegato in tartaruga per imparare a leggere, nascevano altre guerricciuole, altri dispettucci, delle alleanze fatte e disfatte a seconda di un dolce e di un'immagine data o rifiutata. Si vedevano degli occhietti già lucenti d'alterigia e di gelosia, dei visetti accesi, dei piagnistei, che andavano poi a sfogarsi nell'orecchio delle mamme, in parlatorio.

Dunque, per l'ennesima volta: il concetto *passe-partout* del narratore autoriale sembrerebbe attagliarsi alla perfezione.

E tuttavia, come abbiamo osservato analizzando l'avvio dei *Malavoglia* nella prima parte di questo capitolo (§ 2.4.1), è assai probabile che qui sia presentata non già una narrazione ma la ricezione di una narrazione. Per provare a vederci più chiaro, propongo due brevi episodi che hanno in comune l'*ascolto*, da parte di Gesualdo, di parole pro-

nunciate da un altro personaggio. Rispettivamente, da II,II, rr. 291-305; III,II, rr. 438-453:

1.
– E tu chi sei?
– Nardo, il manovale, quello che ci lasciò la gamba sul ponte. Non mi riconoscete più, vossignoria? Donna Bianca mi ha mandato a svegliare di notte.
E narrava com'era arrivata la Compagnia d'Arme, all'improvviso, a quattr'ore di notte. Il Capitano e altri Compagni d'Arme erano in casa di don Gesualdo. Lassù, verso il Castello, vedevansi luccicare dei lumi; c'era pure una lanterna appesa dinanzi alla porta dello stallatico, al Poggio, e dei soldati che strigliavano. Più in là, nelle vicinanze della Piazza Grande, si udivano di tanto in tanto delle voci: un mormorìo confuso, dei passi che risuonavano nella notte, dei cani che abbaiavano per tutto il paese.
Don Gesualdo si fermò a riflettere: – Dove andiamo, vossignoria? – chiese Nardo.

2.
Il messo ch'era venuto a chiamarlo dalla Salonia l'aspettava in cima al sentiero, insieme a mastro Nardo che tirava la mula zoppicando. Come lo vide da lontano si mise a gridare:
– Spicciatevi, vossignoria. Se arriviamo tardi, per disgrazia, la colpa è tutta mia.
Cammin facendo raccontava cose da far drizzare i capelli in testa. A Marineo avevano assassinato un viandante che andava ronzando attorno all'abbeveratoio, nell'ora calda, lacero, scalzo, bianco di polvere, acceso in volto, con l'occhio bieco, cercando di farla in barba ai cristiani che stavano a guardia da lontano, sospettosi. A Callari s'era trovato un cadavere dietro una siepe, gonfio come un otre: l'aveva scoperto il puzzo. La sera, dovunque, si vedevano dei fuochi d'artifizio, una pioggia di razzi, tale

> e quale la notte di San Lorenzo, Dio liberi! Una donna incinta, che s'era lasciata aiutare da uno sconosciuto, mentre portava un carico di legna al Trimmillito, era morta la stessa notte all'improvviso, senza neanche dire – Cristo aiutami – colla pancia piena di fichi d'India.
> – Vostro padre l'ha voluto lui stesso il colèra, sissignore.

Eliminiamo tutto quanto incornicia il cuore dei due passi, e rileggiamo le parti che cominciano in questo modo:

> 1. «Il Capitano e altri Compagni d'Arme erano in casa di don Gesualdo [...]»;
>
> 2. «A Marineo avevano assassinato un viandante che andava ronzando attorno all'abbeveratoio [...]».

Entrambe le frasi sono indiretti liberi, anche se con diversi gradi di mimesi del parlato. Ma sintomatico è che il punto di vista di Gesualdo abbia come proprio oggetto non tanto un discorso diretto, bensì un *enunciato narrativo* (la *narration* di Banfield). Non si tratta della resa di un discorso vivo, bensì del resoconto di un resoconto, della rappresentazione di una prima *sintesi* degli eventi: una stilizzazione di ciò che Gesualdo ha 'davvero' colto.

Insomma, una parte significativa degli enunciati caratteristici della produzione verista di Verga deve essere letta come il riflesso di un ascolto implicito. Un destinatario cancellato (qualcuno che in certi casi potremmo chiamare 'l'autore') ha sentito raccontare una storia e ce ne fa conoscere i riflessi attraverso la *sua* percezione. La differenza fondamentale – evidentemente – è: (1.) fra quel tipo di enunciato (l'inizio di *Rosso Malpelo* o dei *Malavoglia*) in cui è inequivocabile che il filtro prospettico, il *tu* dislocato, è una collettività che conosce una certa storia essendosela sentita raccontare 'da sempre';[64] e (2.) il tipo di enunciato

64. Ne è traccia l'uso ripetuto di espressioni come «La gente

più personalizzato, individualizzato, al limite interiorizzato, come quello sopra visto, tratto da III,I. Nel primo caso una sorta di implicazione sociale, persino antropologica, rende necessaria un'esecuzione di questo genere:

> [A Trezza tutti avevano sentito raccontare – tutti sapevano – che] Un tempo i *Malavoglia* erano stati [...].

Nel secondo caso, l'ascoltatore risulta più sfuggente, anche perché la tecnica verghiana è tutt'altro che uniforme proprio nella rappresentazione dei *sé* altri attraverso cui la storia è attivata.[65]

> [Qualcuno (?) ha sentito raccontare, dallo stesso Gesualdo, che] Don Gesualdo non guardò a spesa per far stare contenta Isabellina in collegio [...]. [Testimoni diversi dicevano che] Le altre ragazzette guardavano con tanto d'occhi, e soffocavano dei sospiri grossi così. La minore delle Zacco [...].

Ancora più chiaramente: dobbiamo pensare al primo enunciato tratto da *Mastro-don Gesualdo* come l'ascolto di:

> *Io, Gesualdo Motta, non guardai a spesa per [...].

Mentre per il secondo enunciato varrebbe davvero un movente collettivo:

diceva» e simili verso la fine dei *Malavoglia*, quando il testo rende conto delle dicerie ostili alla famiglia Toscano.

65. Questo peraltro spiegherebbe una *prolessi* presente nel racconto trasposto di cui è protagonista Gesualdo. In III,II, rr. 75-76, la frase «Non sapeva di quell'altro dispiacere che doveva procurargli la figliuola, il pover'uomo!» di fatto corrisponde a una frase esclamativa pronunciata da Gesualdo stesso che si racconta («*Non sapevo di quell'altro dispiacere che doveva procurarmi la mia figliuola, ahimè!»), filtrata attraverso un ascoltatore.

*Noi tutti sapevamo/vedevamo che le altre ragazzette [...].

Ovviamente, il punto è capire meglio in che cosa consista questo differente riferimento deittico, questa ulteriore istanza sopraindividuale molto astratta, che però non coincide con una collettività riconoscibile.

2. L'ultima affermazione deve essere argomentata, perché l'esempio appena visto offre scarsissimi appigli alla comprensione del fenomeno. Ribadiamo, intanto, l'acquisizione più preziosa: quelli che abbiamo appena esaminati sono esempi tratti dalle parti di *Mastro-don Gesualdo* che sembrano essere *narrate*; la 'personalizzazione' in questi casi discende dal fatto che al centro del discorso è stato messo non il racconto in sé ma *l'ascolto di un racconto*.

D'altronde, il frame cognitivo che dobbiamo mettere in atto quando cominciamo a leggere il romanzo è diverso ancora, per la semplice ragione che qui non c'è nemmeno l'apparenza di una narrazione (rr. 1-27):

> Suonava la messa dell'alba a San Giovanni; ma il paesetto dormiva ancora della grossa, perché era piovuto da tre giorni, e nei seminati ci si affondava fino a mezza gamba. Tutt'a un tratto, nel silenzio, s'udì un rovinìo, la campanella squillante di Sant'Agata che chiamava aiuto, usci e finestre che sbattevano, la gente che scappava fuori in camicia, gridando:
> – Terremoto! San Gregorio Magno!
> Era ancora buio. Lontano, nell'ampia distesa nera dell'Alìa, ammiccava soltanto un lume di carbonai, e più a sinistra la stella del mattino, sopra un nuvolone basso che tagliava l'alba nel lungo altipiano del Paradiso. Per tutta la campagna diffondevasi un uggiolare lugubre di cani. E subito, dal quartiere basso, giunse il suono grave del campanone di San Giovanni che dava l'allarme anch'esso; poi la campana fessa di San Vito; l'altra della

> chiesa madre, più lontano; quella di Sant'Agata che parve addirittura cascar sul capo agli abitanti della piazzetta. Una dopo l'altra s'erano svegliate pure le campanelle dei monasteri, il Collegio, Santa Maria, San Sebastiano, Santa Teresa: uno scampanìo generale che correva sui tetti spaventato, nelle tenebre.
> – No! no! È il fuoco!... Fuoco in casa Trao!... San Giovanni Battista!
> Gli uomini accorrevano vociando, colle brache in mano. Le donne mettevano il lume alla finestra: tutto il paese, sulla collina, che formicolava di lumi, come fosse il giovedì sera, quando suonano le due ore di notte: una cosa da far rizzare i capelli in testa, chi avesse visto da lontano.

Non siamo lontani dal modo di realizzare il *reflector mode* più caratteristico di Verga, quello legato alla percezione indiretta libera. Già il primo imperfetto evoca l'azione di un focus senziente, per cui il lettore è tenuto a chiedersi: chi sente suonare le campane? qual è il centro deittico che guida la rappresentazione degli eventi? Tra l'altro, l'effetto descrittivo è replicato anche da un paio di sostantivi in -ìo (*rovinìo*, r. 4, *scampanìo*, r. 19), che con il loro suffisso intensivo-frequentativo ribadiscono l'aspettualità caratteristica degli imperfetti. L'impressione è che sotto i nostri occhi 'qualcuno' stia assistendo a un evento, e che la rappresentazione ci attiri al suo interno, ci induca a viverla *con* quel 'qualcuno' (tali, come abbiamo visto,[66] erano le ambizioni 'cognitiviste' dello stesso Verga); ma è impossibile dire chi sia il SELF protagonista. L'unica eccezione sembra anzi confermare il quadro generale: il dettaglio del suono della campana che «parve addirittura cascar sul capo agli abitanti della piazzetta» mostra come il *foyer* prospettico sia collocato altrove.

Prima di elaborare ulteriori ipotesi, è il caso di fare una veloce osservazione filologica e di proporre un esempio. È

66. Cfr. qui sopra la nota 54.

forse noto che la forma iniziale del romanzo quale Verga progetta a partire dal 1882,[67] con le sue caratteristiche di *Bildung* lievemente picaresca, privilegia la focalizzazione – interna – sul protagonista. L'autore in una certa fase si è aperto a un modo monologico non troppo lontano dalle scelte del Modernismo internazionale. Quello che forse è meno noto, per la marginalità anche ecdotica del reperto, è che in un momento della stesura del romanzo difficile da collocare con precisione nel tempo *Mastro-don Gesualdo* forse cominciava in questo modo:

> Il don, a mastro Gesualdo Camilleri, detto Pelacani, glielo appiccicò la baronessa Sganci, col fargli sposare sua nipote, donna Marina Trao. Erano vicini di casa con donna Marina: le finestre sul vicoletto che si spiavano a vicenda, sebbene nella bicocca dei Trao ci fosse poco da vedere: tanto di stemma sul balcone e le imposte senza vetri. Però a Gesualdo non gli sarebbe passato neppure pel capo che quella ragazza povera come Giobbe, e più superba di una regina sarebbe uscita dal suo portone smantellato per entrare nella casa dei Pelacani, che aveva il soffitto di canne, è vero, ma era così piena di grazia di Dio, che Gesualdo dormiva collo schioppo accanto al crocifisso, per timore dei ladri.
>
> Una notte il suo garzone, che s'era alzato per medicare la mula, corse a svegliarlo all'improvviso, dicendogli che in casa dei Trao c'era gente.
>
> Era verso gli ultimi di marzo; la terra ancora molle di tre giorni di pioggia, e il paese che dormiva della grossa, poichè nei seminati ci si affondava sino a mezza gamba. I cani, al tramenìo, s'erano messi ad abbaiare; ma il

67. Lascio ai margini del discorso una questione diacronica forse cruciale: il tipo di focalizzazione attivata all'inizio del romanzo è già presente in un racconto verghiano del 1882, *Lacrymae rerum*, poi inserito nella raccolta *Vagabondaggio*. Lo commenterò più avanti, nel cap. 4, § 4.3.1.

> palazzo, dirimpetto, sembrava tranquillo, colle imposte sbarrate alla meglio, e dove mancavano, i vani neri delle finestre, dalle quali non udivasi alcun rumore nella casa. Gesualdo stette ancora un po' in attesa [...]. (*Mastro-don Gesualdo* 1888, 340)

Si tratta – in quanto a contenuti della *storia* – della stessa sequenza su cui si aprirà il romanzo nel 1888 e, con qualche variante, nel 1889.[68] Fatti e luoghi sono evidentemente gli stessi; la diversità sta nel modo di raccontare. L'attacco presenta il cosiddetto narratore popolare (cioè, nella mia prospettiva, è la rappresentazione di un racconto ascoltato), ma poi la pagina non fa altro che assecondare il punto di vista del protagonista: di modo che la stessa delineazione spaziale dei luoghi è condizionata dal fatto che il palazzo Trao è *dirimpetto* alla casa di colui che in questa fase della composizione si chiama Gesualdo Camilleri.

Ora, a me sembra che la decisione di passare da un incipit o comunque, genericamente, da una scelta testuale di questo genere[69] all'incipit che conosciamo, abbia una grande importanza. Mai Verga aveva praticato, *contemporaneamente*, due strategie:

1. rappresentare un centro deittico singolo – l'azione cognitiva di un 'personaggio' – che spazializzi e temporalizzi una sequenza;
2. produrre un effetto di totalità, se non di coralità.

In parole povere: questo non è il resoconto di un racconto udito (né tanto meno una descrizione), perché *sotto i nostri occhi* si svolgono eventi anche frenetici; ma non è nemmeno l'orchestrazione di una percezione indiretta libera collettiva, perché sentiamo che il testo comunica

68. Significativo è il passaggio, alla r. 4 dell'89, da un oggettivo «corse un fragore spaventoso» (rr. 3-4 dell'88) a un prospettivizzato «s'udì un rovinìo».

69. Dal punto di vista filologico, non siamo infatti del tutto certi che quella pagina sia stata davvero l'incipit del romanzo.

l'experiencing di una sola 'persona' implicata, trasformata in SELF.

Ma di quale SELF si tratta? L'esperienza in atto cui assistiamo quale tipo di centro deittico veicola? La risposta è difficilissima, anche per la semplice ragione che, allo stato puro, questo tipo di fenomeno non è così frequente nel *Mastro-don Gesualdo*; più esattamente, compare in concorrenza con altri artifici, altri frame rappresentativi. Se ad esempio prendessimo in esame certe scene di massa (come per esempio l'attacco di IV,IV, l'inizio cioè della rivolta del '48), coglieremmo con facilità la mescolanza della solita percezione indiretta libera con una visione interna di differente natura: che non è onnisciente (in quanto molto parziale, molto localizzata), ma non è corale, dal momento che risulta estranea a un focolaio di interesse riconoscibile.

Un esempio di grandissimo fascino e straordinaria ambiguità è rappresentato dalla morte di Nunzio Motta. Siamo in III,III (rr. 57-88):

> Giunse la sera e passò la notte a quel modo. Mastro Nunzio nell'ombra stava zitto e immobile, come un pezzo di legno; soltanto ogni volta che gli facevano inghiottire a forza la medicina, gemeva, sputava, e lamentavasi ch'era amara come il veleno, ch'era morto, che non vedevano l'ora di levarselo dinanzi. Infine, perché non lo seccassero, voltò il naso contro il muro, e non si mosse più. – Poteva essere mezzanotte, sebbene nessuno s'arrischiasse ad aprire la finestra per guardar le stelle. – Speranza ogni tanto s'accostava al malato in punta di piedi, lo toccava, lo chiamava adagio adagio; ma lui zitto. Poi tornava a discorrere sottovoce col marito che aspettava tranquillamente, accoccolato sullo scalino, dormicchiando. Gesualdo stava seduto dall'altra parte col mento fra le mani. In fondo allo stanzone si udiva il russare di Santo. I nipoti erano già partiti colla roba, insieme agli altri inquilini e un gatto abbandonato s'aggirava miagolando per la fatto-

> ria, come un'anima di Purgatorio: una cosa che tutti alzavano il capo trasalendo, e si facevano la croce al vedere quegli occhi che luccicavano nel buio, fra le travi del tetto e i buchi del muro; e sulla parete sudicia vedevasi sempre l'ombra del berretto del vecchio, gigantesca, che non dava segno di vita. Poi, tre volte, si udì cantare la civetta. Quando Dio volle, a giorno fatto, dopo un pezzo che il giorno trapelava dalle fessure delle imposte e faceva impallidire il lume posato sulla botte, Burgio si decise ad aprire l'uscio. Era una giornata fosca, il cielo coperto, un gran silenzio per la pianura smorta e sassosa. Dei casolari nerastri qua e là, l'estremità del paese sulla collina in fondo, sembravano sorgere lentamente dalla caligine, deserti e silenziosi. Non un uccello, non un ronzìo, non un alito di vento. Solo un fruscìo fuggì spaventato fra le stoppie all'affacciarsi che fece Burgio, sbadigliando e stirandosi le braccia.

Il passo è tormentato dal punto di vista variantistico: Verga ha modificato profondamente il dettato originale del manoscritto, cercando di incrementare la prospettiva interna alla stanza in cui si svolge la scena. Ma il fatto peculiare è che, eccezionalmente, il focus percettivo di Gesualdo svolge un ruolo secondario; e infatti il filtro (cfr. «vedevasi», r. 76) è impersonale.

Tutta la pagina soffre, poi, almeno di un non detto, di un *blank* che il lettore dovrebbe riempire. Si tratta del riferimento a una credenza popolare, espressa da Nunzio nel capitolo precedente (r. 455): «Non aprite [l'uscio] se prima il sole non è alto!»; così ci si deve comportare se si vuole impedire che il colera entri in casa. L'ultimo capoverso della citazione si ricollega con ogni evidenza a questo modo di pensare. L'interpretazione a mio avviso più verosimile è dunque che Burgio abbia dormito (per una paura del contagio doppiamente ingiustificata: Nunzio

in realtà muore di «perniciosa») all'esterno della casa[70] e che, appunto solo «a giorno fatto», sia lui ad aprire la porta rispettando le norme profilattiche della tradizione.

Ma, attenzione: se fino alla parola *uscio* non c'è dubbio che la messa a fuoco è a carico di coloro che sono restati in casa, da lì in poi tutto cambia. C'è bensì uno sguardo, ma non può essere attribuito a nessun personaggio coinvolto, individuale o di gruppo che sia. Quanto destabilizza la lettura è la scioltezza della transizione: quasi impercettibilmente si trascorre dalla modalità più tipicamente verghiana alla tematizzazione di un centro deittico che *non* riusciamo a definire con precisione.

La tentazione, fortissima, è quella di ricorrere, per l'ennesima volta, a una suggestione proveniente dalla teoria di Ann Banfield, che esattamente su problemi di questo genere aveva pubblicato nel 1987 un saggio il cui titolo e relativo sottotitolo già dicono molto: "Describing the Unobserved. Events Grouped Around an Empty Centre". La studiosa, utilizzando uno spunto di Bertrand Russell che aveva discusso l'esistenza di una «physical subjectivity emptied of a subject» (268), teorizza la possibilità da parte della lingua narrativa di realizzare qualcosa del genere: la rappresentazione di una coscienza a un tempo *fisica* – cioè dislocata nello spazio-tempo – e *impersonale*. Notevole poi, nel ragionamento di Banfield, è l'ipotesi che una simile restituzione della coscienza si verifichi nel mondo moderno a partire dall'invenzione del telescopio e del microscopio, cioè a partire dall'esistenza di mezzi meccanici che migliorano e insieme modificano la nostra appercezione del reale.

Che qualcosa del genere avvenga all'inizio di *Mastro-don Gesualdo* a me pare indubbio: il romanzo è messo

70. Si può essere discretamente sicuri di questa caratterizzazione, se teniamo conto che nel *Mastro-don Gesualdo* 1888 (cap. XI, rr. 278-79) si legge che Burgio «aspettava tranquillamente nel cortile, seduto sui sassi, dormicchiando».

in movimento dall'azione di una soggettività separata da un soggetto, o per lo meno da un soggetto *umano riconoscibile*. E che quest'opera persegua il tema della visione deformata (come per esempio, nel passo appena letto, l'ombra del berretto di Nunzio proiettata sulla parete della casa), se del caso anche meccanicamente,[71] è un rilievo che andrebbe meglio studiato.

3. Il fenomeno appare ancora più significativo se lo si triangola con le sequenze sceniche 'pure' che costituiscono, a ben guardare (come sappiamo), una parte quantitativamente cospicua del racconto. Il ruolo di questo modo di narrare è enfatizzato, in particolare, dall'incipit della seconda parte (II,I, dunque; rr. 1-15):

> – Tre onze e quindici!... Uno!... due!...
> – Quattr'onze! – replicò don Gesualdo impassibile.
> Il barone Zacco si alzò, rosso come se gli pigliasse un accidente. Annaspò alquanto per cercare il cappello, e fece per andarsene. Ma giunto sulla soglia tornò indietro a precipizio, colla schiuma alla bocca, quasi fuori di sé, gridando:
> – Quattro e quindici!...
> E si fermò ansante dinanzi alla scrivania dei giurati, fulminando il suo contradittore cogli occhi accesi. Don Filippo Margarone, Peperito e gli altri del Municipio che presiedevano all'asta delle terre comunali, si parlarono all'orecchio fra di loro. Don Gesualdo tirò su una presa, seguitando a fare tranquillamente i suoi conti nel taccuino che teneva aperto sulle ginocchia. Indi alzò il capo, e

71. Si pensi all'immagine del *cosmorama* utilizzata in occasione del matrimonio di Gesualdo e Bianca, in I,VII, rr. 43-45: «una fila di stanze illuminate, che viste così, con tutti gli usci spalancati, pareva di guardare nella lente di un cosmorama» – tale appariva agli invitati il palazzo dei La Gurna affittato per l'occasione da Gesualdo.

ribatté con voce calma:
– Cinque onze!

La sequenza riguarda l'asta delle terre comunali – il luogo, pubblico, è quello del Palazzo di Città – che Gesualdo riuscirà ad aggiudicarsi, sbaragliando gli esponenti delle vecchie classi dominanti. La caratterizzazione spaziale dell'episodio è accuratissima: il testo elabora l'immagine (immagine percettiva, implicita) di una sala principale di fronte alla quale ce n'è una secondaria dove si affolla il pubblico che assiste all'evento; un balcone della prima sala dà sulla piazza centrale del paese, su cui si affaccia anche uno dei balconi di casa Sganci (dal lettore già conosciuto perché lì si era svolta la lunga sequenza della festa patronale, in I,III). Ora, dopo quasi duecento righe di questo racconto a dominante singolativa, assistiamo a quanto segue (per semplificare la comprensione, tutt'altro che facile, dell'episodio estrapolato dal contesto, ho introdotto delle sottolineature; rr. 189-232):

Tutti quanti erano in piedi, vociando. Si udiva Canali strillare più forte degli altri per chetare don Ninì Rubiera. Il barone Zacco avvilito, se ne stava colle spalle al muro, e il cappello sulla nuca. Il notaro era sceso a precipizio, facendo gli scalini a quattro a quattro, onde correre dalla baronessa. Per le scale era un via vai di curiosi: gente che arrivava ogni momento attratta dal baccano che udivasi nel Palazzo di Città. Santo Motta dalla piazza additava il balcone, vociando a chi non voleva saperle le prodezze del fratello. S'era affacciata perfino donna Marianna Sganci, coll'ombrellino, mettendosi la mano dinanzi agli occhi.
– Com'è vero Dio!... Io l'ho fatto e io lo disfo!... – urlava il vecchio Motta inferocito. – Largo! largo! – si udì in mezzo alla folla.
Giungeva don Giuseppe Barabba, agitando un biglietto in aria. – Canonico! canonico Lupi!... – Questi si spinse

avanti a gomitate. – Va bene – disse, dopo di aver letto. – Dite alla signora Sganci che va bene, e la servo subito.
Barabba corse a fare la stessa imbasciata nell'altra sala.
Quasi lo soffocavano dalla ressa. Il canonico si buscò uno strappo alla zimarra, mentre il barone stendeva le braccia per leggere il biglietto. Canali, Barabba e don Ninì litigavano fra di loro. Poscia Canali ricominciò a gridare: – Largo! largo! – E s'avanzò verso don Gesualdo sorridente:
– C'è qui il baronello Rubiera che vuole stringervi la mano!
– Padrone! padronissimo! Io non sono in collera con nessuno.
– Dico bene!... Che diavolo!... Oramai siete parenti!...
E tirando pel vestito il baronello li strinse entrambi in un amplesso, costringendoli quasi a baciarsi. Il barone Zacco corse a gettarsi lui pure nelle loro braccia, coi lucciconi agli occhi.
– Maledetto il diavolo!... Non sono di bronzo!... Che sciocchezza!...
Il notaro sopraggiunse in quel punto. Andò prima a dare un'occhiata allo scartafaccio del segretario, e poi si mise a battere le mani.
– Viva la pace! Viva la concordia!... Se ve l'ho sempre detto!...
– Guardate cosa mi scrive vostra zia donna Marianna Sganci!... – disse il canonico commosso, porgendo la lettera aperta a don Gesualdo. E fattosi al balcone agitò il foglio in aria, come una bandiera bianca; mentre la signora Sganci dal balcone rispondeva coi cenni del capo.

Gli imperfetti evocano l'ormai nota riflettorizzazione *a centro deittico vuoto*: in questo modo seguiamo il movimento del notaio che scende le scale arrivando in piazza, e 'vediamo' la Sganci alla finestra, senza peraltro capire – per il momento – che senso abbia la sua presenza. Le urla del padre di Gesualdo interrompono la fluidità degli

eventi, e modulano l'entrata in scena di don Giuseppe Barabba, che il lettore sa essere un servitore di casa Sganci. Il biglietto che questi porta al canonico (l'invito a un accordo fra Gesualdo e i suoi contendenti: lo inferiamo dai comportamenti degli astanti) viene letto dal canonico e causa poi una discussione fra lui e il baronello Rubiera. Infine, ecco la pacificazione – provvisoria, peraltro – propiziata dal messaggio, dopo una serie di spostamenti convulsi fra le due sale. In quella principale si chiude la sequenza, con Lupi che in segno di vittoria, dal balcone, sventola il biglietto in direzione della Sganci.

In definitiva, si ha qui l'impressione che la solidarietà fra la tecnica tradizionalissima del racconto dialogato con didascalie e, all'opposto, la nuova maniera a centro deittico vuoto ottengano un *effetto cinematografico*. Ne è sintomo, in particolare, la strana mescolanza di continuità diegetica e di discontinuità: in ciò che leggiamo ci sono dei salti, dei bianchi, ma tutto scorre sotto i nostri occhi come se tali vuoti non ci fossero; fingendo cioè la loro assenza.

Prima di fare altre considerazioni, osserviamo un episodio in cui si verifica – in maniera assai evidente – un fenomeno del genere, e le cui caratteristiche 'cinematografiche' erano già state segnalate da Salvatore Guglielmino nel suo commento al romanzo (129: dove si parla esplicitamente di *montaggio*). Siamo in I,v (rr. 76-98), e Gesualdo, accompagnato da un «messo», sta arrivando sul luogo (Fiumegrande) in cui, per colpa del padre, è appena crollato il ponte della cui costruzione il mastro aveva ottenuto l'appalto. Ho sottolineato la collocazione dello stacco narrativo:

> Un contadino che incontrarono spingendo innanzi l'asinello, pigliandosi l'acquazzone sotto la giacca di cotonina, col fazzoletto in testa e le mani nelle tasche, volle dire qualche cosa; accennava laggiù, verso il fiume, mentre il vento si portava lontano la voce. Più in là una vecchie-

> rella raggomitolata sotto un carrubbio si mise a gridare:
> – Non potete passare, no!... Il fiume!... badate!...
> In fondo, nella nebbia del fiume e della pioggia, si scorgeva confusamente un enorme ammasso di rovine, come un monte franato in mezzo al fiume, e sul pilone rimasto in piedi, perduto nella bruma del cielo basso, qualcosa di nero che si muoveva, delle braccia che accennavano lontano. Il fiume, di qua e di là dei rottami, straripava in larghe pozze fangose. Più giù, degli uomini messi in fila, coll'acqua fino al ginocchio, si chinavano in avanti tutti in una volta, e poi tiravano insieme, con un oooh! che sembrava un lamento.
> – No! no! – urlavano i muratori trattenendo pel braccio don Gesualdo. – Che volete annegarvi, vossignoria?
> Egli non rispondeva, nel fango sino a mezza gamba, andando su e giù per la riva corrosa, coi capelli che gli svolazzavano al vento. Mastro Nunzio, dall'alto del pilone, gli gridava qualche cosa: delle grida che le raffiche gli strappavano di bocca e sbrindellavano lontano.

Dunque: prima dell'ultima battuta di dialogo, lo spazio è filtrato da Gesualdo che si avvicina al luogo del disastro. Quando però leggiamo «– No! no! –», Gesualdo non solo è già arrivato, ma ha cominciato a darsi da fare per salvare il salvabile lavorando nelle acque del fiume. C'è un vero e proprio *cut*, uno stacco di montaggio: che appare tanto più efficace e tanto più cinematografico perché si inserisce in un discorso apparentemente privo di cesure. Il lettore può non rendersi conto del taglio, e seguire perfettamente la logica del racconto. Come i più acuti teorici del montaggio ci spiegano, nel cinema si manifesta un'«elasticità della struttura temporale» (Amiel 48)[72] in effetti compatibile

72. Secondo Cassani (58), «il montaggio lavora col tempo [...] rubandolo e aggiungendolo impercettibilmente, trasformando il 'tempo cinematografico' in qualcosa di simile e insieme di diverso dal tempo reale di durata della scena. E in questo rubare

con l'impressione di sincronia (fra tempo della visione e tempo del racconto) che la fruizione di qualsiasi pellicola fornisce agli spettatori.

In modo nient'affatto casuale, la parola *montaggio* ricorre nella critica di *Mastro-don Gesualdo*, con implicazioni esplicitamente cinematografiche;[73] ma certo anche per il fatto che nel passaggio dal 1888 al 1889 Verga assembla in modo diverso parti del romanzo, ottenendo effetti persino stranianti, o comunque modificando in modo sostanziale il significato degli spezzoni utilizzati.[74] Prendiamo in esame la seguente micro-sequenza (attacco di I,VI, rr. 1-6), nata da un taglio operato sull'incipit del cap. V (rr. 1-8); per chiarezza sottolineo le parole che l'autore ha sforbiciate.

Don Luca il sagrestano andava spegnendo ad una ad una le candele dell'altar maggiore, con un ciuffetto d'erbe legato in cima alla canna, quando entrò in chiesa donna Bianca Trao, guardinga, chiusa nel manto sino	Don Luca il sagrestano andava spegnendo ad una ad una le candele dell'altar maggiore, con un ciuffetto d'erbe legato in cima alla canna, tenendo d'occhio nel tempo istesso una banda di monelli che irrompevano di tratto in tratto

e aggiungere si crea un ritmo, si forma una tensione, si guida l'emozione dello spettatore».

73. Nel commento di Mazzacurati a *Mastro-don Gesualdo*, cfr. per esempio 60 e 122 (dove si parla anche di *rimontaggio*). Cfr. inoltre Luperini, *Verga* 173-74.

74. Si veda ad esempio come viene utilizzato in I,V il materiale proveniente dal quarto capitolo del primo *Mastro-don Gesualdo*: i conti del (ri)montatore non torneranno del tutto se l'idillio della Canziria (contenuto in I,IV) viene raddoppiato alla fine del capitolo in questione (ma a Vizzini), quando Gesualdo per la seconda volta dialoga con Diodata del suo progettato matrimonio. Per costruire il nuovo episodio, sono riutilizzati spezzoni di una sequenza del capitolo IV della prima edizione (rr. 220-21, 231-32, 237-66 ecc.), quando Gesualdo transita brevemente da casa prima di andare alla Canziria.

ai piedi, e andò ad inginocchiarsi vicino sagrestia, tutta raccolta. Don Luca, fingendo di smoccolare la lampada dinanzi al quadro del Purgatorio, teneva d'occhio la chiesa che a quell'ora calda era quasi deserta. Una banda di monelli che stavano alla giocando nella piazza, vi irrompevano solo di tratto in tratto, inseguiti dal sagrestano [...].

nella chiesa quasi deserta in quell'ora calda, inseguiti a male parole dal sagrestano.

In questa sorta di costruzione a chiasmo o, più esattamente, in questa epanadiplosi, è come se il sagrestano *vedesse* («tenendo d'occhio») *se stesso mentre* «insegue a male parole» i «monelli». Non è un procedimeto voluto, direi, ma l'esito di una sforbiciatura non ben ponderata.[75]

La materia è delicatissima, senza dubbio. Ma quando Verga utilizza in modo pienamente consapevole le risorse del suo procedere per ellissi e giustapposizioni, i risultati sono sempre suggestivi. Si rifletta su quanto succede nel passo seguente, in cui – III,I – stiamo assistendo a un

75. Qualcosa di simile, anzi di peggio, accade in II,II e II,III, tra la sera del fatidico 15 agosto (1821 nelle intenzioni di Verga; 1820, nella realtà storica) e la mattina del giorno successivo. Senza scendere nei dettagli, in effetti complicatissimi, è sufficiente dire che Verga prima ci mostra Gesualdo ospitato, non molto avanti l'alba, da Nanni l'Orbo; poi fa un'analessi (alla fine di II,II) per raccontare di Bianca che, appunto parecchie ore prima, non solo era stata insidiata – in presenza del Limòli – dal Capitan d'Arme, ma aveva ricevuto la notizia che il fratello Diego stava per morire; la sua reazione, naturalmente, era stata quella di correre subito da lui. Ma nel capitolo II,III, che racconta la *mattina* del giorno successivo, vediamo Bianca che, affannata (e in compagnia del Limòli), sta recandosi da Diego. Insomma, Verga colloca la *medesima azione* di Bianca in due tempi della storia completamente diversi.

dialogo fra Bianca e Ninì, incorniciato abbastanza tradizionalmente da una specie di psiconarrazione focalizzata sulla donna («Bianca era rimasta senza fiato al primo vederlo [...]. Non sapeva che dire [...]» ecc.; rr. 250-51). Sottolineo le parti che vengono dopo il *cut* (rr. 254-72):

> A un tratto [Bianca] ebbe uno sbocco di sangue.
> – Cos'è? cos'è? Qualcosa alle gengive? Ti sei morsicata la lingua?
> – No, – rispose lei. – Mi viene di tanto in tanto. L'aveva anche don Diego, ti rammenti? Non è nulla.
> – Bene, bene. Intanto fammi questo piacere; parlane a tuo marito. In questo momento proprio non posso... Ma son galantuomo, mi pare!... Mia madre, da qui a cent'anni, non ha a chi lasciare tutto il suo.
> Bianca cercava di scusarsi. – Suo marito era il padrone. Faceva tutto di testa propria, lui. Non voleva che gli mettessero il naso nelle sue cose. – Allora perché sei sua moglie? – ribatté il cugino. – Bella ragione! Uno che non era degno di alzarti gli occhi in viso!... Deve ringraziare Iddio e l'ostinazione di mia madre se gli è toccata questa fortuna!... Dunque farai il possibile per indurlo ad accordarmi questa dilazione?
> – E tu cosa gli hai detto? – domandò don Gesualdo trovando la moglie ancora agitata dopo quella visita.
> – Nulla... Non so... Mi son sentita male...

Una transizione brusca, dunque, dal dialogo con Ninì a quello con Gesualdo. Il secondo implica (ma la cosa non viene detta in modo esplicito) che Bianca abbia raccontato a Gesualdo il suo incontro con Ninì. Di nuovo, un'impressione di fluidità, un raccordo ottenuto con mezzi essenziali: ma, sotto, fermenta un'idea del raccontare che valorizza sempre più consapevolmente l'incompiutezza delle azioni e degli eventi, una visione di scorcio che lascia sempre qualcosa di non detto e di non mostrato, vere e proprie falle e faglie dell'esperienza.

2.10. Conclusioni. Verga e il cinema (parte seconda), nuovi (sub-)frames

1. È naturale che sulla 'cinematograficità' di un romanzo pubblicato circa sei anni prima della nascita del cinema ufficiale, molto altro – e in modo più preciso – si dovrà dire in futuro. Vero è che, se badiamo a una delle teorie del cinema un tempo più fortunate, vale a dire quella del cosiddetto «occhio invisibile», resa celebre da Vsevolod Pudovkin,[76] non c'è dubbio che Verga *sembra* attivarla operativamente, trasformandola in un fenomeno narratologicamente compiuto. Come se il suo romanzo davvero ci mettesse di fronte anche allo sguardo di una macchina da presa. All'inizio di *Mastro-don Gesualdo* c'è la rappresentazione di una visione e di un ascolto, di una piena *implicazione* sensoriale, ma non siamo in grado di dire *chi* è implicato. Questa riflettorizzazione *senza un riflettore umano* evocherebbe proprio il cinema, il suo sguardo (e udito) non incarnati in una persona ma attivi e produttori di senso – produttori di racconto.

Sempre sullo sfondo devono restare, di necessità, altre questioni teoriche: a partire dalla possibilità di rileggere le idee di Banfield attraverso le obiezioni e le riformulazioni di Monika Fludernik (ma, con ogni evidenza, qui occhieggia lo stesso Stanzel).[77] È cioè possibile che il tipo di discorso qui presentato come *narratorless* (in particolare nella situazione 'cinematografica' appena esaminata) vada invece interpretato quale esito dell'azione di un «reflectorized teller», di un narratore eterodiegetico che però produce una paradossale impressione di presenza, di coinvolgimento nei fatti raccontati. Ora, che il modo di narrare verghiano spesso suggerisca questo effetto (l'azione del

76. Una discussione critica di questa idea di cinema si legge in Bordwell, *Narration* 9-12.

77. Cfr. Stanzel, *A Theory* 174-77. Cfr. inoltre la prima parte di questo capitolo, § 2.1.1.

narrante di Mazzacurati), è questione che richiederebbe un'ulteriore indagine. Fino a che punto, con che grado di radicalità, Verga distrugge il narratore ereditato dalla tradizione?

Del resto, sul fronte diametralmente opposto preme un'ulteriore possibile discussione, quella che discende dalle posizioni banfieldiane di una studiosa agguerritissima come Sylvie Patron. Patron, dunque, se da un lato sostiene la natura *speakerless* del romanzo in terza persona, dall'altro rifiuta la nozione stessa di narratore, sostituendovi quella di autore. Più esattamente: per lei sarebbe possibile un solo tipo di narratore, quello in prima persona. Secondo un trend in effetti diffuso,[78] si tornerebbe così all'idea – narratologicamente parlando – 'pre-classica' di autore. Cosa che nel caso di Verga comporterebbe un clamoroso inconveniente: quello di sottovalutare il lavorio compositivo dell'autore *reale*, che ha cercato in tutti i modi di rendersi invisibile, di far scomparire la propria voce, la voce cioè (anche) del narratore. Il gesto di Patron cancella un problema, che per Flaubert Zola Verga James Joyce ecc. era *il* problema. Che senso ha lottare per l'impersonalità se il romanzo *ab aeterno* è privo di narratore? Ma, appunto, qui non si può che accennare alla questione.

2. Tirando le fila di un discorso cominciato con certe contraddizioni della ricezione critica, è lecito affermare che dal punto di vista delle forme narrative *Mastro-don Gesualdo* si colloca in quasi totale *continuità* con *I Malavoglia*. Anzi, a ben vedere, ne perfeziona alcuni limiti di costruzione: se pensiamo che a differenza di quanto accade nel romanzo del 1881 qui mancano del tutto le allocuzioni al lettore; che l'unica prolessi – di scarso peso – è interna a una narrazione 'percepita' (le prolessi nei *Malavoglia* erano quattro e molto sensibili); e che le analessi – rare –

78. Cfr., qui, cap. 1, § 1.5.

o sono filtrate attraverso la coscienza del personaggio, o sono poste al centro di effetti di montaggio.[79]

A me sembra che, in realtà, il Verga di *Mastro-don Gesualdo* si limiti – per così dire... – a rendere più articolata la forma del suo sperimentare narrativo. Una volta definito e consolidato il frame principale, cioè l'azione della situazione narrativa figurale, Verga avrebbe lavorato su quattro *sub-frames*. Li elenco, in ordine di comparsa all'interno del continuum ideale costituito dai due romanzi:

1. *sub-frame del racconto percepito, ascoltato* (tutti i tempi del passato sono possibili: prevale però l'imperfetto indicativo): esempio tipico è l'incipit dei *Malavoglia* (ma anche di *Rosso Malpelo*); la sua sfera di azione sono i racconti di eventi anteriori e le situazioni tipizzate, i sommari analitici;

2. *sub-frame della percezione rappresentata* (il racconto all'imperfetto): esempio tipico è l'avvio del secondo capitolo dei *Malavoglia*; la sua sfera di azione coinvolge, in genere, le situazioni collettive, con una certa presenza di dialoghi e di *monologhi* veri e propri (il *narrated monologue* del Modernismo); nel romanzo del 1889, perde un po' d'importanza, ma mantiene una forte efficacia nei discorsi a due e nei monologhi; e comunque è la necessaria premessa cognitiva al *sub-frame* 3, e fa molto spesso da sfondo al *sub-frame* 4;

3. *sub-frame del centro deittico vuoto* (anch'esso all'imperfetto): esempio tipico è l'inizio di *Mastro-don Gesualdo*; sua sfera d'azione sono sequenze narrative vicine al sommario o alla descrizione, in cui però il tempo

79. Per un'analisi di queste anomalie nei *Malavoglia*, rinvio alla prima parte di questo capitolo (§ 2.3.1). Quanto alla prolessi in *Mastro-don Gesualdo*, cfr. qui sopra la nota 65. La più importante analessi (esterna) filtrata da Gesualdo è quella, notissima, dell''idillio' della Canziria: I,IV, rr. 453-529. Si osserva invece un montaggio (analessi interna), peraltro non elegantissimo, in II,II, r. 415: «Infatti Bianca la sera innanzi [...]».

della storia non è fermo; è verosimile che senza l'esistenza del *sub-frame* 2 non sarebbe stato possibile attivarlo; si mescola quasi sempre ai *sub-frames* 2 e 4 ed è difficile reperirlo in parti lunghe;

4. *sub-frame del discorso diretto a più voci*, 'teatralizzato' (con prevalenza di tempi singolativi: aoristi): esempio tipico è buona parte di I,III in *Mastro-don Gesualdo*; agisce in concomitanza soprattutto con i *sub-frames* 2 e 3, e la sua sfera di azione è un dialogismo corale, intimamente però conflittuale; la sua caratteristica più innovativa è la possibilità di praticare discontinuità nient'affatto teatrali, e anzi in senso lato *cinematografiche*: che sono così definite per gli effetti di montaggio che il *sub-frame* in questione propizia.

Sono queste, dunque, le *slot conditions* che il lettore del romanzo (e delle opere veriste più mature: tra di esse vi è certo anche *I Viceré*) innesca per assecondare il profilo figurale dell'opera. Come tutti i teorici di questo genere di procedimenti hanno osservato (cfr. Jahn, "Frames" 449), l'applicazione di un frame naturalizza, *normalizza* i passi estranei al frame: è per questa ragione che i discostamenti dal modello possono essere riassorbiti nell'atto di lettura. Né si dimentichi, a mo' di esempio, l'immensa differenza che intercorre fra le opere che stiamo affrontando e il coevo *Marito di Elena*: romanzo che, pur ricco di indiretti liberi, e di effetti prospettici anche raffinati, reclama un frame autoriale. Attraverso un sistema di presupposizioni onniscienti, le forme di rappresentazione obliqua (in particolare i monologhi narrati) sono qui declassati al rango di esemplificazioni di una 'tesi' precostituita.[80] Esattamente

80. Basti pensare alla gestione del punto di vista, che mira a contrapporre frontalmente i coniugi protagonisti: nelle sequenze cittadine il romanzo privilegia la prospettiva di Cesare, e Elena è passiva (può essere solo vista); nelle sequenze in campagna, accade l'opposto, e Elena vede mentre Cesare è solo visto. Altro sintomo di una sensibile autorialità è dato dalla presenza di indi-

all'opposto di ciò che accade nel Verga detto verista.

Di nuovo: in futuro bisognerà discutere meglio le conseguenze teoriche di un simile modello; e ci si dovrà chiedere, tra l'altro, se la mancata o ridotta gerarchizzazione dei quattro *sub-frames* non costituisca un limite. L'importante, ora, è aver mobilitato qualche esempio, qualche spunto analitico a sostegno della proposta; e – insieme – aver realizzato una prima sintesi operativa. Se queste cornici cognitive servano davvero a leggere Verga, a capirlo meglio (in conformità, se del caso, ad alcune intenzioni esplicite dell'autore), soltanto i lettori – anche quelli comuni, beninteso – possono deciderlo.

retti liberi ironici: in particolare quelli relativi al padre di Elena, don Liborio.

3. SE, E COME RACCONTA LA POESIA DI VITTORIO SERENI*

3.1. I limiti di un'eredità critica

1. Il dubbio espresso dal titolo non è affatto un gesto retorico. La narratività di un poeta è sempre una questione delicata;[1] a maggior ragione nel caso di Sereni la cui produzione lirica[2] (per lo meno in certi suoi *loci* più spesso frequentati) i critici giudicano narrativa in modo forse troppo unanime. Anzi, credo convenga inquadrare la questione attraverso un paio di rilievi volutamente provocatorii che almeno un po' costringano a cogliere il problema in una prospettiva diversa da quella a cui, inerzialmente, siamo abituati.

Nella lunghissima *Nota* che doveva affiancare *Gli strumenti umani* ed è rimasta inedita fino al 2013, Sereni aveva

* Le citazioni dalle poesie di Sereni si intendono sempre tratte dall'edizione Isella.

1. Oltre al volume, metodologicamente forse invecchiato, di de Rooy, ricordiamo: Hühn, *Transgeneric*; Hühn-Kiefer eds.; Hühn-Sommer eds.; Winko.

2. Poesia in versi e, raramente, in prosa – come si sa. Il riferimento è dunque alle quattro raccolte istituzionalmente *liriche* firmate dal poeta, entro le quali figurano anche testi in prosa, esempi autorevoli della via sereniana alla *Prosadichtung*. Tale è l'oggetto del mio studio. Sulla narratività o finzionalità dei testi raccolti in *La tentazione della prosa* si dirà qualcosa solo di scorcio.

inserito un ampio ragionamento intorno alla natura 'modale' dei suoi recentissimi versi. In estrema sintesi: la tensione al narrare che da anni lo occupava, il desiderio, anzi necessità, di raccontare attraverso la poesia in realtà *non* avrebbero propiziato un risultato in senso stretto narrativo. L'affermazione è importante e persino curiosa, soprattutto se la contrastiamo con altre di non molto precedenti: come per esempio quella – conosciutissima – affidata a *Il silenzio creativo* (1962), dove il sereniano «bisogno di figure, di elementi narrativi, di strutture» preludeva addirittura a un'auspicata sintesi – ai piani alti del sistema letterario – di poesia e narrativa.[3] Ecco dunque come Sereni ridimensiona la narratività praticata da uno «scrittore a base autobiografica», quale lui è:

> L'esistenza lascia certi segni – quelle lesioni o ustioni o ferite, quegli attriti e magari anche conflitti d'idee che appartengono al tempo, che passano nell'esistenza d'un uomo. Che cosa fa lo scrittore a base autobiografica una volta che abbia deciso di operare uno scarto rispetto ad essi e al quale non basti il documentarli o il descriverli o – sia pure – il "cantarli"? Si affida a una forza inventiva che non può venirgli se non da una combinazione o connessione di fatti e di dati, dell'intuizione[4] di certi nessi... egli *demanda, conferisce mandato* a determinate *situazioni* e *scorci* di sviluppare la fecondità supposta dei moventi. Impropriamente pensavo dunque a una mia inclinazione essenzialmente narrativa, nonostante un certo apporto che tale può essere considerato, una certa piega

3. Tale saggio fa parte del volume *Gli immediati dintorni*, ed è ora contenuto in *La tentazione* 67-70. Si osservi la precisione terminologica di Sereni, che nella punta del suo ragionamento parla di «narrativa» e non di «prosa»: «Non abbiamo sempre pensato che ai vertici poesia e narrativa si toccano e che allora, e solo allora, non ha quasi senso il tenerle distinte?» (70).

4. Sic: ma forse andrà letto «d*a*ll'intuizione».

> frequentemente narrativa. Mi esprime meglio una frase colta a caso in un recente "pezzo" di Betocchi, fondato probabilmente su presupposti affatto diversi: "E così, penso ora alla poesia quasi come a un teatro di parole, dove le parole sono come persone, e le penso con i miei difetti, vizi, infinite mutabilità". Strano, non avevo mai pensato al teatro (ed ero quasi tentato di rubare l'espressione a Betocchi per dare questo titolo al libro: TEATRO DI PAROLE. Continuerebbe a non piacere a Niccolò con la giustificazione che sto fornendo?) Il mio sforzo sempre più evidente è appunto quello del mandato ad altri (situazioni e figure evocate, evocazioni di situazioni e figure), a interposte persone, lo sviluppo dell'emozione di partenza. (69)[5]

Non ci sarebbe forse bisogno di sottolineare come la nozione, già caproniana, di «interposta persona», messa criticamente in auge una quindicina d'anni fa da Enrico Testa, aiuti qui Sereni a tematizzare il tipo di 'alienazione' espressiva (il fortiniano *mandato*) da lui posto in essere. Narrare attraverso contenuti che non appartengono direttamente al soggetto lirico, ma che lo hanno segnato e continuano a condizionarlo, significa *rappresentare* un accadimento *in actu*; secondo un'intenzionalità ben diversa da quella che mira a *riferire* e *ordinare* eventi ed esistenti in sequenze testuali dotate di una loro diegetica coerenza. (Ma su questa distinzione dovrò peraltro tornare più avanti).

Il secondo rilievo è di natura complessiva, quasi epocale. Mai come oggi, in Italia ma non solo è tanto facile trasformare la categoria di *narrazione* – cioè narratività, racconto, *storytelling* e via sinonimizzando – in un ombrello nozionale che copre tutto ma non spiega niente. Non è il caso di perder troppo tempo a illustrare una situazione che è sotto gli occhi di ognuno, e che potremmo

5. Cit. in Giu. Raboni 30-31.

considerare innocua, talvolta buffa (usare *narrazione* per ragionare di politica oggi fa molto chic, tra l'altro), se non fosse che tanti effetti di senso e potere tramano dietro le quinte – all'insegna di un pensiero aziendalistico 'positivo', alieno da contraddizioni e proprio opposizioni. Vero è che gli studiosi di letteratura dovrebbero lavorare di distinguo e rasoio onde esser meglio in grado di arginare certe banalizzazioni, certe notti in cui tutte le vacche sono nere. Ma le cose non vanno così, soprattutto in casa nostra. E nei due peraltro pregevolissimi volumi che Guido Mazzoni ha dedicato rispettivamente alla teoria della poesia moderna e alla teoria del romanzo, la «poesia» è reputata essere un genere *mimetico*.[6] Mi chiedo: che conseguenze determina una caratterizzazione del genere? che equivoci direttamente o indirettamente causa?

3.2. La mediazione narrativa in Frontiera *e nel* Diario

1. D'altronde, sostenere che quella di Sereni è una poesia segnata dalla narratività, e che un tipo particolare di racconto un po' è una caratteristica primaria della sua arte un po' è una conquista sempre più consapevole soprattutto negli anni Sessanta, è certo corretto: ma ha ricadute ermeneutiche di scarso peso se il rilievo non è inserito entro una cornice anche teorica che gli dia senso. E dico «anche» perché sono convinto che una teoria senza storia serva a poco: una formulazione di principio è valida se aiuta a capire i testi, a interpretarli meglio.

Urge un esempio. Chi apre il canzoniere di Sereni comincia a leggere la sua opera a partire da un componimento (che peraltro in origine non era il primo di *Frontiera*),[7]

6. Cfr. Mazzoni, *Sulla poesia* 174-77, 203-05, ma soprattutto *Teoria* 374-83. Cfr. qui sotto la nota 14, oltre al cap. 1, § 3.

7. Nelle sua prima edizione la raccolta cominciava con *Concerto in giardino*.

intitolato *Inverno*[8] e risalente al dicembre 1934:

.....
ma se ti volgi e guardi
nubi nel grigio
esprimono le fonti dietro te,
le montagne nel ghiaccio s'inazzurrano.
Opaca un'onda mormorò
chiamandoti: ma ferma – ora
nel ghiaccio s'increspò
poi che ti volgi
e guardi
la svelata bellezza dell'inverno.

Armoniosi aspetti sorgono
in fissità, nel gelo: ed hai
un gesto vago
come di fronte a chi ti sorridesse
di sotto un lago di calma,
mentre ulula il tuo battello lontano
laggiù, dove s'addensano le nebbie. (7)

Riconosciamo due caratteristiche narratologicamente decisive (la seconda è addirittura una specie di hapax nella produzione in versi dell'autore). In primo luogo, vi agiscono modelli temporali opposti: un *presente* di natura spesso imperfettiva (una specie di imperfetto descrittivo) a cui si affiancano un paio di aoristi, per usare un'etichetta di Benveniste – predicati dunque singolativi (*mormorò*, *s'increspò*). E proprio al v. 6 nella parte a dominante 'storica' – seconda caratteristica – compare un deittico temporale, *ora*, in contraddizione con la referenzialità 'naturale' di quei predicati. Difficile negare che si tratti del tipico «ora nel passato», «now in the past», che secondo certi teorici

8. Valorizza la funzione incipitaria di questo componimento Nisticò 20-22.

del racconto (Käte Hamburger, ma soprattutto Ann Banfield) è uno dei segnali della narratività in senso forte.[9] Non solo. A ben vedere, se utilizzassimo una prospettiva più attualizzante (e aderissimo alla specola degli anni Sessanta, per l'esattezza), potremmo addirittura affermare che in questo breve testo Sereni si avvicina a una *you-narrative*, una narrativa alla seconda persona, come se stesse realizzando qualcosa che sarebbe divenuto più familiare dopo la pubblicazione – un ventennio abbondante oltre, nel 1957 – della *Modification* di Michel Butor[10] (autore peraltro con cui il Sereni funzionario Mondadori avrà non facili rapporti).[11] Il protagonista di *Inverno* non sarebbe un *lui* e nemmeno un *io*, bensì un *tu*, che riflettorizza, personalizza, figuralizza anche gli eventi esterni: quelli in terza persona.

E tuttavia – come qualche mio lettore avrà già pensato – quest'ultima interpretazione è del tutto (o quasi del tutto) *sbagliata*. Sereni lavora su un'autentica *istituzione*[12] pro-

9. Nella mia valutazione sono confortato da quanto scrive Georgia Fioroni nel suo commento a questo passo: «*ora*: da riferirsi a *s'increspò*» (12-13). Certo, si potrebbe pensare a un *ora* separato dal piano temporale del passato, e quindi allineato al presente dell'io/tu: ipotesi almeno un po' suffragata dal fatto che la prima stesura del testo isolava il deittico temporale fra lineette: «ma ferma – ora – nel ghiaccio s'increspò» (296). È però anche vero che la collocazione in punta di verso non necessariamente avrebbe impedito la 'chiusura' della lineetta: cfr. ad esempio *Un sogno* (*Gli strumenti umani*), v. 18, *Intervista a un suicida* (ivi), v. 10 ecc. (159, 163). D'altronde – anche riconoscendone la natura sintattica di inciso –, quell'avverbio è comunque attratto dal «preterito epico» a cui si accompagna.

10. Presso Mondadori, *La modificazione* uscì nel 1959, tradotta da Oreste Del Buono.

11. Cfr. quanto scrive Loreto in Esposito-Loreto 15-21.

12. Penso alla nota affermazione di Montale («nelle mie cose il *tu* è istituzionale»), contenuta in una lettera a Silvio Guarnieri del 12 febbraio 1966, che si legge in Greco 59.

verbialmente, intrinsecamente 'lirica' (e dico *lirica* anche per dire *non*-narrativa): usa la seconda persona come un *avatar* dell'io. Il *tu* è al servizio di quel radicale di presentazione attraverso il quale il soggetto – dice Frye – finge di non avere di fronte a sé un pubblico. La quintessenza, quasi l'estenuazione di un'enunciazione poetica può assumere per un attimo le fattezze di una narrazione sperimentale.[13] «[N]ella lirica come categoria è in gioco un io ideale, formale che sublima l'essenza dell'io esistenziale, mentre Sereni [...] abbassa l'io ideale all'io esistenziale»: l'impeccabile osservazione 'hegeliana', di Mengaldo (241-42) deve essere letta anche come invito a cogliere la coesistenza di due modelli fra i quali è difficile – sia empiricamente sia teoricamente – fare le giuste distinzioni.[14]

13. Varrebbe tra l'altro la pena analizzare in questa stessa duplice prospettiva i tanti predicati verbali al *futuro* presenti in *Frontiera*. Da un lato, vi si può riconoscere uno stilema, convenzionalmente ermetico, codificato dalla lingua della poesia coeva (in particolare da Quasimodo, come ha argomentato efficacemente Mazzoni, "La poesia di Sereni" 124, nota 4); dall'altro lato il fenomeno potrebbe suggerire (si pensi ad attacchi di poesie come *Strada di Zenna* e *Strada di Creva*) la presenza di una vera e propria narrazione *anteriore*, un racconto al futuro dai toni vagamente profetizzanti. «Te n'andrai nell'assolato pomeriggio / per le strade che seguono le colline» (46), recita l'incipit del secondo movimento di *Versi a Proserpina*.

14. Ai margini della mia trattazione, ma in realtà al centro delle preoccupazioni teoriche che la innervano, c'è appunto questa constatazione: la difficoltà, in termini meramente enunciativi, di definire un io lirico affatto distinto da un io narrativo. Pesa su tutta la materia la posizione di Käte Hamburger, che separa ogni racconto omodiegetico dal dominio della finzionalità strettamente intesa (cfr. anche, qui, cap. 1, § 1.3). In questo modo, è perimetrata una sorta di macroarea in cui convivono autobiografia, romanzo raccontato da un personaggio, poesia narrativa in prima persona e poesia lirica. Un dominio certo troppo ampio, entro il quale – nondimeno – nulla o assai poco può la *mimesis* aristotelica. Verrebbe voglia – assai provvisoriamente – di assu-

Il problema della narratività, o della *finzionalità* – ci tornerò fra pochissimo –, nel primo Sereni (grosso modo fino al *Diario d'Algeria*, forse più esattamente fino alla metà degli anni Cinquanta), credo insomma che abbia spesso a che fare con la forbice appena osservata. A fronte di contenuti e di una deissi che tendono al narrativo, che tematizzano la temporalità e anche la spazialità come dati primari del testo, non ha vigore una *mediazione narrativa* altrettanto inequivocabile, che anzi la condizione enunciativa di *Frontiera* e *Diario d'Algeria* (esclusa la sua ultima sezione, beninteso) resta di impianto lirico. In questo senso, appunto, preferisco separare – come molti narratologi fanno – narratività da finzionalità:[15] un attributo

mere il vecchio suggerimento dell'*Estetica* hegeliana (appunto risonante nelle parole di Mengaldo), secondo il quale gli eventuali contenuti narrativi della lirica sono sempre trasposti in una tonalità del tutto diversa, quali materiali *subordinati* alla soggettività del poeta: «Come nell'epos trovammo parecchi generi che si avvicinano al tono lirico dell'espressione, così anche la lirica può assumere a suo oggetto e a sua forma un *avvenimento* che è epico rispetto al contenuto e all'apparenza esterna, ed essa può quindi per ciò stesso avvicinarsi all'epico. Tali sono i canti eroici, le romanze, le ballate ecc. In questi generi la forma del tutto per un lato è *narrativa*, in quanto vengono descritti l'andamento ed il corso di una situazione e di un avvenimento, di una svolta nel destino di una nazione ecc. Ma dall'altro lato il tono fondamentale resta completamente lirico: infatti la cosa principale non è la descrizione precisa e priva di soggettività dell'accadere reale, bensì invece la concezione e il sentimento del soggetto: lo stato d'animo gioioso o dolente, animoso o depresso, che risuona lungo il tutto; parimenti appartiene completamente alla sfera lirica anche l'effetto per il quale è composta l'opera. Infatti quel che il poeta è intenzionato a produrre nell'ascoltatore è lo stesso stato d'animo in cui egli come poeta è stato immesso dall'evento raccontato e il quale stato d'animo egli ha perciò trasferito interamente nella manifestazione» (1478-79).

15. Entro una bibliografia, e dibattito, ormai immensi, mi limito a ricordare il provocatorio ma utile libro di Richard

generico, una pura *sequenza* di azioni, avvenimenti o stati, da una messa in forma orientata, strutturata.

Il discrimine si colloca dalle parti di una categoria non molto praticata in Italia, purtroppo, e da me peraltro già utilizzata: quella che Franz Karl Stanzel ha chiamato *Mittelbarkeit*, e che nel mondo di lingua inglese è stata tradotta con *mediacy*, a volte con *mediation*. Si dà finzionalità quando informazioni latamente narrative sono filtrate da – diciamo – un dispositivo enunciativo riconoscibile, che modifica, prospettivizza, temporalizza ecc. i dati primari della rappresentazione. In assenza di un simile procedimento di *mediazione* dei contenuti, si trascorre alla dimensione del *Drama*, della teatralità, che restituisce in maniera *im*mediata, scenica, eventi, azioni, luoghi e personaggi; ma si può anche scivolare verso una sequenzialità «sinottica» (tipica dei riassunti, degli abbozzi, dei taccuini, e persino – nel cinema – dei soggetti e delle sceneggiature) priva di ogni profondità, di ogni 'avventurosità'.[16]

2. In che cosa soprattutto consiste – nella poesia di Sereni – questa carenza di *mediacy*? Tutti i lettori della sua opera poetica a ben vedere lo sanno: è l'uso frequentissimo – e peraltro prevedibilissimo – del presente. Sul piano aspettuale, non c'è niente di più ambiguo di un indicativo presente. Sia sufficiente ricordare qualche incipit sereniano: «A quest'ora / innaffiano i giardini in tutta Europa» (8), «Il verde è sommerso in neroazzurri» (9); «Ecco

Walsh e il più descrittivo e agevole intervento di Jean-Marie Schaeffer.

16. Stanzel nel cap. 2 di *Theorie* 39-67 (*A Theory* 22-45) mostra con chiarezza come possano esistere forme di narratività 'non mediata', appunto riferibili alle pratiche sinottiche appena menzionate (riassunti ecc.). La brutta parola *avventurosità* traduce l'inglese *eventfulness*, in uso presso gli studiosi di narratologia.

le voci cadono e gli amici / sono così distanti» (53);[17] «La giovinezza è tutta nella luce / d'una città al tramonto» (59); ma persino: «E ancora in sogno d'una tenda s'agita / il lembo» (80).

Certo (come quasi sempre in Sereni), ogni poesia è un caso a sé, pone problemi non riducibili a una 'media'; e insomma tante dovrebbero essere le distinzioni. Ma non solo. Sempre a proposito di spunti che qui non ho agio di sviluppare: c'è una gran differenza fra il cronotopo da un lato di *Frontiera* e dall'altro del *Diario d'Algeria*. In *Frontiera* prevale una dialettica presente/futuro[18] favorita da una spazialità invariante (soprattutto Luino *o* Milano, volta per volta). Nel *Diario* – di fatto all'opposto – rileviamo una frequente compresenza, a volte uno scontro, di spazi diversi (tipicamente, i luoghi della guerra e della prigionia – di contro a Milano), quasi omologati da una temporalità appunto 'confusiva', in grado di innescare effetti che, usando un lemma di Genette, definirei *sillettici*. Notevole in questo senso è l'attacco della *Ragazza d'Atene*, il cui *Ora* incipitario si riferisce a un presente *altrui* da cui il soggetto si è allontanato: il presente della protagonista. Ma al v. 5 l'interlocutrice è collocata *laggiù* e l'io al v. 7 è detto essere *qui* (65). In gioco sono due centri deittici distinti: uno riflettorizzato sul *tu*, l'altro più tradizionale, incardinato sull'io. Sereni è maestro nel raccontare più di una storia per volta, nell'alludere al referente altro che si nasconde *sotto* il racconto di superficie.

17. Curioso è il fatto che Sereni sia arrivato a una formulazione tutto sommato statica (un predicato nominale) passando attraverso un gran numero di varianti, sempre al tempo presente, ma tutte un po' più vicine a un racconto simultaneo: «agli amici / trema l'estremo volto» / «dura l'estremo viso» / «sale l'estremo volto»; ma anche attraverso un'espansione quale «Ecco le voci nel convito cadono / e gli amici che il giorno / fiammante dagli ultimi vetri saluta / sono così distanti» (375-76).

18. Cfr., sopra, la nota 13.

E anzi dico subito – ci ritornerò – che ritengo dato pressoché invariante della finzionalità sereniana la sua capacità di lavorare su piani differenti e coesistenti, e di reclamare un lettore capace di pensare la poesia come luogo in cui lo scontro di questi livelli assuma una forma, per così dire, precariamente esemplare. Un lettore che, in definitiva, vi veda qualcosa come la denuncia di un trauma, ma anche – seppure in modo discontinuo – un'apertura al futuro. Come suggerì autorevolmente Giovanni Raboni: per Sereni, davvero, la guerra non è mai finita.[19]

Ma che cosa accade, per lo più, in una narrazione al presente? In primo luogo, e soprattutto, la fusione-confusione fra io narrante e io narrato: la tendenziale sparizione del primo 'dentro' il secondo, secondo una modalità inevitabilmente – e quasi per definizione – diaristica.

E che soprattutto nel *Diario d'Algeria* si lavori con una certa consapevolezza allo schiacciamento prospettico della prima persona che enuncia sul sé che agisce,[20] potrebbe essere suffragato anche dal fatto che Sereni ha conosciuto un libro molto importante per la storia della narratologia qual è *Temps et roman* di Jean Pouillon – uscito nel 1946 (lo nomina in uno scritto del 1951 di

19. Si tratta del sonetto «Non sono bandiere queste bandiere» (vv. 11-12) in *Ogni terzo pensiero* (838) .

20. Notevole è tra l'altro che *Algeria*, vale a dire la poesia deputata a sciogliere la sezione eponima della raccolta (85), si collochi in un cronotopo incerto, anche e soprattutto perché a differenza delle precedenti qui mancano le indicazioni diaristiche di luogo e data. L'oscillazione tra presente e passato che così si realizza ha un effetto in qualche modo retroattivo sulle altre poesie, appunto marcate spazio-temporalmente: come se l'*hic et nunc* dell'io prigioniero avesse dentro di sé un po' dell'*hic et nunc* di colui che gli è succeduto. (Del resto, una lettura in qualche modo 'naturale' tende a situare l'io di *Algeria* addirittura nel dopoguerra, certo infrangendo l'interpretazione più accettabile: ma è proprio la ricaduta confusiva che qui si sta illustrando).

recente edito).[21] Il pensiero di questo filosofo condiziona parecchio – com'è noto – le osservazioni intorno al punto di vista, anzi alla focalizzazione, espresse da Gérard Genette in *Figure III*. Fra le idee di Pouillon che potrebbero essersi trasferite in Sereni,[22] una è la valorizzazione pienamente 'narrativa', cioè appunto *finzionale*, delle scritture autobiografiche: in *Temps et roman* è difesa la concezione – che riconosciamo sereniana – secondo la quale il ricordo è una *costruzione* complessa che ogni volta 'si reinventa' («il n'y a pas de souvenir, on se souvient» (53):[23] E questa artificiosità della memoria[24] implica

21. Cfr. Sereni, *Autobiografia*. È il testo di una trasmissione di Radio Monteceneri risalente al 1951.

22. La più importante delle quali è la visione *psicologistica* delle questioni narrative. Psicologia e durata per Pouillon sono i caratteri primari del romanzo: «Il faut donc au roman deux caractères: d'une part une épaisseur psychologique, d'autre part, la description d'une durée qui ne soit pas un simple déroulement, c'est à dire une simple suite de faits» (22). Tra l'altro, in questa prospettiva si può riuscire a capir meglio quella che altrimenti potrebbe sembrare una specie di accusa gratuita: vale a dire la patente di 'psicologismo' affibbiata da Franco Fortini (*Le poesie*) ai modi del narrare sereniano: «C'era [in *Frontiera*] il fondamento della narrazione psicologica, di tradizione tardo ottocentesca: per questo, seppure esagerando, si è potuto parlare, per Sereni, di romanzo»; e nella stessa pagina è messo in campo addirittura uno «psicologismo sentimentale» (580).

23. Il contesto è: «[...] un phénomène psychique ne revient pas. Il faut le réinventer. Le souvenir n'est pas une réalité, mais une opération: il n'y a pas de souvenir, on se souvient. On se souvient en saisissant sur quelque chose qui m'est présentement donné autre chose qui ne m'est pas donné: la signification du passé. Pas donné de la même façon, mais donné tout de même: donné par l'imagination [...]» (53-54).

24. Credo, tra l'altro, che in questa chiave si possano meglio capire le obiezioni che Sereni muove a *Il campo 29*, il romanzo sulla prigionia di guerra scritto da Sergio Antonielli. In quest'o-

la possibilità, per colui che *si* racconta, di coincidere totalmente con il sé passato dislocando la percezione dei fatti su un'entità separata dal soggetto, anche se 'esistenzialmente' con lui coincidente.[25] E sto descrivendo – ripeto – la situazione tipica del *Diario d'Algeria*, in questo caso comprendendovi l'ultima sezione, *Il male d'Africa*,[26] dove il fenomeno ha una rilevanza affatto particolare anche nella dimensione del *sogno*.

3.3. Un io dislocato, oltre che drammatizzato

1. Il punto, il nodo critico è soprattutto quest'ultimo, anche in prospettiva ulteriore: nella prospettiva dunque degli *Strumenti umani*. Nel corso degli anni Cinquanta, l'ambiguo presente a fondamento lirico evolve. Certo, innanzi e sopra tutto, diventa un presente *onirico*,[27] il pre-

pera del 1949, tanto cara a Sereni da essere inserita nel ristretto novero delle sue *Letture preliminari*, è dichiarato che Antonielli «ha cercato un angolo distante e tranquillo dal quale riguardare a quella trascorsa realtà». Nel ragionamento è implicita l'idea – derivata da Pouillon – che una diversa dislocazione del focus percettivo, una dislocazione cioè più interna (una «vision avec»), sarebbe stata preferibile (*Poesie e prose*, 822). Cfr. anche la nota successiva.

25. Secondo Pouillon, questa è la situazione tipica degli stendhaliani *Souvenirs d'égotisme*. Le caratteristiche prospettiche che vi si realizzano vanno distinte sia da quanto fa, ad esempio, Gide in *Si le grain ne meurt*, dove è netta la differenza fra i due *sé* (che coesistono separati); sia da quanto compie Saint-Simon nelle sue memorie, in cui è ottenuta la piena continuità fra le due condizioni del soggetto, e quindi il narratore autobiografico può criticare il proprio passato, il proprio *sé* trascorso (cfr. 56-61).

26. Fa eccezione, beninteso, la poesia eponima, di natura dialogica.

27. Quasi superfluo il rinvio all'analisi di Agosti intorno all'azione del sogno nella poesia di Sereni.

sente dei sogni raccontati (vedi l'ultima prosa dei *Frammenti di una sconfitta*, e gli *Appunti da un sogno*). Ma non si può nemmeno trascurare un ulteriore rilievo, peraltro banale. È lo stesso Sereni – in questo caso nel dominio della prosa narrativa e non della poesia – a percepire la natura *anche cinematografica* dei suoi racconti-sogni al presente. Mi riferisco alle *Arie del 53-55*, alcuni spunti delle quali risalgono addirittura al 1950 e che ora si leggono negli *Immediati dintorni*: come sappiamo da una lettera a Niccolò Gallo del 5 giugno 1962, quella prosa Sereni voleva trasformare in film.[28]

La cinematografia letteraria sereniana è forse non lontana da quella dell'*école du regard*, si manifesta cioè come la falsariga di una *sceneggiatura*, pasolinianamente il racconto di un racconto, una narrazione potenziale – anche se in prima persona. Basti leggere *Di passaggio* degli *Strumenti umani* per cogliere fino a che punto l'io implicato nella paratassi (con una chiara tendenza al verso-fotogramma) fatichi a mettere ordine nelle immagini, a *mediarle* (appunto) adeguatamente:

> Un solo giorno, nemmeno. Poche ore.
> Una luce mai vista.
> Fiori che in agosto nemmeno te li sogni.
> Sangue a chiazze sui prati,
> non ancora oleandri dalla parte del mare.
> Caldo, ma poca voglia di bagnarsi.
> Ventilata domenica tirrena.
> Sono già morto e qui torno?
> O sono il solo vivo nella vivida e ferma
> nullità di un ricordo? (137)

D'altronde – tornando alla prosa –, non è questo l'unico presente narrativo non poetico su cui Sereni lavora agli inizi degli anni Sessanta. L'altro è quello declinato

28. Cfr. le note a Sereni, *La tentazione* 396-97.

dal narratore *drammatizzato* (in *real time*, per così dire) dell'*Opzione*: un narratore-personaggio che vorrebbe conquistare la piena coincidenza, di natura rigorosamente 'monologica', fra tempo della storia e tempo del racconto, ma che poi è soffocato dall'impossibilità di muoversi con scioltezza in una diacronia del tutto omogenea. Com'è forse noto, *L'opzione* contiene la propria stessa crisi, che è anche una crisi narrativa.[29] La «collosità dell'attimo e le muffe del presente», su cui il narratore-autore ironizza con riferimento al paradosso agostiniano, si rivelano tali soprattutto in relazione al «passato prossimo» (più che al «passato remoto»):[30] c'è un'inerzia che preme, si intrufola nella voce che vorrebbe restituire il presente, intorbidandola. Il monologo autobiografico (pur se di tipo particolare, visto che nel lungo racconto un'interlocutrice *muta* c'è) rischia di diventare un *monologo della memoria*, un «memory monologue», direbbe la narratologa Dorrit Cohn (*Transparent*, 183-85). La voce è costretta a subire il peso del passato immediato, e infine a soccombere. Sereni mostra cioè la difficoltà, anche tecnica, di una narrazione al presente in cui un soggetto narrante – in modo quasi teatrale o alla maniera di un monologo drammatico 'portiano' – si limiti a registrare gli eventi restando passivamente legato al qui-e-ora della *durée* diegetica. Il suo sentirsi costretto a tornare indietro per recuperare l'appena trascorso è la traccia palese di un'operazione artificiosa, che l'autore non si sente di continuare a sostenere.

29. Dico *anche*, perché – com'è stato mostrato efficacemente da Luca Lenzini – la *crisi* suggerita da questo straordinario testo narrativo è, innanzi tutto, ideologico-sociale, e ha a che fare – personalizzo i contenuti critici di Lenzini – con la storia diversa che l'autore (più che il narratore) dell'*Opzione* scopre continuare a scorrere al di sotto della normalità editorial-commerciale della Fiera di Francoforte. La storia del nazismo, cioè, e della seconda guerra mondiale: *che non si è ancora conclusa*.

30. Sereni, *L'opzione*, in *La tentazione* (188-89).

Il problema non è secondario e si manifesterà, subito, negli *Strumenti umani*. Prima però di riprendere il percorso criticamente più prevedibile, e certo corretto (diciamo, seguendo Enrico Testa: l'io monologante, già lirico, che scopre nel destinatario interno un'alterità preziosa, attiva, in grado di consentire alla sua crisi di farsi – lo afferma lo stesso Sereni – «produttrice di futuro»)[31] – prima di far tutto ciò, dunque, va rilevato che verso l'inizio degli *Strumenti* leggiamo una poesia narrativamente perfetta e cronologicamente alta (risale al 1950), su cui è il caso di riflettere: *Nella neve* (109).

Edere? stelle imperfette? cuori obliqui?
Dove portavano, quali messaggi
accennavano, lievi?
Non tanto banali quei segni.
E fosse pure uno zampettìo di galline –
se chiaro cantava l'invito
di una bava celeste nel giorno fioco.
Ma già pioveva sulla neve,
duro si rifaceva il caro enigma.
Per una traccia certa e confortevole
sbandavo, tradivo ancora una volta.

Mendrisio, '48

L'ambiguità temporale del primo verso è normalizzata

31. Di «potenziali produttori di vicende e di futuro, ipotesi aperte su situazioni di arrivo, da sviluppare» Sereni parla in *Dovuto a Montale*, del 1983, riferendosi alla possibilità di proiettare il proprio io di lettore *dentro*, diciamo, il mondo della storia finzionale da lui frequentato – quello della poesia di Montale, nella fattispecie (*La tentazione* 145). Ma la dichiarazione «noi siamo produttori di futuro» si legge anche nella nota rifiutata agli *Strumenti umani* (Giu. Raboni 32).

dagli *imperfetti descrittivi* (diciamo, 'percettivi'),[32] tipici ad esempio di Verga: viene restituita l'attività di un *experiencing self*, di un io che registra (più esattamente: vive) i fatti, e che ora, senza più ambiguità, è *separato* dal soggetto dell'enunciazione. Oltre che un'attività mentale, cioè un *monologo narrato* (vv. 1-3), nel complesso della poesia è restituita un'implicazione sensoriale: l'io passato coglie la presenza di *segni* che lo invischiano e su cui si interroga *mentre li esperisce*. Quasi esattamente come accadrà non molte pagine dopo nell'*Equivoco* (in cui ci imbattiamo in un pensiero indiretto libero forse ancora più evidente di quello appena osservato),[33] Sereni è in grado di *figuralizzare*, alienare la prima persona facendola vivere *fuori di sé*.

Lascio da parte la possibilità, in effetti praticabile, di leggere qualche poesia 'al presente' in questa stessa chiave – il primo testo disponibile è *Comunicazione interrotta* –, addirittura trasformando per esperimento certi presenti in imperfetti. (Proviamoci almeno una volta, comunque: «Il telefono tace / da giorni e giorni / Ma l'altro [...] ha chiamato» si presta docilmente, a parità di condizioni testuali, a trasformarsi in «Il telefono tace*va* / da giorni e giorni / Ma l'altro [...] *aveva* chiamato» – 104). E preferisco arrivare subito al dunque. A me cioè sembra che l'*Erzählung* sereniana più autentica, oserei dire più radicale, consista nella capacità di *dissociare l'io da se stesso*, con particolare esemplarità negli enunciati che referenzialmente

32. Si noti che la prima stesura del componimento era al presente, e il finale suonava: «Scelgo la strada certa e confortevole, / tradisco ancora una volta» (499).

33. Cfr. i primi cinque versi: «Di là da un garrulo schermo di bambini / pareva a un tempo piangere e sorridermi. / *Ma che mai voleva col suo sguardo* / *la bionda e luttuosa passeggera?* / C'era tra noi il mio sguardo di rimando» (112); le parti da me corsivizzate contengono un discorso indiretto libero che imita il pensiero del personaggio raccontato (è un *narrated monologue*, cioè, riferito a un io appunto dissonante rispetto all'io che enuncia).

sembrano alludere a una sola entità, cioè al soggetto lirico.

Due altre – oltre a quella appena vista – sono le maniere per ottenere questo risultato: una più ovvia l'altra meno. La prima è presentare l'io o anche il *tu* come 'citati', incassati dalle parentetiche in un discorso di primo grado: «La città – mi dico – dove l'ombra / quasi più deliziosa è della luce» ecc. (*Appuntamento a ora insolita* – 140); «Di colpo – osservi – è venuta, / è venuta di colpo la primavera» (*Finestra* – 115).

La seconda consiste nella possibilità di cogliere entro i discorsi in prima persona al presente, che costituiscono lo *sfondo narrativo* fondamentale, veri e propri *enunciati mentali*, registrazioni autonome dei pensieri dell'io. Si tratterebbe di quelli che solitamente sono chiamati «discorsi diretti liberi». Un discreto esempio si ha nel *Tempo provvisorio*. Quando – leggendo questa poesia – arriviamo ai vv. 6-7 (sottolineature mie),

> Qui il tarlo nei legni,
> una sete che oscena si rinnova
> e dove fu amore la lebbra
> delle mura smozzicate delle case dissestate:
> un dirotto orizzonte di città.
> *Perché non vengono i saldatori*
> *perché ritardano gli aggiustatori?*
> Ma non è disservizio cittadino,
> è morto tempo da spalare al più presto.
> E tu, quanti anni per capirlo:
> troppi per esserne certo. (105)

vi cogliamo il pensiero di un io che si colloca in una regione diversa da quella in cui è situato il *qui* fisico – per così dire – dell'avvio. Si è parlato di *mentalizzazione* (l'hanno fatto assai bene Mazzoni e Cordibella)[34] del testo sereniano. È lo stesso meccanismo per cui, nell'attacco di *Ancora*

34. Cfr. Mazzoni, "La poesia di Sereni" 163; Cordibella 55.

sulla strada di Zenna, recepiamo qualcosa di diverso da ciò che accade in altri avvii al presente: «Perché quelle piante turbate m'inteneriscono?» (113). Analogamente, il v. 3 di *Una visita in fabbrica* si stacca nettamente da quanto lo precede e – forse meno nettamente – da quanto lo segue.

> Lietamente nell'aria di settembre più sibilo che grido
> lontanissima una sirena di fabbrica.
> *Non dunque tutte spente erano le sirene?*
> Volevano i padroni un tempo tutto muto
> sui quartieri di pena
> [...]. (125)

Ciò che appare interessante, qui, è la creazione di un livello enunciativo ulteriore, entro il quale – pur in assenza di una mediazione esplicita – il soggetto si cita, si oggettivizza.

Persino in una poesia all'apparenza tutta monologica come *L'alibi e il beneficio*, una discontinuità a me sembra che si imponga ai vv. 14-15 (una specie di didascalia inserita un po' ironicamente, quasi un metapensiero), quando improvvisamente ci troviamo di fronte a: «mai visto un quartiere così ricco in ricordi / come questi sedicenti "senza" nei versi del giovane Erba» (152).

Non solo. Come dimenticare quello che accade in *La poesia è una passione?* Nelle prime tre lasse l'io non tanto è *déguisé* da terza persona, piuttosto lascia spazio a un narratore autoriale, onnisciente, che non per caso restituisce anche il punto di vista del personaggio femminile, prospettivizzando una parte del testo nell'ottica della donna: «L'istinto [...] scocca [...] tra i suoi pensieri semplici. / Sa capire il suo uomo: lo sa bene che più / suppone lui di stravincere a sé meglio l'avvince» (vv. 40-44). E il passaggio all'io lirico-narrativo, dal v. 58 in poi, produce un'incertezza che il lettore probabilmente *normalizza*, ma secondo una strategia che avrebbe bisogno di una spiegazione al

momento, direi, non agevole (154-55).[35]

Il dialogismo, da tutti riconosciuto, è dunque il passo ulteriore. Ma confesso che ai miei occhi si tratta una specie di semplificazione. E per una ragione assai chiara, appunto intuita dallo stesso Sereni, come ho mostrato all'inizio del mio discorso. Quando il dialogo sale, scende la *mediacy*, diminuisce la complessità del discorso narrativo, e a un racconto di fatti *orientati* si sostituisce un *teatro* – non mediato – di parole.

Fortunatamente, le cose non sono andate sempre e solo in questo modo. E l'autodiagnosi sereniana è leggermente forzata, per una ragione forse evidente: essere cioè il dialogato soprattutto degli *Strumenti umani* collocato in un cronotopo tutt'altro che trasparente e omogeneo (a differenza – per intenderci – da quanto accade nel Luzi coevo, poeta assai più drammatico e scenico). Mi manca lo spazio per un'esemplificazione convincente. Basti ricordare, per fare un primo microscopico esempio, in che paradosso temporale ci immette la parentetica «dirò più tardi» (v. 33 – 175) della *Pietà ingiusta*: il *futuro* evocato dal narratore al presente non è altro che il modo per fare un salto *indietro* nel tempo e provare una «pietà ingiusta» verso il sé della guerra... E qualcosa di sfasato, di non del tutto razionalizzabile, accade verso la fine di *Pantomima terrestre*, dal v. 25 in poi (182), quando l'io narrante impegnato in un dialogo si rivolge a un *tu* che potrebbe non essere lo stesso della persona con cui fin lì aveva parlato; e infatti – a partire da questo quasi impercettibile mutamento – la

35. Il caso-limite si ha in una poesia tarda come *A Parma con A. B.* (siamo in *Stella variabile*) nella quale Attilio Bertolucci è impersonato – prevedibilmente – dall'interlocutore, il *tu*; ma quando compare una terza persona per giunta parlante (nell'ultima parte, ai vv. 4 sgg.), il lettore vi riconosce – in modo forse non del tutto razionalizzabile – la voce di Bertolucci: «Abbitela cara – dice – quest'ombra / verde e questo male» ecc. (260). La teoria narratologica recente parla di *mediation events* (Hühn-Sommer) davanti a mutamenti enunciativi (e prospettici) del genere.

poesia vede indebolirsi la propria finzionalità dialogica.

3.4. Un approdo (lirico-)ironico?

1. Più in generale, gli aspetti, come dire?, diffratti del narrare sereniano, le tante parallessi (e parallissi) e magari metalessi[36] e parecchio altro che via via possiamo scovare sono state interpretate a mio avviso genialmente da Gabriele Frasca, quando ha dichiarato che Sereni non racconta, bensì *narra*. In sintesi: se «raccontare è un processo per propria definizione già accaduto, e accaduto una volta per tutte», il narrare – «non di fatti ma di faccende, vale a dire di eventi raggranellati a raggiera intorno a una presenza autoriale» – «è un procedimento in atto», che appunto non si limita a riorganizzare (a 'contare', a mettere in ordine) qualcosa di antecedente (30). Malgrado i margini di oscurità, è una definizione parecchio utile. Anche perché qui Frasca riprende un'opinione, direi una poetica, di Antonio Pizzuto, che era stata resa pubblica proprio nella rivista di cui Sereni era redattore, «Questo e altro», nel n. 5 del novembre 1963, con il titolo *Paragrafi sul raccontare*. Tra l'altro, l'opposizione in oggetto dovrebbe forse indurci a interpretare in chiave leggermente diversa alcune affermazioni ricorrenti in Sereni: per esempio, quelle riguardanti la necessità di far lievitare l'«istante» di vita vissuta e rimemorata, mettendolo al centro di «successive fecondazioni e in vista, più o meno immediata, spesso tutt'altro che immediata, di elaborazioni, accrescimenti per altri

36. Che una visione intrinsecamente metalettica della poesia sia ben attiva in Sereni, è argomentabile anche solo attraverso un suo titolo, *Poesie come persone* (*Poesie e prose* 923 sgg.), dove appunto la sovrapposizione di piani distinti caratteristica di ogni metalessi riguarda il rapporto fra testo e realtà, fra l'opera e la sua possibilità di 'uscire' nella vita.

apporti, accumuli, dilatazioni».[37] Quanto a raggiera cresce intorno a un fatto quasi puntiforme corrisponderebbe cioè a un procedimento agglomerante, associativo, sillettico: e la sua natura sarebbe in ultima analisi *intrinsecamente* narrativa, piuttosto che lirica.

Che Sereni stesse seguendo una strada in cui una norma unica è decisamente esclusa, è poi confermato da *Stella variabile*. Intanto, è evidente che le poesie dialogiche sono meno frequenti che negli *Strumenti umani*. Ed è altresì indubbio che una certa debolezza di *mediacy* propizia componimenti iperstratificati come *In una casa vuota* in cui l'io si oggettiva con una certa, peraltro affascinante ambiguità. (Basti dire che il desiderativo dell'incipit «Si ravvivassero mai» è un enunciato che forse dobbiamo leggere: «*Sto pensando: "Si ravvivassero mai"» – 190). Del resto, se si prende in considerazione *Addio Lugano bella*, ci si imbatte in un vero e proprio virtuosismo vocale: il soggetto mentalizzato o teatralizzato dell'incipit («Dovrò cambiare geografie e topografie» non è certo prodotto da un io lirico) dice di una *lei* che diventa ben presto un *tu* («Ma io, mia signora», v. 12), e finisce per raccontarsi attraverso un plurale *loro* promanante da un'opera pittorica messa in abisso («Ne vanno alteri i gentiluomini nottambuli / scesi con me per strada □ da un quadro / visto una volta», vv. 28-30 – 197-98).

Una realizzazione esemplare è documentata in un testo viceversa ben mediato (eventi singolativi e iterativo-descrittivi in terza persona) come *Le donne*:

Ignare
volle il sogno riunirgliene due o tre
già di sua pertinenza
in una stessa sera
(consumata la cosa – ricordava – 5
s'immaginava di disfarsene

37. Sereni, *I «Feuillets d'Hypnos»* (1968), *Poesie e prose* 896.

sgomitando, scalciandole via).
Nella stanza
lievitava in caligine il silenzio –
e il ghiotto frutteto non sarà più
che anatomia privilegiata dalla frusta di un boia
di corsa sotto la pioggia
dentro un lager. (199)

È il racconto di una persona che ricorda un sogno (v. 5: *ricordava*). La diegesi onirica è attraversata da un'ellissi, e sono restituite anche le fantasie («s'immaginava», v. 6) della persona sognante (un onirismo di secondo grado, per così dire). Ma, soprattutto, quel sogno è proiettato verso un futuro («non sarà più / che», vv. 9-10) attraverso una prolessi esterna, dalla portata del tutto indecidibile – che in realtà è uno sprofondamento nel passato...

In *Esterno rivisto in sogno* (216-17), poi, il presente cinematografico svolge un ruolo particolare, poiché la bivocalità degli enunciati (che sono parte in tondo parte in corsivo) almeno in alcuni punti mima il particolare comportamento di una voce *over*. Come se fossimo messi di fronte a due soggetti: uno che agisce nello *storyworld* visibile ed è al passato, l'altro che vi riflette (o rimugina) sopra al presente, entro uno spazio poco narrativo (quello in cui collochiamo, appunto, una *voix off* cinematografica che esprima dei pensieri).[38]

2. Per altri versi, poesie non narrative o debolmente narrative (monologanti in modo non complesso, dico, come in *Quei tuoi pensieri di calamità* e *Il poggio*) sono qui più frequenti rispetto agli *Strumenti umani*. Ed è parimenti indubitabile l'esibizione di un registro ironico e autoironico – precedentemente meno pervasivo – culmi-

38. Tale bipartizione è suggerita dal testo ma non pienamente realizzata: la narratività o (all'opposto) il lirismo riflessivo possono riguardare sia le parti in tondo sia quelle in corsivo.

nante in *Un posto di vacanza*. Fra le tante manifestazioni di una pronuncia ancipite, se non antifrastica (la figura dello scriba, la *sermocinatio* di Vittorini, ecc.; io mi sono tra l'altro fissato sull'idea che *el pueblo del alma mia*, la canzone citata nella prima parte, al v. 42 (224), sia un disco di Nilla Pizzi),[39] va annoverato un fenomeno a mio avviso palmare: che però, probabilmente, non è mai stato rilevato dalla critica.

Provo a spiegarmi. Il lettore di *Un posto di vacanza* percepisce l'esistenza di un *ora* della storia, di un piano temporale primario tipicamente tardo-estivo: cioè si stabilizza su un riferimento, costituito dal 20 agosto (v. 39 della quarta parte – 229), nel e dal quale, nei dintorni di Bocca di Magra, l'io della poesia parla. E tale livello peraltro tende a collimare con il tempo del racconto, dato che dopo la prima parte si narrano per lo più eventi simultanei. Tutti i presenti del poemetto, le narrazioni in modalità *scenica*, finiscono per essere allineati a quel momento. Vero è che

39. Sulla serietà – per così dire – dell'ironia sereniana, cfr. il saggio Fortini, "Un posto di vacanza" 653-55. Quanto alla canzone di Nilla Pizzi, mi riferisco a *Me voy pa'l pueblo*, del cubano Marcelino Guerra, che comincia con queste parole (riprese anche in forma di ritornello): «Me voy pa'l *pueblo* / Hoy es mi día / Voy a alegrar toda *el alma mía*» (corsivi miei). Il 78 giri di Nilla Pizzi esce nel 1951. Per le possibili circostanze relative all'ascolto di questo disco, si veda una lettera a Franco Fortini del 27 maggio 1952. Qui, Sereni ricorda una serata in cui – dice – «avevo alzato un po' il gomito ed ero in stato di euforia declinante verso la tristezza»; «ascoltavo dischi come *da anni* non facevo»; e appunto, «mentre [...] m'estasiavo [...] a quelle musiche sciocchine (non poi tanto)», era scattata la provocazione rivolta a Fortini che ogni lettore di *Un posto di vacanza* sa esser narrata dai vv. 28-44 della prima parte. Si tratta delle ragioni del *cuore* e della passione anche fisica – «ballare a piedi scalzi» – contro i discorsi ideologici dell'«altra riva» (224). Il *cha cha cha* di Nilla Pizzi insomma ci si incastra benissimo (lunghe citazioni dalla lettera in questione possono essere lette in nota a Sereni, *La tentazione* 391-92).

sin dal v. 4 dell'intero testo il narratore lirico ci aveva detto che l'ancoraggio del *récit* è «sul rovescio dell'estate» (223); ma in mancanza di altre indicazioni nulla impediva di credere – leggendo – che la referenza di una simile espressione fosse, appunto, la fine di agosto.

Di modo che il «sole di dicembre» che si rivela essere il denotato legittimo di quella metafora, al v. 26 dell'ultima parte (233), ci spiazza – e non poco. Siamo costretti a tornare all'inizio e a reimpostare le isotopie di tutto il poema. Questo ripensamento, questo *ricominciare daccapo*, nel dominio della poesia (della poesia lirica) è quasi scontato, è legittimo e anzi raccomandato. La poesia è quel genere letterario che si deve *r*ileggere – com'è noto. Lo è assai meno in una narrazione, quale che sia il medium di appartenenza. Si parla in questi casi dell'azione di un *narratore inattendibile*, oggi peraltro tanto di moda al cinema (e non solo). E io, lo confesso, non posso fare a meno di pensare a un film come *Fight Club* (con il suo narratore filmico che impone allo spettatore un personaggio inesistente lungo tutta la proiezione e gli rivela l'inganno solo a due minuti dalla fine) quando provo a definire l'esperienza di lettura 'narrativa' di *Un posto di vacanza*.

D'altronde, se le cose si svolgono nel modo da me suggerito, e davvero il destinatario implicito di *Un posto di vacanza* ristruttura la propria ipotesi interpretativa (la propria messa a fuoco di un cronotopo), aggiungendo un secondo piano spazio-temporale a quello inizialmente sintetizzato, ci troveremmo di fronte a qualcosa di simile a quanto i narratologi cognitivisti chiamano un *evento della ricezione* (*reception event*: cfr. Hühn-Sommer). Il racconto del poemetto sereniano *romanzizza*, potremmo dire, anche le scelte formali, reclamando un lettore capace di applicare due frame interpretativi che in teoria dovrebbero escludersi

L'esito ironico, dunque, va inteso in un senso forse un po' meno banale di quello agitato dal cinema postmoderno,

e si colloca al limite dell'ironia romantica. È la denuncia di un più generale smarrimento, che esalta il soggetto ma anche lo decentra. Probabilmente, qualcosa del genere siamo tenuti a ipotizzare di fronte alle ultime tre poesie della raccolta: due narrative e l'ultima no. Prima, c'è la coppia *Luino-Luvino* / *Progresso* che esemplifica dinamismi diametralmente, platealmente opposti (le arcaiche «epoche lupesche» che appaiono dietro la *faccia* metaforica del paesaggio; gli *occhi* della donna che si accendono come le luci del lampionaio, il quale a sua volta è capace di illuminare un'intera città). Poi, c'è *Altro compleanno* che si esilia – oserei dire – dentro un'idea di tempo ciclico (il compleanno, ma anche il campionato di calcio che ricomincerà), su cui continuare a scommettere sì, però con grande fatica. Due testi persino troppo reboanti, a introdurre una chiusa 'privata' minimal-minimalista (264-66).[40]

E l'ironia, in definitiva, a me sembra risiedere nella coscienza – diffusa nell'ultimo Sereni – che il suo narrare *saccadé*, il suo «fare racconto» delle «trafitture del mondo»[41] è soprattutto la premessa a un *diverso racconto*, un racconto pieno da cui l'autore – colui che in *Autostrada della Cisa* è condannato a «string*ere* una spalla d'aria» (v. 23 – 261) – ormai sa di essere escluso. «Si definisce un paese – leggiamo in una prosa del 1981 – anche collocandolo in una prospettiva diversa, estraniandolo dalla sua quotidianità»;[42] Sereni «ci *aveva* provato una volta e *gli*

40. Giovanna Gronda nel suo commento a *Un posto di vacanza* aveva in effetti parlato, a proposito di *Altro compleanno*, di «un *explicit* [...] fievole [...] fragile, perplesso, incerto», soprattutto se paragonato a quello della *Spiaggia* negli *Strumenti umani* (184).

41. Cfr. *Il male d'Africa*, vv. 79-80 (94).

42. Cito dall'ultima delle prosette intitolate *Dagli anni di Luino* contenuta in Sereni, *Gli immediati dintorni* (*La tentazione* 118). Forse superfluo è sottolineare che – incredibilmente – Sereni si mortifica facendo riferimento ai propri tentativi di *raccontare Luino*, luogo letterario sereniano quasi per antonomasia.

era andata male». Nondimeno, la sua «impresa disperata», contaminata, felicemente contaminata, «di sovrapposizioni inconsce, di incrostazioni e muffosità, inquinamenti, letteratura», contiene un rinvio al futuro che per noi che lo leggiamo è preziosissimo. Il poeta personalmente sconfitto continua a essere, per noi, il «produttore di futuro» che per sé non è stato. Altro che ironia postmoderna! Io dovrei, noi dovremmo – suppongo – prenderlo molto sul serio.

4. VISTO DA ALTRI, E RIVISTO. APPROSSIMAZIONI ALLA ‘SITUAZIONE NARRATIVA’ *CAMERA EYE*[1]

4.1. Un radicamento soggettivo

1. L’uso del sintagma *camera eye* in ambito narrativo risale agli anni Trenta inglesi e americani. Tale è l’etichetta – per così dire – ‘modale’ di una sezione ricorrente nella trilogia *U.S.A.* (1930-1936) di John Dos Passos. Nelle parti denominate *The Camera Eye* è espressa la soggettività del narratore sedicente filmico: sono restituite le sue emozioni, la sua cognizione della realtà. La forma può essere considerata poetica, nell’accezione avanguardistica del termine; e infatti gli elementi cinematografici si limitano all’associazione per contiguità delle immagini, allineate in modo fluido, senza stacchi che non siano di tipo ritmico-intonativo. Ecco come comincia il primo dei *Camera Eye*:

> when you walk along the street you have to step carefully always on the cobbles so as not to step on the bright anxious grassblades easier if you hold Mother’s hand and hang on it that way you can kick up you toes but walking fast you have to tread on too many grassblades the poor hurt green tongues shrink under your feet may-

1. Diretto antecedente di questo saggio è Giovannetti, “Il digitale”, le cui tesi tuttavia non collimano perfettamente con le presenti: a testimonianza di un lavoro che era e resta *in progress*.

> be that's why those people are so angry and follow us shaking their fists they're throwing stones grownup people throwing stones She's walking fast and we're running her pointed toes sticking out sharp among the poor trodden grassblades under the shaking folds of the brown cloth dress Englander a pebble tinkles along the cobbles. (21)

Qualcuno (cfr. Hock) ha addirittura paragonato John Dos Passos a André Bazin, poiché le pagine *camera eye* di *U.S.A.* manifesterebbero la stessa assenza di montaggio che caratterizza la pratica del piano sequenza teorizzata dal noto studioso di cinema. Non per caso, del resto, il solipsismo di queste sezioni si oppone alle parti, viceversa appunto oggettive, denominate *Newsreel*. La connotazione è sempre esplicitamente cinematografica: ma il *notiziario* («newsreel») ha come scopo incarnare la mera fattualità, la cronaca, in questo modo contrappuntando l'interiorità della rappresentazione viceversa affidata all'occhio della macchina.

Cinema sì, quello di Dos Passos, ma con una connotazione lontana dall'area semantica a cui il *camera eye* viene oggi associato. La suggestione in ballo ricorda quanto affermato all'inizio del romanzo di Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin*, di pochi anni successivo (1939): «I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking» (1). L'azione di una particolare soggettività (un io e la conseguente fondazione di un mondo personale: di un'*omodiegesi*) è dunque concepita come registrazione passiva degli eventi, realizzata in assenza di un controllo intellettuale. Una prima persona che vede ma non pensa, che prova emozioni (si può forse aggiungere) ma non le elabora. Il punto tuttavia è che il romanzo di Isherwood – frammentato in racconti – sviluppa molto poco questa suggestione, poiché i contenuti cinematografici allusi non determinano alcuna vera trasformazione della struttura narrativa. *Goodbye to Berlin* è un'opera piuttosto con-

venzionale, di impianto diaristico. E la registrazione a cui l'autore mira è tutt'altro che inerte. L'analisi della crisi berlinese anni Trenta, dell'ascesa del nazismo, è realizzata in modo culturalmente articolato e polemico, e anzi combattivo.

Eppure, queste due forme di collaudo della metafora che qui c'interessa hanno un valore istruttivo. Intanto – osservazione forse non del tutto trascurabile – non dimentichiamo che il significato di *camera eye* in italiano deve fondere le idee di 'occhio della macchina fotografica' e di 'occhio della cinepresa' (con tutte le estensioni digitali del caso, va da sé). Il rilievo dovrebbe – suppongo – indurre una serie di considerazioni intorno al radicamento *fotografico* dell'immagine filmica: radicamento che appunto in inglese risulta assai più profondo che non nell'eventuale espressione italiana, *sguardo della macchina*, che volesse far da corrispettivo alla forma inglese. Da qui la necessità di usare sempre e soltanto *camera eye*, con corredo di connotazione cinematografica sì, ma non senza ambiguità e armoniche che dobbiamo sforzarci di percepire volta per volta. Allo stesso modo, sarà necessario corsivizzare la parola *camera* per enfatizzare la sua appartenenza alla lingua inglese (e il suo duplice significato).

La seconda osservazione è, con ogni evidenza, di maggior peso. Di recente Christian Quendler, con due saggi pubblicati fra il 2011 e il 2012, ha insistito sulle origini *soggettive* degli effetti testuali determinati dal *camera eye*. Sullo sfondo, sarebbe attivo quel tipo di personaggio che vediamo in azione nell'*Uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov (1929). A dirla con parole dello stesso teorico del Cine-occhio, si tratta di colui che realizza «il montaggio dell'"io vedo"»: un'istanza interna ai fatti raccontati, che si immerge nella *vita* con l'intenzione però di fare un uso *non umano* del proprio strumento, sfruttandone tutte le risorse espressive. Chi pratica il Cine-occhio si pensa certo come individuo, ma in quanto *costruttore*, detentore di una «vista

perfezionata» garantita da «tutti gli strumenti ottici esistenti ed in modo principale dalla macchina da presa» (80).

Del resto, osserva Quendler, quel particolare occhio, più esattamente quella «metaphor of media-bound perception» ("The Conceptual" 201), svolge ruoli diversi nella teoria letteraria, arrivando al proprio culmine concettuale – come vedremo tra poco – nella riflessione di Franz K. Stanzel e della sua scuola. Si tratta di una *strategia di lettura* giustificata da un uso indiretto, analogico, di *camera*. E Quendler ha alle spalle i risultati della ricerca di Edward Branigan, che ha studiato le molte accezioni, i molti traslati, in cui può intendersi questo medium. La cinepresa e, prima, la macchina fotografica *interpretano* l'esperienza letteraria, e la loro azione all'interno della critica si manifesta in una mescolanza di contenuti. L'atto di scrivere può essere metaforizzato come impiego di una *camera* per produrre certi effetti testuali; la narrazione, idealmente (attraverso un tropo), sostituisce a carta e penna la macchina fotografica e la cinepresa – e le rispettive pellicole –, con l'obiettivo di ottenere un risultato letterario inedito.

Non solo per amore di simmetria o per un'astratta ricerca di coerenza, Quendler prende in considerazione anche la possibilità opposta: vale a dire che il cinema sia pensato come scrittura attraverso i *media* della carta e della penna. Il critico Alexandre Astruc (324-28) aveva parlato nel 1948 di una creazione cinematografica *camera-pen* (*caméra-stylo*). Anche in questo caso il traslato mediale suggerisce un'entità 'terza', una certa idea di cinema, condizionata da qualcosa di simile a un'affabulazione, a un processo compositivo verbalizzante e letterario.

Il ragionamento di Quendler e certe caratteristiche in ultima analisi ideologiche del suo discorso appariranno più chiari dalla fig. 4.1, che illustra i due diversi *blends* intermediali in questione. Il punto cruciale è lo spazio «generico» collocato in alto, che certifica come letteratura e cinema possano entrambi esemplificare fenomeni narra-

tivi. Attraverso la mediazione di quest'area comune, i due opposti mondi propiziano un ambito 'mescolato' (si veda il cerchio più in basso). Ma si noti anche che entro i tre spazi che preludono al dominio *blended* compare sempre una *scissione*, una spaccatura. È così riprodotta l'antica, in senso lato 'jamesiana', opposizione narratologica fra *telling* e *showing*. Oltre tutto, nel saggio di Quendler tale coppia appare omologa alla contrapposizione diegesi / mimesi, secondo una logica altrettanto meccanica.

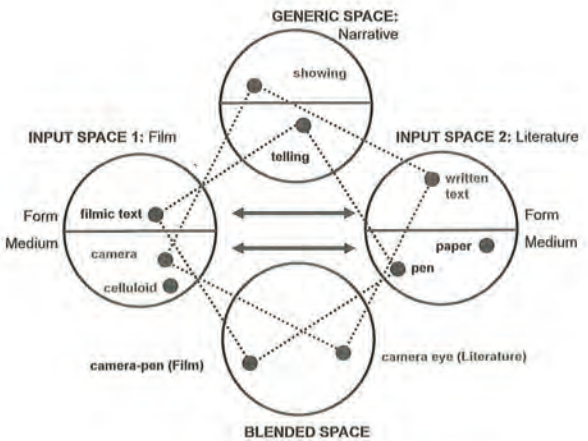

Fig. 4.1 Diagramma tratto da Quendler, "The Conceptual" 205.

Il dominio risultante apparirà *blended*, ma in maniera curiosamente dicotomica. Si scrive secondo una procedura *camera eye*, cioè si realizza l'intenzione quasi archetipica dello *showing*, perché si vuole apparire il più possibile mimetici. Analogamente, il cineasta che pratichi la *camera-pen* vorrà far sentire la voce di un narratore filmico e punterà sulla manifestazione di una soggettività, *diegetica*, di specie 'autoriale' – nella doppia accezione del 'cinema d'autore' e della 'situazione narrativa autoriale'.

2. Dunque, dopo aver illustrato lo stigma soggettivistico che per lo meno geneticamente caratterizza il *camera eye*, Quendler nega la sua intuizione, scommettendo sull'oggettivismo dello *showing*. Il fatto se da un lato è curioso dall'altro costituisce una specie di atto dovuto di fronte all'uso corrente del sintagma *camera eye*: che certo è sinonimo di 'narrazione di eventi ed esistenti in assenza di ogni filtro rappresentativo personale, di ogni soggettività'.

Usando la sempre utile terminologia genettiana: si tratterebbe di un racconto con *narratore (extradiegetico) a focalizzazione esterna*; dando tutto sommato per scontato che tale narratore debba essere per forza *eterodiegetico*.[2] Parleremmo volentieri, anche, di 'impassibilità', se non fosse che – storicamente parlando, e non solo – le principali forme di impassibilità comportano strategie di focalizzazione interna: cosa che il *camera eye* invece tende a escludere. L'impassibilità e impersonalità naturaliste sono tutt'altra cosa dall'oggettualità dell'*école du regard* (lo abbiamo rilevato nel cap. 2).

Non solo. Alle spalle della versione vulgata di *camera eye* ma con significativi discostamenti, preme una formulazione storica del problema, di cui in anni recenti si è tenuto pochissimo conto, ma che in parte conferma molti nodi critici che stiamo esaminando. Mi riferisco al notevole libro di Alan Spiegel. Il limite e insieme il pregio di *Fiction and the Camera Eye* è di essere quasi del tutto estraneo alla narratologia, e perciò di valorizzare una serie di questioni genealogiche affatto ineludibili. La prima – capitale – è che le più importanti manifestazioni 'cinema-

2. Noto solo di sfuggita che Niederhoff, "Perspective", discorre di un «camera mode» considerandolo di fatto sinonimo di focalizzazione esterna, pur nel quadro di una critica ai fondamenti di questo tipo di messa a fuoco. Si prende cioè atto della reciproca implicazione di *camera eye* e focalizzazione esterna, ma anche della necessità di pensare ai due domini come separati (vista la debolezza della proposta di Genette).

tografiche' della forma narrativa in oggetto sono radicate nel sistema-Flaubert: e dunque *anticipano* di molti anni il cinema. Anche gli sviluppi novecenteschi della *concretized form* che Spiegel descrive hanno più a che fare con la tradizione flaubertiana (flaubertiana-jamesiana, per meglio dire) che non con un influsso *diretto* del cinema.

Come ogni analisi delle costanti narrative tra Otto e Novecento non può non rilevare, dunque, la diffusione delle strategie impersonali precede di parecchi anni la nascita del cinema, e oltre tutto (cfr. qui il cap. 2, § 2.9) esemplifica procedimenti, come il montaggio, che si imporrano solo alla vigilia della prima guerra mondiale. I lemmi di questa tecnica narrativa *reificante*, quali sono individuati da Spiegel, mantengono nondimeno la loro utilità nel momento in cui il *camera eye* viene affrontato anche narratologicamente: si pensi alla fenomenologia della frammentazione, alla crisi del rapporto causa-effetto, ecc. E infatti avremo modo di riprenderli.

Un punto del discorso di Spiegel va comunque sin da ora illustrato, pur brevemente, perché coglie quella che possiamo considerare un'invariante della metafora mediale implicita nel *camera eye*. Spiegel, prendendo spunto dal lavoro teorico di Béla Balázs, afferma:

> Balázs […] helps us to understand the double-sided and paradoxical epistemology of the camera. On the one hand, the camera is an objective medium, for it can neither think nor feel, and surely no other art in our time has provided us with more objective information about the surface of physical reality than the art of the camera. On the other hand, the camera is a subjective medium, for it cannot show us any object without at the time revealing its own physical position – its angle and distance from the object – as part of what is shown. (32)

La *camera* non può essere ridotta a un ruolo e a una funzione oggettivi, se non compiendo un atto arbitrario. La collocazione *spaziale* dell'occhio, dello sguardo (e dell'orecchio),[3] è una caratteristica ineludibile in tutta la storia del cinema (solo il digitale può in parte fuoruscire da questo orizzonte). L'oggettivazione si accompagna a un'immersione diegetica del tutto necessaria. Chi 'racconta' per immagini e suoni non può non palesare il proprio *coinvolgimento* nella rappresentazione. Tuttavia ciò avviene in un modo non facile da definire poiché una simile particolarissima *omodiegesi* esclude l'azione di un io, di una prima persona 'grammaticale'.

Tali sono le premesse e insieme le contraddizioni del nostro argomento. E nelle contraddizioni intravvediamo forse il punto di arrivo, lo scioglimento del discorso teorico. Ciò che conta, per ora, è aver additato le basi del percorso critico *mainstream*. Si tratta di quella trafila concettuale che – per esempio – ha portato Jaap Lintvelt a definire il suo *tipo narrativo neutro* come il corrispettivo letterario della «focalisation d'une caméra» (69). In questi casi è dato cioè per scontato che una certa rappresentazione assecondi l'azione di una macchina, tramite la quale è realizzato «l'enregistrement impersonnel du monde extérieur visible et audible» (68). Dunque, *camera eye* è sinonimo di passività, in quanto focalizzazione esterna, collocazione *decentrata* di un narratore in balia delle cose, incapace di padroneggiare il senso degli eventi.

3. Si tenga conto che ogni qual volta nel corso del presente saggio verrà impiegata la nozione di *occhio*, *sguardo* ecc., sarà sempre implicita anche quella di *ascolto*. Il *punto di vista* è anche un *punto di audizione*, e così via. Dovremmo concettualizzare sempre il 'vedere' come un 'percepire', dunque: ma la metafora dello sguardo risulta più suggestiva e produttiva, come il *camera eye* appunto insegna.

4.2. «Situazione narrativa neutrale», camera eye*, focalizzazioni: una sintesi impraticabile?*

1. In linea di principio, la teoria di Stanzel ha poco a che fare con questo tipo di posizioni, anche se nel tempo perviene ad assecondarle. Il percorso è molto tortuoso. Il punto di partenza (siamo nel 1955) tematizza soprattutto l'opposizione tra narratore autoriale in quanto agente esposto, da un lato, e *rappresentazione scenica*, cioè senza narratore, dall'altro. Quando viene realizzato un racconto *narratorless*, privo di *voce* percepibile, sono possibili due maniere di mediazione narrativa: se a mediare è un personaggio, ci troviamo di fronte alla situazione narrativa figurale (o *personale* che dir si voglia), se invece a mediare è il lettore stesso, il quale ha l'impressione di essere presente alla scena, la situazione narrativa viene detta *neutrale*. Il *camera eye* è identificabile con quest'ultimo tipo. La formulazione di Stanzel è ingegnosa, perché insiste in entrambi i casi sul coinvolgimento empatico del lettore, sulla sua 'omodiegetizzazione': sul suo *entrare* nel testo. Solo che nel primo caso c'è l'ausilio di un personaggio riflettore, mentre nel secondo caso l'azione immaginativa del lettore si appiglia a un vuoto (per lo meno apparente) di mediazione esplicita:

> Inasmuch as the presence or absence of the author in the reader's imagination can only be known approximately, it is more useful to speak of the author either emerging or withdrawing in the course of narration. If the author emerges by addressing the reader, by commenting on the action, by reflections, etc., the reader will bridge the gap between his own world and fictional reality under the guidance, so to speak, of the author. This is *authorial* narration. If the reader has the illusion of being present on the scene in one of the figures, then *figural* narration is taking place. If the point of observation does not lie in

> any of the novel's figures, although the perspective gives the reader the feeling of being present as an imaginary witness of the events, then the presentation can be called *neutral*. (*Narrative* 23)

Stanzel, qui, non solo è lontano dalla focalizzazione esterna genettiana, dalla definizione di un paradigma oggettivista *tout court*; ma il suo modo di vedere le cose è – almeno apparentemente – collocato sul fronte opposto. Protagonista della situazione narrativa neutrale è il lettore, in quanto agente che *immagina*, *sente* di essere presente agli eventi riferiti, e di poterlo fare in modo indipendente da ogni personaggio in azione.

In questo senso, la situazione narrativa neutrale è, certo, una variante della situazione narrativa figurale, ma ne costituisce anche un disturbo. Se lo spostamento deittico che sostiene la *Personalisierung* circostanzia l'accesso empatico del lettore alla diegesi, molto più difficile, teoricamente, è argomentare perché e come il lettore si lasci assorbire da una storia viceversa caratterizzata dalla massima oggettualità.

Sono intanto necessarie due osservazioni. Colpisce in primo luogo rilevare che Stanzel sessant'anni fa era pervenuto a un'idea 'cognitivista' ante litteram della narrazione, via Ingarden e Bühler: dal primo traeva il concetto di «aree di indeterminazione», dal secondo l'enfasi sulla deissi spostata che reclama la *cooperazione* del destinatario. Molto sintomaticamente, poi, in lui si profila qualcosa che abbiamo in parte già osservato, vale a dire l'istanza di un *osservatore immaginario* che molto ha in comune con l'«occhio invisibile» di Pudovkin (cfr., qui, cap. 2, § 2.10). Stanzel – che con ogni evidenza è in leggera difficoltà davanti ai contenuti della sua stessa proposta – utilizza cioè un riferimento almeno implicitamente cinematografico:

> It could also be said that the center of orientation lies in the now-and-here of an imaginary observer on the scene whose place the reader assumes in his imagination. (28)

E la notazione è tanto più importante perché questo studioso (ripeto) esclude che l'effetto di partecipazione possa essere legato a una persona visibile: no, in gioco è semmai qualcosa di implicito, di virtuale, che non è un *lui*/*lei* ma non è nemmeno un *io*; e di cui tuttavia sappiamo che è coinvolto nella storia.

Fig. 4.2 La prima forma del cerchio tipologico di Stanzel (cfr. *Die typischen* 166), qui nella traduzione di *The Narrative* 167.

D'altronde, come è stato osservato in modo molto severo da Susan Lanser, in questo suo percorso Stanzel finisce per contraddirsi. Il cerchio tipologico seminale da lui proposto nel volume del 1955, perfettamente tripartito (con la situazione narrativa autoriale dalla parte dell'epos, la situazione narrativa in prima persona dalla parte della lirica e quella figurale dalla parte del dramma; cfr. fig. 4.2), viene messo in crisi dalla pressione della «neutralità». Infatti, «any attempt to place neutral narration on Stanzel's

three pronged continuum simply destroys the continuum» (Lanser, *The Narrative* 35, nota). Questa presunta variante della figuralità – nel momento stesso in cui si candida al ruolo di *quarta* situazione narrativa – scardina anche la coerenza del sistema, rendendone inutilizzabile la sintesi visiva.

Nel passaggio dal 1955 al 1979, del resto, sarà la nozione di neutralità a declinare. Stanzel ne parla sempre meno.[4] L'ultima volta lo fa in un saggio del 1976 (a testimonianza dunque di un'incertezza prolungata nel tempo) in cui è suggerito che nel cerchio tipologico – ormai vicino a quello definitivo, articolato su tre assi e suddiviso in sei archi – la situazione narrativa neutrale potrebbe collocarsi nello spazio diametralmente opposto a quello della situazione narrativa in prima persona. Vale a dire, nell'area di transizione verso la situazione narrativa figurale che contiene nella sua parte iniziale (prossima all'autorialità) il racconto di Hemingway *The Killers* (che tra poco esamineremo). Stanzel forse *pour cause* compie una forzatura, giacché afferma che nel 1955 la 'neutralità' occupava – traduco – «una posizione intermedia tra la situazione narrativa autoriale e la situazione narrativa figurale» ("Zur Konstituierung" 119). Come abbiamo visto, il discorso era sensibilmente diverso, anche se fin dal 1955 la localizzazione sul cerchio tipologico era un problema aperto.

Ma questa sorta di lapsus rivela la nuova strada su cui Stanzel si trova tra 1979 (anno di pubblicazione del suo libro in versione tedesca) e 1984 (quando esce la versione inglese, esemplata sull'edizione tedesca, riveduta, del 1982). La situazione narrativa neutrale viene del tutto ab-

4. In *Unterwegs* 37-40, in un contesto di tipo memorialistico (e siamo ormai nel 2002), Stanzel ha rivelato le proprie incertezze lungamente rimuginate in merito alla tenuta di un simile concetto, infine valutato come un errore del suo percorso teorico e quindi ironicamente condannato all''abiura' (*Kindesweglegung*).

bandonata, e al suo posto si discorre di *camera eye*. Nel saggio figura qualche elemento di continuità con il testo del 1955, quando ad esempio si parla di un «point of view […] located in the centre of events» (*A Theory* 112); tuttavia la vecchia opzione 'cognitivista' è ora fortemente indebolita.

Stanzel è soprattutto interessato a due fenomeni. Il primo è la spersonalizzazione del narratore autoriale, quale si manifesta paradigmaticamente nei *Killers*:

> The door of Henry's lunch-room opened and two men came in. They sat down at the counter.
> "What's yours?" George asked them.
> "I don't know," one of the men said. "What do you want to eat, Al?"
> "I don't know," said Al. "I don't know what I want to eat."
> Outside it was getting dark. The street-light came on outside the window. The two men at the counter read the menu. From the other end of the counter Nick Adams watched them. He had been talking to George when they came in.
> "I'll have a roast pork tenderloin with apple sauce and mashed potatoes," the first man said.
> "It isn't ready yet." (Pos. 3508)

Qui, è evidente che il narratore – davvero – «arretra» («withdraws», «withdrawal»; Stanzel, *A Theory* 112 e *passim*), poiché la sua voce lascia spazio alla voce *mimetica* dei personaggi, facendo capolino quasi solo nelle succinte didascalie. E qualcosa del genere accade, non troppo paradossalmente, anche quando il racconto è in prima persona, come per esempio in *Fifty Grand*, sempre di Hemingway. Se ne legga l'attacco:

> "How are you going yourself, Jack?" I asked him.
> "You seen this Walcott?" he says.
> "Just in the gym."
> "Well," Jack says, "I'm going to need a lot of luck with that boy."
> "He can't hit you, Jack," Soldier said.
> "I wish the hell he couldn't."
> "He couldn't hit you with a handful of bird-shot."
> "Bird-shot'd be all wright," Jack says. "I wouldn't mind bird-shot any."
> "He looks easy to hit," I said.
> "Sure," Jack says, "he aint't going to last long. He ain't going to last like you and me, Jerry. But right now he's got everything."
> "You'll left-hand him to death."
> "Maybe," Jack says. "Sure. I got a chance to."
> "Handle him like you handled Kid Lewis."
> "Kid Lewis," Jack says. "That kike!"
> The three of us, Jack Brennan, Soldier Bartlett, and I were in Hanley's. There were a couple of broads sitting at the next table to us. They had been drinking. (Pos. 3795)

Tuttavia – si badi – davanti a questi testi il sintagma *camera eye* è usato da Stanzel con scarsa convinzione. In riferimento all'area in cui compare *The Killers*, è affermato solo che il narratore «limits itself to an objective description of the setting of a scene», e che «*w*hen such an approach is executed very strictly, it is usually designated as the 'camera-eye' technique» (*A Theory* 117). Il tono è quello di chi riferisce un'opinione altrui, solo superficialmente condivisa.

Ciò che infatti lascia leggermente perplessi è che, nel cerchio tipologico, *camera eye* è effettualmente nominato solo in corrispondenza della *Jalousie* di Robbe-Grillet, in un'area di transizione delicatissima tra il racconto figurale in terza e prima persona. La spiegazione viene fornita, in modo peraltro molto chiaro, verso l'inizio del libro quando sono ricordate le nuove forme (le forme-limite) di realizzazione della *mediacy*:

> Robbe-Grillet's attempt at a complete reification of represented reality by freezing the mediator optically (for instance by reducing a character to the function of a camera eye) in his novel *Jealousy* (*La Jalousie*) could be interpreted as an extreme solution to the rendering of mediacy. (8-9)

Insomma, l'istanza *camera eye* ha la funzione di minacciare l'efficacia della figuralità in terza persona, *raggelandola*, appunto oggettivandola. Anche se poi – curiosamente – questa oggettività si manifesta al confine tra *io* e *lui*/*lei*, fra prima a terza persona appunto, là dove in gioco è soprattutto il problema della *soggettività*. A ben vedere, è questo confine a interessare maggiormente Stanzel, ad attirare la sua attenzione teorica. Colui che possiamo definire l''inventore' della *figural narrative situation* coglie in alcune tendenze del romanzo contemporaneo la dinamizzazione del suo paradigma: proprio nel senso – costruttivo – che oltre la *figuralization* è possibile altro, c'è un *futuro* di narrazioni che si vuole aperto.

E infatti la conclusione di *A Theory of Narrative* vede la ripresa di tutte le questioni in gioco. In particolare con riferimento a un importante libro di Christian Paul Casparis del 1975, su cui torneremo, Stanzel mette meglio a fuoco la «depersonalization of the consciousness which the camera eye reflects, so to speak» (233), e la applica oltre alla *Jalousie* di Alain Robbe-Grillet (1957) anche a *L'étranger* di Albert Camus (1942). L'esteriorizzazione della coscienza che questa tecnica induce (la retina che si sostituisce alla mente) è un elemento nuovo che la teoria deve contribuire a spiegare. Del resto, conclude Stanzel riferendosi a certi pezzi brevi dell'ultimo Beckett, «The camera of these prose writings no longer takes pictures continuously, but rather seems to string picture upon picture together in the manner of a kaleidoscope» (235). Come del resto i più accorti studiosi di questi fenomeni (Spiegel e Casparis) avevano osservato, la *camera* dive-

nuta racconto non produce affatto fluidità, continuità, ma l'opposto: frammenta e parcellizza la rappresentazione, isola il dettaglio e lo separa dal contesto.

2. Tanto andava dichiarato per suggerire che la ricezione del pensiero di Stanzel ha implicato qualche forzatura. Ad esempio, Fludernik (*An Introduction* 96) dichiara che per Stanzel il *camera eye* può installarsi in ognuna delle tre situazioni narrative. In astratto ciò è vero, nel senso che sia nella situazione narrativa in prima persona sia nella situazione narrativa autoriale esistono momenti in cui la 'voce' quasi si annulla sotto la pressione dei fatti; ma un rilievo del genere rende eccessivamente sistematico qualcosa che tale non era nelle pagine di Stanzel.

Un altro suo seguace (se non proprio allievo diretto) aveva nel frattempo privilegiato una direzione normalizzante, attenta a sciogliere le questioni che il maestro aveva lasciato aperte (anche perché non voleva chiuderle – ripeto). Ulrich Broich nel 1983 pubblica un saggio in cui dà forma compiuta, formalmente coerente, al *camera eye*, e insieme quindi alla situazione narrativa neutrale. I risultati della sua analisi non sono però circoscrivibili in un continuum spaziale 'fisiologico', vitale, iconicamente circolare, come accade in Stanzel. Ora, è invece necessario ragionare per coppie oppositive, quasi alla maniera di Genette. Saranno incrociate, di fatto, tre antitesi (voce, punto di vista, persona):[5] che permutativamente 'devono' produrre otto casi (cfr. la fig. 4.3). Dunque: il medium narrativo («Erzählmedium») può essere o «drammatizzato» («dramatisierter Erzähler», il *teller-character* di Stanzel) o non «drammatizzato» («nicht-dramatisierter Erzähler» – *reflector-character*). Dalla parte della drammatizzazione discenderanno il racconto eterodiegetico e quello omodie-

5. Nel ramo a sinistra dell'albero, tuttavia, l'antitesi pertinente riguarda eterodiegesi/omodiegesi, e quindi l'organicismo stanzeliano ottiene una piccola vittoria.

getico, denominati rispettivamente «Nicht-Identität der Seinsbereiche von Erzähler und Figuren» (non-identità delle sfere di esistenza di narratore e personaggi) e il suo opposto (identità delle rispettive sfere); ognuno dei due può poi presentarsi in prima o terza persona: («ich/er»).[6] Dalla parte della non drammatizzazione potrà esserci un punto di vista interno o uno esterno («Innensicht / Außensicht»), ognuno dei quali in prima o terza persona. Il non-narratore con punto di vista interno in prima persona (n. 5) coincide con il monologo interiore vero e proprio; il non-narratore con punto di vista interno in terza persona (n. 6) sarà invece conforme alla situazione narrativa figurale.

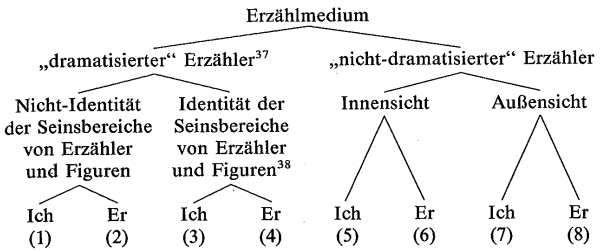

Fig. 4.3 Diagramma da Broich 141.

Infine, avremo la possibilità di un *non narratore* con punto di vista *esterno*. E questa è la situazione narrativa neutrale, che in pratica coincide con il *camera eye*. In terza

6. Non crea particolari problemi la differenza tra n. 1 e n. 2, che riguarda la maggiore o minore esposizione del soggetto narrante eterodiegetico (*Tom Jones* da un lato, *Buddenbrooks* dall'altro). Il n. 3 è la normale omodiegesi. Semmai, colpisce il n. 4, consistente in una paradossale omodiegesi in terza persona: è esemplificata con il *De bello Gallico* e *The History of Henry Esmond* di William Thackeray, casi di 'autobiografie' in cui il protagonista è – anche occasionalmente, come nel romanzo di Thackeray – una terza persona, un *lui*, tuttavia coincidente con il 'corpo' del *teller-character* di riferimento.

persona (8), l'esempio più sintomatico addotto è il romanzo hard-boiled *The Maltese Falcon* di Dashiell Hammett (insieme con *The Inheritors* di William Golding), dove il narratore non solo si presenta con una voce poco udibile, ma si accontenta di registrare fenomenicamente gli accadimenti. In prima persona (7), sono ricordati *The Thin Man*, sempre di Hammett, e il solito *Fifty Grand* di Hemingway.

I limiti di questo schema sono a mio avviso evidenti. Broich sistematizza un'approssimazione che era già presente in Stanzel (ma, ripeto, senza che lo studioso ci scommettesse sopra troppo). Vale a dire, mette sullo stesso piano: 1. l'arretramento del narratore in presenza di un fitto *dialogato*, e solo di quello, 2. la percezione passiva degli eventi *nel loro complesso* da parte di una voce che *scompone* analiticamente (cinematograficamente, fotograficamente) i contenuti della storia. Proviamo a confrontare i passi di Hemingway sopra riportati con l'inizio del secondo capitolo del *Maltese Falcon*:

> A telephone-bell rang in darkness. When it had rung three times bed-springs creaked, fingers fumbled on wood, something small and hard thudded on a carpeted floor, the springs creaked again, and a man's voice said:
> 'Hello… Yes, speaking… Dead?... Yes… Fifteen minutes. Thanks'.
> A switch clicked and a white bowl hung on the gilded chains from the ceiling's centre filled the room with light. Spade, barefooted in green and white checked pajamas, sat on the side of his bed. He scowled at the telephone on the table while his hands took from beside it a packet of brown papers and a sack of Bull Durham tobacco. (11-12)

Se nei primi due casi è ampiamente giustificato l'impiego dell'aggettivo *scenico* perché siamo di fronte a una rappresentazione molto vicina ai modi del teatro, in Ham-

mett sentiamo che è in gioco qualcosa di più complesso, una strategia che implica la *decifrazione* di un senso non immediatamente intelligibile. Là, si dispiega un'alternanza dialogo/didascalia non troppo diversa da quella di qualsiasi restituzione mimetica 'classica' (la *scena* di Genette in cui tempo della storia = tempo del racconto); qui, la selezione delle informazioni narrative richiede un'analisi problematica dei dettagli anche, e soprattutto, diegetici. Un esempio fra i molti: l'oggetto che all'inizio sentiamo cadere sul «carpeted floor» ha a che fare con le cartine e la sacca del tabacco che figurano alla fine del passo? Se in *The Killers* la ricezione è, necessariamente, di tipo teatrale, in *Maltese Falcon* è *cinematografica*. Come suggerisce Fludernik, vi agirebbe un «mechanical shutter which registers incoming stimuli but does not interpret them, leaving it to the viewer of the film to make sense of the data transmitted» (*Towards* 130).

È la nozione di *Außensicht*, di focalizzazione esterna, a non funzionare. O per lo meno non è efficace allo stesso modo nei due casi che abbiamo visto. In Hemingway e Hammett *non* è attiva esattamente la stessa focalizzazione: anche se in termini – ad esempio – genettiani la si direbbe sempre, appunto, focalizzazione esterna.

Un esempio può forse chiarire, almeno in parte, la questione. Uno dei più antichi (e, direi, riusciti) tentativi di realizzare una rappresentazione impassibile della realtà secondo una procedura scenica è costituito dai *Processi verbali* di Federico De Roberto, una raccolta di racconti uscita nel 1890. Leggiamo l'incipit di *Il rosario*, il primo pezzo della serie:

> Un leggiero colpo di martello all'uscio del giardino: tanto leggiero da non poter essere udito se non dalle donne che stavano ad aspettare lì dietro.
> "Chi è?"
> "Io, Angela..."

> Aprirono.
> "Che notizie?" chiesero tutte, a bassa voce.
> La comare Angela, trafelata, con la fronte in sudore sotto il fazzoletto rosso, rispose, piano:
> "Niente!... È morto! Potete far conto che gli recitino il *de Profundis*… A stasera non ci arriva!..."
> Le sorelle Sommatino fecero tutt'e tre lo stesso gesto di stupore doloroso, guardando il cielo dell'alba. (1485)

L'attacco presenta una focalizzazione interna, dal momento che sono «le donne» a *poter udire* il «leggiero colpo di martello». La modalità rappresentativa, appunto drammatica, teatrale, attuata da De Roberto con acutissima consapevolezza teorica (basti leggere la breve prefazione datata al dicembre 1889), tiene conto delle acquisizioni verghiane più recenti, e in genere di tutta la tradizione naturalistico-flaubertiana, che aveva ottenuto effetti di reale anche mediante la pratica delle percezioni interne a carico dei personaggi.[7] In che senso, allora, un episodio scenico così realizzato esemplifica l'uso della focalizzazione esterna?

È probabile, dico, che i racconti a dominante scenica debbano essere collocati ai margini del sistema *camera eye*; vi afferiscono, sì, ma secondo modalità di confine: sia sul versante dell'autorialità e della prima persona (la voce del *teller* è sempre ben udibile), sia su quello della figuralità (non può essere escluso un *reflector-character*). Il che significa affermare – ma ci dovremo tornare – che la tecnica che stiamo studiando non bandisce del tutto la focalizzazione interna.

7. Infatti, in *Processi verbali* a racconti in cui la focalizzazione esterna è dominante, come appunto nel *Rosario*, se ne affiancano altri in cui tende a prevalere la figuralità (cfr. ad esempio *Lupetto*): entrambi i tipi sono egualmente impersonali, ma è per lo meno dubbio che sia parimenti esemplificata una condizione *camera eye*.

La sistematizzazione di Broich, nondimeno, si fonda su un presupposto entrato a far parte del senso comune narratologico: vale a dire che il meccanismo *camera eye* consegni al lettore una prospettiva straniante, garantita da una mancanza di informazioni per rapporto agli agenti della mediazione narrativa. Dunque: un narratore che non (ci) comunica quel che pensa, anche quando è in prima persona; un personaggio focale di cui sono comunicate solo le percezioni fisiche e non mentali. Come dichiarato da Casparis, «There is the reflection on the retina, but not the reflection in the mind» (53).

3. Non per caso, il problema più complesso è forse rappresentato dal racconto *camera eye* in prima persona. Sintetizzando al massimo la questione, a parte le opere proposte da Broich (*The Thin Man* non fa altro che estendere a un intero romanzo le caratteristiche di *Fifty Grand*), negli scritti di teoria narratologica gli unici due esempi di una realizzazione *camera eye* di questa specie si limitano per lo più a romanzi già presi in considerazione da Stanzel: *L'étranger* e *La jalousie*. Il primo, fra l'altro, è il testo che Genette nel *Nuovo discorso del racconto* propone (110), pur se dubitativamente, come esempio di narrazione in prima persona a focalizzazione esterna.[8] E non è un problema da poco, a ben vedere: la scuola di Stanzel (Broich escluso) *non* può infatti concepire un accadimento del genere, poiché ne nega la 'naturalità'. Come dichiara Fludernik ("The Establishment" 103), «external perspective operates exclusively in the eterodiegetic realm», e le eccezioni vanno naturalizzate «in accordance with the narrator's supressed emotions».

8. Per il tipo di focalizzazione realizzata in questo romanzo, Genette (*Nuovo* 106), parla di una «focalizzazione interna con parallissi quasi totale dei pensieri», proponendo una definizione in sostanza poi ripresa da Fludernik, anche se in un contesto diverso. La 'mancanza di informazioni' circa il pensiero dell'*experiencer* è, come vedremo, un *Leitmotiv* della sua interpretazione.

Ma per il momento potremmo intravvedere una convergenza Genette-Fludernik (via Stanzel) nel modo di giudicare la condizione, diciamo, prototipica della *Jalousie* (corsivi miei).

> Sur le pilier lui-même, *il n'y a rien à voir* non plus, si ce n'est la peinture qui s'écaille et, de temps à autre, à intervalles imprévisibles et à des niveaux variés, un lézard gris-rose dont la présence intermittente résulte de déplacements si soudains que personne ne saurait dire d'où il est venu, ni où il est allé quand il n'est plus visible.
> A... s'est effacée de nouveau. Pour la retrouver, *le regard* doit se placer dans l'axe de la première fenêtre: elle est devant la grosse commode, contre la cloison du fond. Elle entrouvre le tiroir supérieur et se penche vers la partie droite du meuble, où elle cherche longuement un objet qui lui échappe, fouillant à deux mains, déplaçant des paquets et des boîtes et revenant sans cesse au même point, à moins qu'elle ne se livre à un simple rangement de ses affaires.
> Dans la position qu'elle occupe, entre la porte du couloir et le grand lit, d'autres rayons peuvent aisément l'atteindre, depuis la terrasse, traversant l'une ou l'autre des trois embrasures béantes. (145-46)

Saremmo cioè di fronte a un racconto omodiegetico in cui una prima persona dichiara la propria esperienza in maniera incompleta, omettendo di riferire pensieri, reazioni emotive, insomma la propria interiorità. Il marito che osserva la moglie (A...) ne segue gli spostamenti in modo monotono e insistente, e rivela se stesso in questo accanimento coattivo, nei movimenti 'gelosi' del suo sguardo. Il famoso *je-néant* di Bruce Morrissette (95-107) si materializzerebbe in tutta la sua proficua contraddittorietà. Un soggetto che si nega manifestandosi con un acefalo guardare, ed è tanto separato da se stesso da riuscire a

nominare l'atto del proprio *regard* (si noti appunto: «il n'y a rien à voir», «le regard doit se placer»).

Questa impostazione nelle sue linee essenziali può essere condivisa (pur se con molte precisazioni, come vedremo). Ciò che tuttavia sfugge è, intanto, la sua congruenza con *L'étranger*, un romanzo in cui l'io è del tutto esposto, il tempo presente è per lo più rimpiazzato dal passato prossimo, e soprattutto la 'naturalizzazione' degli enunciati è favorita da una struttura, un frame percettivo, di indole *diaristica*. È sufficiente leggere gli attacchi dei primi due capitoli del romanzo, in cui il soggetto è impegnato a riferire eventi che si sono appena verificati:

> I
> Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile: "Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués." Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.
> L'asile des vieillards est à Marengo, à quatre-vingt kilomètres d'Alger. Je prendrai l'autobus à 2 heures et j'arriverai dans l'après-midi. Ainsi, je pourrai veiller et je rentrerai demain soir. J'ai demandé deux jours de congé à mon patron et il ne pouvait pas me les refuser avec une excuse pareille. (9)
> […] II
> En me réveillant, j'ai compris pourquoi mon patron avait l'air mécontent quand je lui ai demandé deux jours de congé: c'est aujourd'hui samedi. Je l'avais pour ainsi dire oublié, mais en me levant, cette idée m'est venue. Mon patron, tout naturellement, a pensé que j'aurais ainsi quatre jours de vacances avec mon dimanche et cela ne pouvait pas lui faire plaisir. Mais d'une part, ce n'est pas de ma faute si on a enterré maman hier au lieu d'aujourd'hui et d'autre part, j'aurais eu mon samedi et mon dimanche de toutes façons. Bien entendu, cela ne m'empêche pas de comprendre tout de même mon patron. (31)

In sintesi, e banalizzando un po': mentre il meccanismo narrativo messo in opera dal marito geloso è molto difficile da razionalizzare, quello di Meursault chiede 'solo' il riferimento a certi dettami della filosofia esistenzialista, trova la sua spiegazione in una koinè intellettuale codificata, trascrizione pratica di un soggetto scisso da se stesso, a disagio nel mondo, *révolté*, e così via. È la storia di un uomo che narra come in un *journal*, giorno dopo giorno, la propria mancata adesione alla vita, e alla morte. La sua alienazione è diversissima – anche perché molto più programmatica e programmata – da quella del protagonista della *Jalousie*.

Se in Camus opera ancora una *motivazione* di tipo psicologistico e filosofico, in Robbe-Grillet subentra un disturbo della percezione che solo con fatica può essere ricondotto a una psiche naturalisticamente intesa. Quello che Casparis definisce «gap between sensation and cognition» (59) è immensamente più profondo nella *Jalousie*, e credo che nessuna operazione normalizzante sia in grado di colmarlo del tutto.

Quest'ultima è invece l'opinione di Monika Fludernik, il cui ragionamento peraltro palesa una coerenza quasi inattaccabile. Di fronte a un racconto *camera eye*, in tutte le sue forme, il lettore non può che attivare il frame VIEWING, un'istanza cognitiva incentrata su un modo naturale di leggere i fatti attraverso i sensi (si parla di «the real-world schema of perception» – *Towards* 32). Tuttavia, tale cornice vacilla quando entra in gioco il testo *camera eye*: la mancanza di emotività di chi parla e sente contrasta con gli *universalia* su cui si regge ogni narrazione. Il lettore entrerebbe cioè in crisi in presenza della *camera*, dell'attività senziente non di un uomo bensì di una macchina. Il superamento di questa impasse è dato dalla possibilità di cogliere nel testo un *experiencer*, una soggettività «whose lack of involvement is taken to be of crucial semantic significance» (131). Cioè, la visione in atto rivelerebbe

l'implicito lavorio, l'*agency*, di una persona che – attraverso una parallissi, un'omissione laterale – *trascura* di manifestare le proprie emozioni, e il cui comportamento dobbiamo perciò adeguatamente *interpretare* scoprendo il senso narrativo delle sue particolari attività mentali.

Come si vede, è una soluzione del problema molto ideologica, ma appunto coerente con una metodologia cognitivista. A prescindere da ogni giudizio intorno al concetto di *naturalizzazione*,[9] questa versione dei fatti non rende conto della costanza tipologica del *camera eye*, della sua specificità, della sua varietà di manifestazioni. L'opposizione *Jalousie* / *Étranger* è esemplare: la visività 'ravvicinata' del primo romanzo è le mille miglia lontana dal 'distanziamento' del secondo, che con il frame VIEWING ha molto poco a che fare.

Di nuovo, il problema (intravisto almeno implicitamente da Stanzel) è che l'ombrello *camera eye*, in parte o forse in tutto coincidente con quello della situazione narrativa neutrale, non riesce a coprire allo stesso modo fenomeni tanto eterocliti. Né l'uso sistematico della genettiana focalizzazione esterna, né (ma sono ipotesi convergenti) l'azione di una parallissi funzionale al frame VIEWING sono spiegazioni in grado di unificare in modo soddisfacente il campo. Se è vero (impossibile negarlo) che esiste un universo *camera eye*, le spiegazioni tecniche e cognitiviste fin qui esaminate lasciano insoddisfatti. In questo senso, la problematicità di Stanzel appare preferibile: il *camera eye* rimane un problema aperto, un po' perché è imparentato con una situazione narrativa potenziale (quella neutrale)

9. I limiti di questo metodo appaiono con chiarezza quando Fludernik (*Towards* 131) rifiuta di integrare nel sistema *camera eye* le sequenze puramente descrittive di certi brevi racconti di Robbe-Grillet, contenuti in *Instantanés*. La loro impersonalità, l'assenza secondo la studiosa di un *experiencer* umano – pur virtuale – li allontanerebbe, irrimediabilmente, dall'orizzonte della narrativa in quanto tale. Conclusione, questa, per lo meno discutibile.

ma dai contorni sfumatissimi, un po' perché costituisce un 'effetto', una specie di artificio anomalo, il portato di una *macchina* che disturba il regolare svolgimento del racconto.

4.3. La deissi (e l'omodiegesi) ineliminabile

1. Un buon punto di partenza per un'indagine che voglia percorrere una strada leggermente diversa, prendendo molto sul serio la pulsione non umana (non naturale) implicita nel *camera eye*, deve ripartire dalle questioni deittiche. Macchina da presa o fotografica *non solo in senso metaforico*, il tipo enunciativo in esame si palesa attraverso forme di spazializzazione e temporalizzazione straordinariamente ambigue. Per provare ad approssimarci al ganglio tematico, sarà utile leggere un passo di una novella verghiana, *Lacrymae rerum*[10] (1882, in volume nel 1887, nella raccolta *Vagabondaggio*), che è riconducibile al laboratorio di *Mastro-don Gesualdo*, al sistema di approfondimenti anche tecnici destinati a culminare nella sua originalissima cinematografia *ante litteram*. I corsivi dei predicati verbali sono miei.

> Alla finestra dirimpetto *si vedeva* sempre il lume che vegliava, la notte – le lunghe notti piovose d'inverno, e quando la luna di marzo, ancora fredda, imbiancava la facciata della casa silenziosa. La stanza era gialla, con una meschina tenda di velo appesa alla finestra. A volte vi apparivano dietro delle ombre nere, che si dileguavano rapidamente.
> Ogni sera, alla stessa ora, *si vedeva* passare un lume di stanza in stanza, sino alla camera gialla, dove la luce si avvivava intorno a un letto bianco circondato dalle stesse

10. Ringrazio Silvia Contarini per avere attirato la mia attenzione sulle caratteristiche cinematografiche di questa novella.

> ombre premurose. Indi la casa tornava scura e sembrava deserta, nel gran silenzio della via. Solamente, allorché vi saliva lo schiamazzo notturno di un ubriaco, o il passaggio di una carrozza faceva tremare i vetri delle finestre, una di quelle ombre tacite e dolorose si affacciava a spiare nella via, e poi si dileguava.
> […]
> Era una sera di primavera, tepida e dolce. Dalla strada saliva la canzone nuova, e il chiacchierìo delle ragazze innamorate, nel plenilunio d'aprile. Al primo piano della casa, dietro una ricca tenda di broccato, *si udiva* sonare il valzer di *Madama Angot.*
> Poscia per la via deserta *si udì* una squilla, lo scalpiccìo e il borbottare dei fedeli che accompagnavano il viatico; s'affacciarono i vicini, alcuni ginocchioni, col lume in mano, e la folla s'ingolfò sotto la porta spalancata a due battenti, fra due file di lanterne che andavano balzelloni. Tutte le finestre del quartierino desolato si illuminarono per la prima volta, dopo tanto tempo, per l'ultima solennità, mentre la folla degli estranei ingombrava la casa, con un luccichìo tremolante di ceri, nella camera gialla. E dopo che tutti quanti furono partiti, la casa rimase sempre illuminata e deserta, quasi per una lugubre festa. Vi *si vedeva* solo di tanto in tanto il passaggio delle solite ombre che correvano all'impazzata, in un affaccendarsi disperato. (*Tutte le novelle* 600-01)

Intanto, è difficile negare che qui sia in azione qualcosa come l'occhio di una *camera*, e che di fatto Verga stia preconizzando un modo tipicamente cinematografico di rappresentare eventi ed esistenti. Il culmine del processo si raggiungerà nel meraviglioso incipit di *Mastro-don Gesualdo*, dove però questo tipo di restituzione viene presto riassorbito dal consueto gioco della percezione indiretta libera (della «non-reflective consciousness») a carico della comunità di Vizzini. In *Lacrymae rerum*, invece, non compare alcun personaggio cui possa essere attribuita la

visione oggettivante. In altri termini, la *deissi vuota* di Ann Banfield ("Describing") è qui utilizzata in maniera più sistematica: c'è *qualcosa* – non tanto *qualcuno* – che vede; e questo soggetto obliquo, SELF implicito nella rappresentazione, ci fornisce una visione straniata dei fatti. La figuralizzazione o personalizzazione di *Mastro-don Gesualdo* resta esclusa, nel senso che mai arriveremo a conoscere chi o che cosa ha 'registrato' i contenuti diegetici.

Non solo. Il racconto di Verga materializza lo *story-world* in modo a un tempo frammentario e fluido: frammentario, perché assistiamo allo scorrere di momenti di vita vissuta, separati da intervalli di tempo solo in parte ricostruibili, e comunque anche piuttosto lunghi (la malattia e morte di una persona, forse anziana; i successivi lavori di ristrutturazione dell'appartamento; due innamorati che vi si incontrano; le vicende di una famigliola poi ridotta sul lastrico; occupanti che fanno trapelare solo segnali inquietanti; la demolizione della casa); fluido, perché non esiste alcuna discontinuità a livello di discorso, e i vari spezzoni di storia sono montati senza suture visibili.

E poco importa – dal nostro punto di vista – che l'incipit ma anche altri momenti della novella si presentino come *sommari*, *récits* non strettamente scenici.[11] Cruciale è che il filtro prospettico, l'orientamento percettivo sia retto da un centro deittico impersonale. La sua collocazione nello spazio è sin troppo chiara (siamo nella casa di fronte), mentre il soggetto che *vede* risulta indecidibile. Persona, sì, ma in ultima analisi anche macchina: la differenza passa del tutto in secondo piano.

In gioco ci sono, almeno, due questioni. La prima, che possiamo situare al centro di un conflitto delle interpretazioni, prevede il dissidio fra chi, come il sottoscritto (e, per esempio, Jahn, "More Aspects" 89), appunto coglie in una tale rappresentazione dislocata l'azione di un atteggia-

11. Vedi comunque le obiezioni di Fludernik, ricordate sopra nel cap. 2, § 2.1.1.

mento *camera eye*, e chi invece (come soprattutto Fludernik, *Towards* 131 e *passim*) nega la validità di tale lettura.

Quest'ultima posizione ha un solido fondamento – a ben vedere – perché la deissi vuota altro non è che una variazione della situazione narrativa figurale. Può bensì produrre effetti cinematografici, come del resto fa in linea di principio la situazione narrativa figurale nelle sue varie declinazioni. Ma simili ricadute non sarebbero riconducibili agli esiti del *camera eye*, poiché – lo ripeto – per Fludernik si dà *camera eye* in presenza di qualcosa di molto simile alla focalizzazione esterna proposta da Genette. Se ci si trovasse di fronte a una figuralizzazione, verrebbero meno gli effetti cinematografici.

L'obiezione va registrata, va da sé, ma deve essere anche superata. La parte di realtà che coglie non inficia il frame *camera eye*, per così dire, bensì introduce a una spiegazione di livello più alto. Per approssimarci a essa, è il caso di leggere un passo tratto da *Triptyque*, un romanzo di Claude Simon uscito nel 1973. Si tratta di un racconto al presente, conforme a un canone *nouveau roman* del tutto impeccabile (corsivi miei):

> Sortant du hameau, le chemin se dirige vers une scierie au pied de la cascade. Avant de l'atteindre il forme une fourche dont la branche gauche passe non loin d'une grange et continue ensuite vers le haut de la vallée. De la grange on peut voir le clocher. Du pied de la cascade on peut aussi voir le clocher mais pas la grange. Du haut de la cascade on peut voir à la fois le clocher et le toit de la grange. Le clocher est carré, en pierre grise, coiffé d'un toit en forme de pyramide recouvert de tuiles plates. Les arêtes de la pyramide son protégées par des plaques de zinc que la rouille colore d'un jaune doré. Le bruit de la grande cascade est répercuté par les versants abrupts de la vallée et les rochers. *Couché dans le pré en haut de la cascade, on voit* les graminées et les ombrelles qui

> se détachent sur le ciel et dont parfois la brise fait osciller les tiges, celles des graminées, plus souples, se courbant légèrement, les ombrelles se balançant avec raideur. (Pos. 35)

Ora, che cosa suggerisce (oltre il ripetuto «on peut voir») quel «Couché […] on voit»? Come conferma anche la traduzione italiana, che suona «Stando sdraiati sul prato sopra la cascata, si possono vedere [...]» (4), quell'espressione implica la presenza di un agente percipiente occultato, di qualcuno che mai individuiamo, ma che stando sdraiato su un prato può vedere certe piante in una determinata prospettiva. Il meccanismo *camera eye* rivela l'azione di uno 'sguardo raccontato'; cioè qualcosa come lo sguardo di uno sguardo. Leggendo questi passi, abbiamo l'impressione che una voce impersonale (nel senso di Genette e Fludernik) ci introduca alla rappresentazione di un'istanza mediatrice (occhio e orecchio) ulteriore, e non direttamente alle cose.

Si pensi anche a passi come il seguente, tanto normali nei romanzi che hanno avuto storicamente a che fare con il mondo narrativo della *camera*. Si cita da *La linea che si può vedere* (1967) di Germano Lombardi, in cui però sono usati i più tradizionali tempi storici (corsivo mio):

> Si aprì la porta. Padre Piero allargò le braccia e a voce alta essendo fermo, dritto, in piedi, "Kyrie Eleison," disse. Il battente si era aperto di scatto. Berthús aveva fissato l'anta cigolante e si era spostato all'indietro, d'un passo, davanti a Giovanni, seduto sulle macine.
> Oltre il battente, nel vano, *si vedevano* Angar e Manipolo. Padre Piero stava immobile ora, le braccia aperte, il respiro rapido e ansante. Si vedeva il viso, la pelle sudata e pallida, gli occhi, la pupilla fissa e atona. (103)

In questi casi, suppongo che «si vedevano» si riferisca

indifferentemente a un osservatore potenziale interno, o a Berthús, il protagonista. È come se l'opposizione fosse neutralizzata: essendo decisivo non tanto l'*interplay* fra personaggi (conforme alla situazione narrativa figurale), quanto il fatto che il lettore divenga consapevole di un *focus senziente* che disvela i dettagli della scena. La figuralità passa in secondo piano rispetto all'attività di un *narratore* che 'dice' il vedere.

2. Se ciò fosse vero, bisognerebbe però verificare un dato fin qui trascurato (seconda delle questioni a cui mi riferivo poc'anzi): vale a dire la funzione dei *tempi verbali*. Ed è un ambito che – narratologicamente parlando – ci costringe a fare i conti soprattutto con il valore dei *presenti*, frequenti nel *camera eye*, pur se non distintivi (solo una parte dei racconti che c'interessano è al presente). A voler semplificare il problema, potremmo dichiarare che si fronteggiano due impostazioni. La prima, su cui di fatto convergono le idee di Monika Fludernik ("Chronology", soprattutto) e Dorrit Cohn ("I Doze", soprattutto), tende a cogliere l'omologazione dei presenti narrativi in qualcosa di definibile (è Cohn a farlo) come *presente finzionale*. La seconda, che in parte risale a Weinrich e, suo tramite, a Casparis, ma in Italia trova riscontro negli scritti di Bertinetto, punta invece sulla natura *commentativa* degli enunciati al presente. La prenderemo in considerazione però solo dopo che avremo esaurito le possibilità euristiche della prima.

Le conclusioni cui Fludernik e Cohn pervengono sono complementari, dicevamo. Fludernik spiega molto bene come un racconto *figurale* al presente ribadisca la vitalità del cosiddetto *preterito epico*, nella riformulazione che ne ha dato Stanzel.[12] Per chiarezza (e comunque non è un concetto così complesso), si legga questo passo tratto da *Il*

12. Stanzel (*A Theory* 87-89) considera pertinenti le osservazioni di Hamburger intorno al preterito epico solo in relazione alla situazione narrativa figurale.

grande angolo di Giulia Niccolai (1966), in cui il soggetto sottinteso è la protagonista:

> Il pullman esce dalla cittadina e fa un paio di chilometri di strada asfaltata nel deserto. In fondo al rettilineo sorgono i grossi edifici bianchi a otto piani dove alloggeranno e quello basso ed esteso dello stabilimento chimico. Le ricordano le fotografie dei modelli di città costruiti nel deserto dell'Arizona su cui vengono fatte le prove di resistenza e di snervamento dei materiali sotto l'effetto della bomba atomica.
> Avvicinandosi vede che c'è ancora il cantiere, ci sono i muratori che lavorano. Certe case non hanno ancora le finestre ma l'intonaco delle facciate è già scalcinato e sbrecciato. "Effetto della sabbia", le spiega Domínguez. (44-45)

Si può tranquillamente parlare di *presente epico*, dal momento che tutti i presenti possono essere letti ora come passati remoti (*esce* = *uscì*) ora come imperfetti (*sorgono* = *sorgevano*), di fatto senza alcuno sforzo. Ciò costituirebbe una generalizzazione del vecchio presente storico, poiché il lettore scorge il sistema dei passati al di sotto della struttura linguistica superficiale. E tutto ciò risulta tanto più vero presso studiose e studiosi che proseguono il pensiero di Hamburger, secondo la quale il preterito epico *non* ha alcun valore deittico, dal momento che per il lettore possiede la funzione di un presente, raccontando fatti che si svolgono – per così dire – sotto i suoi occhi. Fludernik che, come Stanzel, accetta il preterito epico solo in situazione figurale rafforza ulteriormente questa interpretazione, dal momento che sottolinea il valore scenico del racconto in terza persona a focalizzazione interna. Il lettore si percepisce presente ai fatti: e il presente epico favorisce tale identificazione.

Assai più complesse sono le problematiche relative

al presente usato nella narrazione in terza persona *non figurale*, oppure nella narrazione *omodiegetica*. Il primo argomento non è, di fatto, trattato da Fludernik (né, a maggior ragione, da Cohn, che si occupa solo della prima persona). La sua importanza è nondimeno massima, perché in ambito *camera eye* rappresenta la tipica soluzione 'a focalizzazione esterna'. Ce ne occuperemo più avanti (vedi in particolare la citazione da *La mise en scène* di Ollier, in 3.3), rilevandone la funzionalità, più che narrativa, *riportiva* e *commentativa*.

Il secondo argomento, il racconto in prima persona al presente, è stato brillantemente affrontato appunto da Cohn (anche in contrapposizione a certe idee di Genette).[13] Sullo sfondo preme il monologo interiore, la presa diretta della verbalità sulla coscienza, e quindi l'assenza non solo di un narratore, ma proprio di una narrazione. Secondo Cohn (*Transparent*), il monologo interiore è estraneo alla mediazione narrativa: in quanto restituzione *im*mediata dei moti coscienziali, appartiene a un ambito privo della *Mittelbarkeit* stanzeliana. E tuttavia la studiosa ("I Doze") giustamente rileva che nelle nuove forme di narrazione in prima persona è realizzata una sorta di crasi fra le caratteristiche temporali del racconto classico in prima e terza persona: in parole povere, diviene possibile usare il tempo presente in prima persona con quel valore *non deittico* che solitamente è caratteristico del racconto alla terza persona.

Saremmo dunque in presenza – suggerisce Cohn – di una specie di rivoluzione del racconto omodiegetico, che finirebbe con l'emanciparsi dalle norme che invece lo vin-

13. Genette in *Figure III* (221-22) inizialmente considera la prima persona al presente produttrice di un *discorso immediato*, imitazione diretta per lo più del pensiero (e cioè monologo interiore); poi però, nel capitolo sulla voce (264-67) valuta le cose in modo leggermente differente, e denomina *narrazione simultanea* quella stessa enunciazione al presente (anche in prima persona). Da un lato, dunque, nega la mediazione narrativa, dall'altro la conferma.

colano (secondo la prospettiva di Hamburger) a una connotazione naturalistica, a un uso *non narrativo* dei tempi verbali. Conseguentemente, sarebbe esclusa l'azione di un «presente riportivo» (Bertinetto, "Il verbo" 66-67), conforme a quanto Casparis definisce *current report*; sarebbe cioè esclusa ogni forma di simultaneità tra storia e discorso.

In definitiva, sia Fludernik sia Cohn pensano che il tempo presente caratteristico delle narrative più recenti sia legittimato in senso *epico*. Ora, a me sembra che queste spiegazioni si applichino con qualche fatica al meccanismo *camera eye*. Innanzi tutto, Fludernik e Cohn tendono ad avvicinare l'azione del tempo presente allo spostamento deittico caratteristico della situazione narrativa figurale. Alla fine del suo saggio, Cohn è in questo senso esplicita: a dispetto del radicale di presentazione in prima persona, «simultaneous narration may be said to attain, within the first-person domain, analogous aims to those notoriously attained by figural narration in the third-person domain» ("I Doze" 107); come se insomma, in modo tendenzialmente sistematico, l'io narrato potesse essere reso autonomo dall'io narrante.

Tuttavia, abbiamo fin qui più volte osservato che nel *camera eye* le modalità percettive interne, figurali, che pure *ci sono*, non sembrano costituire il fattore dominante. Come aveva intuito Stanzel fin dagli anni Cinquanta, una rappresentazione neutrale produce sì un'impressione fortemente immersiva: ma *in assenza* di un vero personaggio mediatore, di un SELF.

Per sciogliere la questione che si sta facendo anche troppo intricata,[14] sarà forse il caso di ricorrere a un'intui-

14. Ad esempio: Fludernik non solo – come abbiamo visto – rifiuta di vedere nella deissi vuota un motore della rappresentazione *camera eye*, ma considera figuralizzante ("Chronology" 122-23) un tipo di racconto, come quello in prima persona al presente, che quasi per definizione ha invece tutte le carte in

zione, a proposito anche del cinema, elaborata da Seymour Chatman (*Coming*). Certo, la sua teoria non presenta alcun vero punto di contatto con quella di Stanzel-Cohn-Fludernik, che qui seguiamo: e infatti è a lui estranea la concezione della *figural narrative situation*. Tuttavia, quando afferma che narrare non è *mai* un atto percettivo, ma costituisce sempre un *reporting*, e che il narratore è dotato di un suo particolare *slant*, un orientamento che si affianca al filtro (*filter*) caratteristico dei personaggi distinguendosi nettamente da esso, la sua definizione può risultare molto utile ai nostri fini.

Dunque, ciò che Chatman teorizza è che il *reporting* sia sempre e comunque una procedura *distanziante* rispetto ai fatti raccontati: il narratore è un *teller* che non ambisce ad alcun ruolo mimetico, perché costruisce, *produce* racconto utilizzando visioni, percezioni, voci ecc. provenienti dal mondo diegetico e dai personaggi. Semplificando, colui/colei che riferisce una storia non è in essa coinvolto percettivamente, non ne coglie immediatamente le caratteristiche 'fisiche': ma è confinato in una posizione marginale, vagamente paragonabile a quella di un regista o editor cinematografico, che non vede direttamente quanto vede la telecamera, ma vede il suo (della telecamera) vedere, il suo aver *già* visto.

È molto interessante leggere come è interpretato il *camera eye*:

> Even for so-called "camera-eye" narration it is always and only *as if* the narrator were seeing the events transpire before his very eyes at the moment of narration. (145)

La duplicità di funzioni sopravvive anche in questo caso, pur se è indubbio che storia (percezione del personaggio) e discorso (reporting del narratore) si avvicinano

regola per essere avvicinato all'arcipelago *camera eye*.

fin quasi a confondersi. Non solo: la passività della cosiddetta focalizzazione esterna mette in rilievo la soggettività del narratore, il suo orientamento nei confronti dei fatti. Escludere, per così dire, o ridurre il protagonismo dei personaggi implica il protagonismo del narratore.

Il paradosso è di straordinario interesse, a ben vedere: l'oggettivismo del *camera eye* in realtà rivela l'importante ruolo di una sorta di narratore-regista. Ciò che Chatman dichiara a proposito del cinema conferma poi quanto stiamo discutendo. E si tratta di nuovo di un concetto-limite, giacché il *teller* cinematografico a differenza di quello letterario manifesta un «perceptual slant» (155) di tipo personale, ed è costretto a mostrare l'orientamento della *sua* visione. Di nuovo, è in gioco una forma di soggettività affatto inattesa, perché riguarda proprio il mondo della cinematografia (che dal senso comune, pure narratologico, è considerato più 'oggettivo' di quello letterario).

Per Chatman tutto ciò ha proprio a che fare – più che con l'azione di un regista – con il comportamento della *camera*. Ecco come viene teorizzata questa delicatissima condizione:

> The character's perceptual filtration of objects and events is always additional to the camera's representations […]. The camera's slant remains in place, even when it is temporarily mediated by the character's perceptual filter. (157)

La citazione forse costituisce la chiave di volta della questione. La preciserei sinteticamente in questo modo: nella narrativa *camera eye* il fatto su cui dobbiamo riflettere è la sottilissima membrana, quasi impercettibile, che separa l'occhio del narratore (della sua *camera*, potremmo dire) dagli occhi dei personaggi, e che addirittura lo distanzia da quello che egli stesso fa come personaggio omodiegetico. Abbiamo un *teller-character* che vede l'al-

trui vedere e lo riferisce, e che allo stesso titolo riferisce (avendolo veduto) il proprio vedere. E quanto Chatman ci insegna è la necessità di usare un rasoio ben affilato, onde separare con esattezza millimetrica le istanze in gioco.

Tutto sommato, un utile esempio che dice molto su quanto accade (anche implicitamente) nel *camera eye* è offerto dall'incipit di uno dei testi più spesso citati a questo proposito. Mi riferisco a *Hills Like White Elephants* (1927), di Hemingway (corsivi miei):

> The hills across the valley of the Ebro were long and white. *On this side* there was no shade and no trees and the station was between two lines of rails in the sun. *Close against the side of the station* there was a warm shadow of the building and a curtain, made of strings of bamboo beads, hung across the open door into the bar, to keep out flies. The American and the girl with him sat at a table in the shade, outside the building. It was very hot and the express from Barcelona would come in forty minutes. It stopped at this junction for two minutes and went on to Madrid.
> "What should we drink?" the girl asked. She had taken off her hat and put it on the table.
> "It's pretty hot," the man said.
> "Let's drink beer."
> "Dos cervezas," the man said into the curtain.
> "Big ones?" a woman asked from the doorway.
> "Yes. Two big ones".
> The woman brought two glasses of beer and two felt pads. She put the felt pads and the beer glasses on the table and looked at the man and the girl. The girl was looking off at the line of hills. They were white in the sun and the country was brown an dry.
> "They look like white elephants," she said. (Pos. 3437)

C'è qualcuno, con ogni evidenza, che pratica una

deissi («on this side») riferendosi a uno spazio interno allo *storyworld*. Questo 'qualcuno' non è altro che il narratore, va da sé, ma la sua posizione è ambiguamente in sospeso tra l'omodiegesi e l'eterodiegesi: costui è dentro le cose rappresentate ma anche fuori. Assiste al loro svolgimento rivelando una qualche forma di implicazione, difficile però da valutare: così poco visibile è appunto quella materia trasparente (quel vetro?) che lo seclude dallo spazio diegetico vero e proprio.[15]

Sarà necessario, a questo punto, ritornare al dominio dei tempi verbali, in particolare del presente. Una delle questioni che il già visto paradigma Cohn-Fludernik trascura del tutto è che un racconto cosiddetto simultaneo *deve* fare uso, oltre il presente, anche di altri tempi *commentativi* (per utilizzare una fortunata definizione di Weinrich): fra i quali un ruolo fondamentale viene svolto dal passato prossimo – che, con Bertinetto, definiamo anche *perfetto composto*. In un romanzo *camera eye* come *Dans le labyrinthe* (1959) di Robbe-Grillet sono normali passi di questo tipo:

> Dehors, le froid l'a surpris de nouveau. Cette capote-ci ne doit pas être aussi épaisse que l'autre, à moins que la température n'ait beaucoup baissé dans la nuit. La neige, durcie par les pas répétés, crisse sous les clous des semelles. Le soldat se hâte, pour se réchauffer; entraîné par la régularité de ce bruit qu'il produit lui-même en marchant, il s'avance les yeux baissés, comme au hasard, le long des rues désertes. Lorsqu'il a voulu reprendre sa route, c'est poussé par l'idée qu'il restait encore quelque chose à tenter pour remettre la boîte à celui qui devait la

15. Mieke Bal ("Descrizioni" 197) coglie in certi segnali 'soggettivi' – simili a quelli appena esaminati –, presenti in *Instantanés* di Robbe-Grillet, l'allusione «all'atto della visione da parte del lettore». Ma insomma, se c'è lettore (lo diremmo magari *narratario*), c'è anche narratore.

> recevoir. Mais quand il s'est retrouvé sur le trottoir, ayant refermé la porte du café, il n'a plus su de quel côté diriger ses pas: il a essayé simplement de s'orienter vers le lieu du premier rendez-vous manqué, sans d'ailleurs perdre du temps à réfléchir sur la voie la meilleure, puisque l'homme ne l'attendait plus à cet endroit-là, maintenant, de toute façon. Le seul espoir du soldat est que l'homme habite dans les parages, et de le rencontrer sur son chemin. Au premier croisement, il a retrouvé l'invalide. (148)

L'accoppiata *presente-passato composto* induce un'impressione vagamente diaristica (ricordiamoci dell'*Étranger*):[16] sentiamo cioè che assume pertinenza il momento dell'enunciazione. Parla un personaggio che, qui e ora («cette capote-ci»), sta registrando fatti accaduti *davanti a lui*, anche se non *a lui*, e ancora in corso di svolgimento. In effetti, i tratti aspettuali del perfetto composto sono l'*inclusività* e la *compiutezza* (Bertinetto, "Il verbo" 89), che si oppongono alle caratteristiche soprattutto deittiche degli eventi al passato remoto, alla loro assolutezza e quindi separatezza rispetto al momento dell'enunciazione. «Compiutezza» significa tra l'altro che il processo restituito dal predicato è considerato «psicologicamente attuale» nelle sue conseguenze, nei suoi effetti; così che lo stesso valore di anteriorità (la deissi temporale) passa in secondo piano.[17] Appunto: un evento che si riverbera sul presente, che

16. Nella letteratura italiana del Novecento, particolarmente interessante è la fenomenologia di questo *tense* realizzata nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, di Luigi Pirandello: in un romanzo, guarda caso, cinematografico, narrato da un soggetto scopertamente omodiegetico, tuttavia capace (anche in quanto uomo-cinepresa) di 'distanziare' i fatti rappresentati, in un gioco a rimpiattino con il lettore che passa attraverso la strategia latamente *camera eye* della parallissi.

17. Va fatta una precisazione. Si parla di *deissi*, ora, in senso più linguistico che narrativo; secondo Hamburger – come più

agisce sul presente. Bertinetto dichiara che in ambito narrativo l'uso del passato prossimo può avere conseguenze enunciative *attualizzanti*, giacché «il piano temporale cui l'evento si aggancia cesserebbe di essere quello della narrazione, per diventare quello di un illusorio momento dell'enunciazione» (101). Si può parlare di una specie di *minaccia* alla mediazione narrativa, e di una sostituzione al *teller* di qualcosa/qualcuno che si avvicina all'*autore reale* dell'opera.

Un esperimento interessante (il suggerimento è sempre di Bertinetto, *Tempi* 53-58) è offerto da un passo di *Atlante occidentale* (1985) di Daniele Del Giudice (corsivi miei):

> A un quarto del suo giro [Ira Epstein] guardò il campo d'aviazione e l'hangar; era incredibile che tra poco potesse rientrare con tutto l'aereo in quel mezzo cilindro che dall'alto sembrava così piccolo; guardò la pista, e la figura che si allontanava dalla pista verso l'edificio centrale, con la testa all'insù. Sul cruscotto l'indice del carburante è appena a metà. Pensò: "Perché non dovrei farmi un altro giretto?".
> Brahe *è già stato* dalla signorina del noleggio, *ha raccontato* che cosa era successo. La signorina *ha increspato* le labbra, poi le ha distese in un sorriso largo, *ha detto*: "No, noi non possiamo crederci". (10-11)

Quale che sia il valore che si può riconoscere a un simile disordine verbale (passato remoto, imperfetto, presente e passato prossimo si alternano in poche righe), è chiaro che il passato prossimo comporta una deformazione dei fatti, un loro improvviso ingrandimento. E il fenomeno assume un peculiare spessore perché qui *non* è in gioco una figuralizzazione: Epstein, infatti, non sa nulla delle

volte detto – quegli aoristi hanno una *funzione epica*. La deissi linguistica risulta insomma sospesa nella 'finzionalità', anche se resta attiva su un piano astrattamente aspettuale, naturalistico.

azioni di Brahe raccontate con l'imperfetto. Si tratta proprio di un'*inquadratura* – per così dire – a carico della voce narrante, che *ha visto* una certa serie di azioni e la presenta in atto; è l'intrusione di qualcuno che sta osservando una scena e ce ne rende partecipi, raccontandola e commentandola a un tempo.

Il punto è questo. Il racconto *camera eye* può utilizzare un sistema di presenti (e di passati composti) i quali valorizzano gli aspetti dell'*inclusività* e della *compiutezza* e mettono in gioco qualcosa di leggermente diverso da una semplice narrazione. Casparis nel suo vecchio saggio, peraltro costruito secondo una prospettiva non lontana da quella di Stanzel, aveva mostrato come nel metodo *camera eye* realizzato al presente un ruolo molto importante sia svolto dal cosiddetto *current report*, cioè da quello che Bertinetto chiama – lo abbiamo visto – *presente riportivo*.

Il fatto eclatante è che, a differenza di qualsiasi soluzione verbale epicizzante (presente o preterita che sia), i presenti – e non solo – del *camera eye* non restituiscono un'impressione di ordine. «The narrator of *current report* is able to tell only what he sees and hears» (49). Questo *teller* non controlla pienamente ciò che sta vedendo: anche per la semplice (ma decisiva) ragione che quanto scorre sotto i suoi occhi non è organizzato in un racconto intelligibile. Ecco come Casparis (59) descrive la posizione particolare a cui il lettore viene costretto quando entra in relazione con la 'mente' di un *teller* impacciato davanti al concatenarsi degli eventi:

> the reader is made to participate in a sensation whose meaning lies outside the predictability of a logical causal framework. Given only the isolated sensory appearence the reader shares the impact of unexpectedness and mystification not only because cognition is withheld, but because the human mind behind the camera might never get beyond the point either. It might never discover the

> meaning of this particular switch of focus, never know whether that perception was real or imagined; and, being carried along the erratic course of the stream of inner and outer consciousness, might never return to ponder a fleeting glimpse.

Questa attitudine caratteristica di chi parla in situazione *camera eye* deve dunque farci capire che il narratore è una specie di *cronista*: coincide con la voce 'giornalistica' di chi percepisce *insieme a noi* cose che non controlla. Costui non tanto narra, appunto usando i tempi verbali specifici (*epici*), quanto assume una postura *commentativa*, *riportiva*, tipica della persona che assiste in tempo reale a un avvenimento e cerca di inseguirlo con le proprie parole, senza poter rendere tutti i nessi che lo articolano. Solo che qui non c'è un avvenimento puro, ma la sua visione precostituita.

3. Una prima conclusione è possibile. Il *camera eye* non consiste in una messa fuoco attraverso la quale il lettore si avvicina allo *storyworld* in una posizione di 'svantaggio' percettivo (la famosa focalizzazione esterna di Genette), bensì è una procedura biplanare che dà forma all'esperienza di *vedere* qualcosa di *già raccontato*, di *già visto*. È assai probabile che la verità del *camera eye* risieda in un'opera peraltro così esplicita fin dal titolo come *Mal vu mal dit* di Samuel Beckett (1981), dove si possono leggere passi del genere – a modo loro indiscutibili:

> Ici au secours deux jours. Deux petits oculi. Du toit conique chaque pan a le sien. Chacun de son côté verse un demi-jour. Donc pas de plafond. Forcément. Sinon les rideaux fermés elle serait à chaque instant dans le noir. Et après? Elle ne lève plus guère les yeux. Mais allongée les yeux ouverts elle entrevoit les combles. Dans le demi-jour qui tombe des jours. Demi-jour toujours plus faible. Les vitres s'opacifiant toujours plus. Tout en noir elle passe et

> repasse. Les bords de sa longue jupe noire frôlent le sol. Mais le plus souvent elle est immobile. Debout ou assise. Allongée ou à genoux. Dans le demi-jour que lui versent les jours. Sinon les rideaux fermés come elle les aime elle serait à chaque instant dans le noir. (24-25)

I due *oculi*, i due 'occhi di bue', sono un riferimento alle condizioni di difficile o se del caso migliorata visione. Non stiamo assistendo all'azione di un mero narratore. Parla un *voyeur* che cerca di riattivare episodi della vita, del residuo di vita, di «Cette vieille si mourante» (24), al tempo stesso fornendo affabulazioni simili a didascalie, sparsi commenti, indicazioni di un possibile senso. Una specie di regista o montatore che, su moviola, scorra il *girato* e si interroghi sul filo narrativo (il plotting?) di qualcosa che, mal visto da altri, non può essere che mal detto da chi come lui stesso – forse – *avrebbe potuto* raccontarlo, ma ora si limita appunto a (ri)vederlo. In questo caso, è come se il *camera eye* venisse contestato due volte: vuoi perché l'istanza enunciativa in atto è costretta a confrontarsi con alcunché di imperfetto, vuoi perché il tentativo di dire, cioè di narrare oltre lo sguardo, non sortisce alcun esito durevole, manifestandosi in balbettio.

Atteggiamento *riportivo*, appunto, prima che narrativo. Che Beckett abbia reso patente la contraddizione (vedere due volte, *vedere una vista*, come accumulo di entropia), non deve impedirci peraltro di verificare questo 'metodo' anche in contesti meno caratterizzati da una volontà di ricerca. Ecco ad esempio come Dacia Maraini comincia il suo romanzo al presente *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990):

> Un padre e una figlia eccoli lì: lui biondo, bello, sorridente, lei goffa, lentigginosa, spaventata. Lui elegante e trasandato, con le calze ciondolanti, la parrucca infilata di traverso, lei chiusa dentro un corsetto amaranto che mette in risalto la carnagione cerea. (7)

L'ostensione riportiva si manifesta nelle forme di un metaracconto fin troppo esplicito. Come a dire: «Questo che vedi, caro lettore, è il punto di partenza». Peraltro, la convenzionalità di tipo onnisciente subito prevale; e la sintassi mette ordine in quello che per un attimo sembrava costituire un problema rappresentativo (cosa sta accadendo? cosa sto/stiamo vedendo?).

Di fatto opposta è la normalizzazione enunciativa che si realizza nei romanzi 'cinematografici' al passato di Cormac McCarthy. La voce che riferisce secondo una procedura visiva insinua costantemente forme di commento autoriali, che tuttavia escono fuori di sé, si *alienano* nell'oggettualità, tendendo a scomparire nel legato 'filmico'. È come se, ormai messa a partito da decenni una piena consapevolezza della situazione *camera eye*, le fosse concesso di manipolare quelle che in linea di principio sono infrazioni, ma che vengono annullate dalla pressione di convenzioni consolidate. Si legga come in *No Country for Old Men* (2005) si chiude il primo 'capitolo' (la prima sequenza) del racconto oggettivo; le notazioni «it came too late», «like a faith healer» ma anche «slowly uncoupling world visible to see» sono intrusioni divenute quasi impercettibili, poiché l'*allure* del testo le reifica.

> The man stepped away from the vehicle. Chigurh could see the doubt come into his eyes at this bloodstained figure before him but it came too late. He placed his hand on the man's head like a faith healer. The pneumatic hiss and click of the plunger sounded like a door closing. The man slid soundlessly to the ground, a round hole in his forehead from which the blood bubbled and ran down into his eyes carrying with it his slowly uncoupling world visible to see. Chigurh wiped his hand with his handkerchief. I just didnt want you to get blood on the car, he said. (7)

Il tema è appassionante, a me pare. Una caratteristica del *camera eye* maturo sembra essere, in particolare, la

capacità di *fisicizzare* lo spazio mentale dei personaggi: la possibilità di portare alla luce qualcosa che la tradizione del modernismo faceva vivere solo *in interiore homine*. In questa sequenza di Claude Ollier, tratta dalla *Mise en scène* (1958), se ne può intravvedere una delle prime manifestazioni. Si badi in particolare al paragrafo che comincia con «Au bout d'un certain temps».

> Derechef il se blottit dans l'angle, tout contre le mur, et enfouit sa tête sous le drap. Son corps est trempé de sueur. Il change plusieurs fois la position des jambes, sans grand résultat. Sur le noir des paupières closes se découpe le cadre rectangulaire de la fenêtre, avec ses montants en croix délimitant l'emplacement des quatre vitres, et derrière la vitre supérieure gauche – le croquis actuel éliminant le moustiquaire – la silhouette simplifiée de la bête: le corps long de deux à trois centimètres, les pattes crochues et, plus haut, ce qui pouvait être pris tout à l'heure pour des antennes et ressemble maintenant à une paire de pinces. Il rouvre les yeux, les referme: chaque fois l'image se recompose. Il croit percevoir de nouveau le crissement des pattes sur les mailles du treillage, malgré l'épaisseur du drap, malgré celle de la vitre, ou bien c'est le souvenir du bruit qui frappe son oreille, pareil à celui de l'image derrière ses paupières closes. Peut-être d'autres bêtes se frayent-elles un chemin dans l'obscurité, sur les carreaux noirs et blancs, grattant au passage les pieds de la chaise ou de la table de nuit.
>
> Au bout d'un certain temps, l'encadrement de la fenêtre a disparu. D'autres images s'y sont substituées, des lignes grises qui s'entrecroisent sur un écran blanc. Elles convergent vers le centre, puis, le mouvement s'accélérant, décrivent à toute allure une série de circonférences de faible rayon. Quand la confusion est devenue totale, que les lignes grises se sont fondues en une pelote opaque qui semble tourner sur elle-même avec une lenteur

> calculée - est-ce la résultante visuelle de cet enchevêtrement de rotations précipitées? -, une lueur vient iriser le pourtour, d'abord indécise, puis d'un rouge criard strié de traînées violettes. La couleur se répand comme sur une aquarelle délavée, et plus elle gagne en surface, plus elle s'affadit. Lorsqu'elle commence à contaminer le disque central, elle a viré au rose pâle, et les traces violettes au bleu. Le disque, se recroquevillant, n'est bientôt plus qu'un mince cercle noir se déplaçant sur un fond colorié de structure mouvante: les infiltrations bleuâtres s'agglomèrent en une multitude de petits carrés ordonnés en quinconces: sur ce damier rose et bleu, le cercle noir se met en marche. Il pénètre dans la première case bleue; le passage s'accompagne d'un léger craquement. Le pion poursuit sa course. A la seconde case bleue, le craquement se fait plus sec, plus insistant.
> Au troisième craquement, il se dresse en sursaut: quelque chose a bougé, tout près du lit. Il s'accoude sur le traversin. Ce n'était peut-être que le grincement du sommier… (18-20)

Il predicato «a disparu», che introduce il sogno o allucinazione, è il caratteristico passato prossimo che avvicina il lettore al *foyer* dell'enunciazione, e che comunque qui ha un rapporto ambiguo con la percezione del personaggio. Cioè, questo passo potrebbe essere letto come un racconto in situazione narrativa figurale e non *camera eye*: tanto è sistematico, nelle pagine del capitolo (il primo del romanzo) in cui compare, il resoconto di ciò che viene esperito dal soggetto dislocato. Paradossalmente, forse, è l'immersione nella sfera privata, con la conseguente restituzione di qualcosa di inconscio, a permetterci di capire che il frame narrativo è un altro, di tipo cinematografico. Un trattamento tanto *fisico* della mente ci costringe a pensare che quanto abbiamo letto non è la *rappresentazione* immediata di una coscienza 'terza', ma è la *visione* straniata, distanziata, di un pensiero altro da parte di una

prima persona. È una visione *camera eye*.

E, se ritorniamo al McCarthy di *No Country for Old Men*, tanti e tali sono gli esempi di questa procedura che forse la citazione è superflua:

> He walked out on the floodplain and cut a wide circle to see where the track of the tires in the thin grass would show in the sun. He cut for sign a hundred feet to the south. He picked up the man's trail and followed it until he came to blood in the grass. Then more blood.
>
> You aint goin far, he said. You may think you are. But you aint.
>
> He quit the track altogether and walked out to the highest ground visible holding the H&K under his arm with the safety off. He glassed the country to the south. Nothing. He stood fingering the boar's tusk at the front of his shirt. About now, he said, you're shaded up somewheres watchin your backtrack. And the chances of me seein you fore you see me are about as close to nothin as you can get without fallin in.
>
> He squatted and steadied his elbows on his knees and with the binoculars swept the rocks at the head of the valley. He sat and crossed his legs and went over the terrain more slowly and then lowered the glasses and just sat. Do not, he said, get your dumb ass shot out here. Do not do that.
>
> He turned and looked at the sun. It was about eleven oclock. We dont even know that all of this went down last night. It could of been two nights ago. It might even could of been three.
>
> Or it could of been last night.
>
> A light wind had come up. (15-16)

Come si può vedere, per esprimere i propri pensieri il personaggio prima parla ad alta voce («he said»), poi nelle

ultime righe (da «We dont even know» fino a «Or it could have been last night») interviene in modo immediato attraverso il discorso diretto libero. Sono due diverse forme di materializzazione del pensiero: la seconda è particolarmente innaturale, ma conforme al sistema *camera eye*.

4.4. Frame cinematografici ed epistolari

1. Quest'ultima serie di osservazioni verosimilmente richiederebbe un saggio a sé per essere illustrata e argomentata. In ogni caso, la sensazione di chi scrive è che un simile procedimento *concretizing* costituisca un *a priori percettivo* che orienta l'esperienza del lettore, non diversamente da ciò che accade in quelle che Stanzel definisce *situazioni narrative*. Il lettore del *camera eye* ha di fronte a sé un «sistema di regole di preferenza» (Jahn, "Frames") che, una volta attivato, produce effetti omologanti. Le infrazioni al frame posto in essere sono recuperabili attraverso varie procedure, con aggiustamenti non diversi da quelli che abbiamo visto manifestarsi nella figuralizzazione verghiana. Una volta che il lettore abbia risolto le ambiguità 'proteiformi' immanenti al testo (una volta cioè che sia stato impostato un certo frame), l'attività ricettiva, l'agire simbolico del pubblico consente di inquadrare i discostamenti in maniera soddisfacente, riducendone la portata trasgressiva.

Il fatto tuttavia è che davanti al *camera eye* il comportamento del lettore si attiene a un ibrido cinematografico-letterario (il *blending* di cui parla Quendler) che non solo è complesso, ma contraddice molto senso comune narratologico, molte idee circolanti intorno a questa materia. In particolare, come abbiamo ampiamente osservato, il problema interpretativo, anche in termini cognitivi (oltre che pragmatici), è costituito dalla *prima persona* che si manifesta nell'opera: che occultamente vi *parla*. Si tratta

di un *teller-character*, che fa bensì di tutto per dissimularsi, per rendere impercettibili i proprio effetti, ma che è indispensabile per spiegare l'anomala deissi, lo straniamento, lo *slant* che lo contraddistingue, pur in assenza di una presa diretta sul mondo della storia.

Per avvicinarci alla soluzione teorica più soddisfacente, è certo di grande aiuto un'osservazione fatta da Sige-Yuki Kuroda in un saggio di più di quarant'anni fa, di recente ristampato per le cure di Sylvie Patron in traduzione francese. Suscitando – tra l'altro – il dissenso esplicito dell'editor,[18] Kuroda propone un'idea di *Ich-Form* piuttosto diversa da quella solitamente praticata.

Una volta opposta la narrazione in prima persona a quella che non lo è, Kuroda distingue tra prima persona omodiegetica e prima persona eterodiegetica. Da un lato c'è un racconto in cui chi dice io è anche un personaggio, dall'altro c'è un racconto in cui l'io non è un personaggio. In questo secondo caso, osserva Kuroda, quanto più impercettibile diviene la soggettività, tanto più libero sarà il narratore. La postura, che viene chiamata *neutra* o *cancellata*, di questo *teller* comporta la sua necessità di manifestare facoltà umane, nonché la possibilità di essere *onnipresente*, pur se non onnisciente. Si tratterebbe di un vero e proprio caso limite che, in pratica, neutralizza l'opposizione prima/terza persona. Una prima persona, dunque, che si avvicina alla terza, innescando una peculiare felicità ed efficacia 'visive', garantite dalla capacità dell'io di muoversi agevolmente da un luogo all'altro.

La nozione è abbastanza complessa. Proviamo a leggere, nondimeno, il passo in questione, in traduzione francese:

18. Patron dichiara infatti (nota 25, pos. 1836) che la definizione di racconto in prima persona fatta da Kuroda è «un peu étrange», dal momento che il linguista si occupa di testi in cui si manifesta una generica prima persona grammaticale, e non di testi in cui chi dice io *narra la propria vita* (ché tale è il racconto in prima persona correttamente inteso – afferma Patron).

> Si […] 'je' n'est pas un personnage, on peut certes accroître quelque peu ses privilèges sans nuire à la vraisemblance, mais on ne peut cependant lui attribuer n'importe quelle faculté perceptive non humaine. Lorsque cette dernière technique est portée à l'extrême, nous obtenons un récit qui n'est pas à la première personne et dont le narrateur est neutre ou effacé. Non seulement, dans ce cas, le narrateur n'est pas un personnage du récit, mais son existence même ne fait l'objet d'aucune mention. Étant absent du récit, il peut être omniprésent, mais ses facultés restent humaines: il n'est pas omniscient et il ne peut pas pénétrer dans l'esprit des personnages. Le récit est alors raconté du seul point de vue du narrateur. En ce sens, un récit qui n'est pas à la première personne et dont le narrateur est neutre ou effacé peut être considéré comme un cas limite de récit à la première personne. On pourrait même imaginer de convertir un tel récit en un récit à la première personne: il suffirait pour ce faire d'admettre que toutes les phrases du récit sont 'rapportées' par un 'je' qui n'est jamais mentionné. (Pos. 1434)

Ripetiamo e integriamo: è possibile immaginare che tutte le frasi di un racconto *camera eye* siano proferite da un *io* mai menzionato come tale. Questo è il concetto per noi maggiormente utile. Ed è esattamente, a ben vedere, quel suggestivo *je-néant* individuato da Morrissette nei suoi saggi su Alain Robbe-Grillet. Un io che si annulla, acquisendo in compenso la capacità di vedere ciò che tanto l'io esposto quanto – a maggior ragione – l'io omodiegetico non possono cogliere. I racconti così realizzati sono legittimati da (e legittimano) una soggettività estranea alla diegesi, che occulta se stessa per dire meglio il mondo, per *percorrerlo* con la massima libertà.

2. Con quest'ultima precisazione, il quadro appare sufficientemente delineato. La collocazione della situazione

narrativa *camera eye* è, tipicamente, *liminare*, si situa al confine di fenomeni eterogenei e apparentemente incompatibili. Elenchiamoli sinteticamente.

a. Il *camera eye* è definito, innanzi tutto, dall'azione di un *teller*. Questo concetto va inteso in senso propriamente stanzeliano: il *teller* (*teller-character*) è una voce positiva che si oppone all'esistenza di uno o più personaggi riflettori (*reflector-characters*), all'azione della situazione narrativa figurale. In tal senso, l'idea elaborata da Stanzel stesso nel 1955 – e cioè che la situazione narrativa neutrale sia una variazione della situazione narrativa figurale – deve essere rifiutata.

b. D'altronde, il *frame* cognitivo che compete in modo specifico al *camera eye* è il VIEWING. Siamo in presenza di un narratore che riferisce ciò che vede, più esattamente riferisce di un'altra visione: vede gli sguardi altrui, e insieme il proprio vedere. In moltissimi casi, a partire dalla *Jalousie*, passando magari attraverso *Dans le Labyrinthe*, la differenza tra il riferire il proprio sguardo e il riferire lo sguardo d'altri passa in secondo piano, perché le due istanze sono confuse. L'io-nulla, *je-néant*, può trattare se stesso, la propria stessa identità, ora come una prima ora come una terza persona, al limite abolendo la distinzione tra gli opposti. Abbiamo un VIEWING, sì, ripeto, ma è sempre *straniato* da un'istanza ulteriore.

c. In questo modo viene anche negata la dimensione cognitiva dell'EXPERIENCING: il fatto che, almeno in prima battuta, il *camera eye* veicoli l'esperienza della realtà caratteristico di un soggetto 'prototipico'. La meta-rappresentazione di cui al punto 2 implica l'*innaturalità* come tratto del *camera eye*. La mediazione in gioco non è la normale *mediacy* che caratterizza il racconto tradizionale, giacché implica un filtro percettivo artificioso, ancorché metaforico: l'azione di una macchina, cinepresa, telecamera o (al limite) macchina fotografica.

d. Tutto ciò, in definitiva, non è altro che una forma di *blending*, l'adattamento alla narrativa scritturale di una

suggestione proveniente dal cinema. Il nostro *teller* è pertanto, di nuovo, in una collocazione ancipite. Se è vero che la sua posizione è esterna, non per questo la narrazione che ne discende può sottrarsi all'effetto immersivo che la *camera* produce per lo meno nel *lettore* (la vecchia intuizione di Stanzel): l'impressione dico di un coinvolgimento nel mondo della storia. D'altronde, quel *teller* – ci ricorda Kuroda – è una prima persona 'rientrata', rivela implicitamente una natura soggettiva, anche se non necessariamente omodiegetica. Tutto fa insomma credere che il *blending* produca una voce narrante ai confini tra omodiegesi ed eterodiegesi.

A ben vedere, gli ultimi due punti sono parecchio problematici. Quanto all'ultimo, non dimentichiamo che l'io cancellato di Kuroda è umano, mentre un aspetto qualificante del *camera eye* è fornito proprio dal fatto che il 'primo' sguardo ha a che fare con l'azione di una macchina. Né ci consola constatare che le incertezze in oggetto ereditino vecchi dilemmi della teoria del cinema: a partire dalla questione del già ricordato *osservatore immaginario* (cfr. cap. 2, § 2.10). Il cinema sarebbe intrinsecamente omodiegetico per via dell'azione di uno sguardo che, istituzionalmente, è *dentro* lo *storyworld*, magari manifestandosi nei procedimenti del Cine-occhio.

Potrebbe tuttavia venirci in soccorso André Gaudreault con la sua distinzione tra *mostrativo* e *narrativo*, cioè con l'idea che nell'esperienza del cinema convivano due piani enunciativi distinti. L'omodiegesi della mostrazione (la *camera* immersa nelle cose) colluderebbe sempre con l'eterodiegesi della narrazione; l'articolazione narrativa, esterna, non cancellerebbe mai il piano mostrativo. Secondo Gaudreault, infatti, se è vero che il mostratore è al servizio del narratore, è altrettanto certo che il radicamento mostrativo è ineliminabile. In parole povere: l'impatto emotivo 'omodiegetico' della singola inquadratura è costantemente in atto; prova ne sia che il cinema senza

montaggio – fatto solo di piani sequenza – è una possibilità estrema, ma pur sempre una possibilità *reale*: che peraltro la produzione digitale, oggi, sta rivitalizzando. Ma insomma, anche se quest'ultima spiegazione sembra convincente (e certo si riflette nel tipo di mescolanza, di *blend*, che sta alla base del *camera eye*), suppongo che si dovrà ragionare ancora molto a lungo su tutta la questione.

3. Ultima osservazione. È forse possibile collocare la situazione narrativa *camera eye* in una parte precisa del cerchio stanzeliano, entro un'area mai additata da altri studiosi. Avanzo la proposta di prendere in considerazione (fig. 4.4) il sesto di circonferenza collocato nella posizione diametralmente opposta a quella occupata dalla situazione narrativa figurale.

Nel suo saggio del 1976 ("Zur Konstituierung" 118) Stanzel aveva considerato l'eventualità che quell'arco potesse essere riempito da testi capaci di un peculiare impatto di genere («Gattungsmoment»), alla stregua di una situazione narrativa autentica; ma il numero ridotto di opere che soddisfano tali condizioni escludeva ai suoi occhi una simile potenzialità. Protagonista di quella maniera di raccontare sarebbe un narratore paradossale: collocato in posizione *omodiegetica*, dovrebbe però restituire i fatti da una prospettiva *esterna*.

Nell'opera del 1979-1984 (*A Theory* 200-02), le pagine – anzi righe – dedicate alla realizzazione del modo narrativo in parola non dicono molto. Stanzel, occupandosi di quest'area di transizione (202-07), è interessato soprattutto ai fenomeni di confine: al narratore in terza persona il cui io va incarnandosi in un personaggio (*Vanity Fair*), oppure al narratore in prima persona periferico rispetto alla storia raccontata (*Lord Jim* e *Doctor Faustus*).

All'interno dell'area che c'interessa, sono possibili soltanto tre casi: quello in cui il *teller* omodiegetico riferisca una storia originariamente raccontata e scritta da un'altra

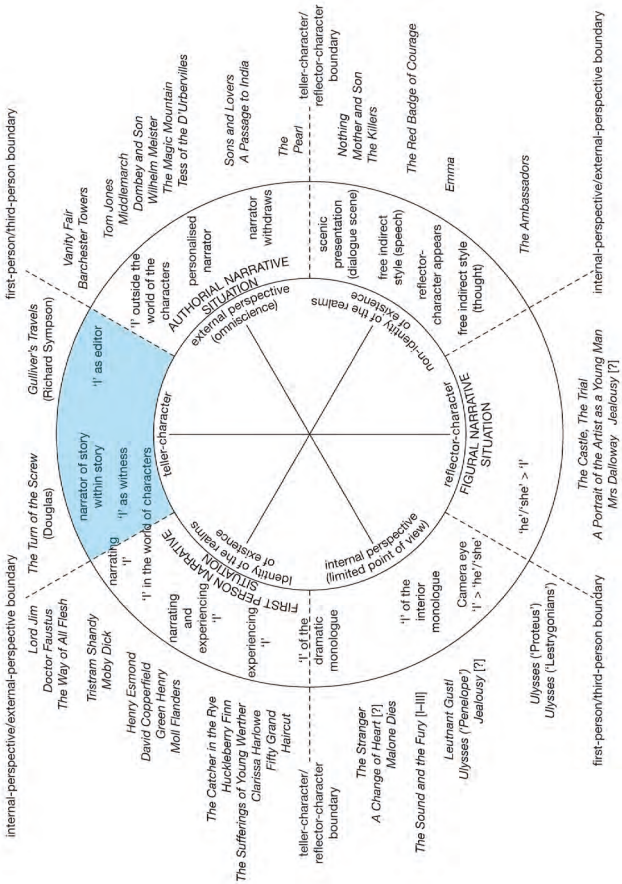

Fig. 4.4. L'area più spopolata del cerchio tipologico.

persona (l'esempio è *The Turn of the Screw* di James, nel cui primo capitolo un personaggio di nome Douglas comincia a leggere il testo che, di fatto, costituisce la totalità del racconto); il caso in cui il narratore si manifesti come curatore (*editor*) di racconti, diari, lettere ecc. dei quali è autore una persona, o più persone, di sua conoscenza;[19] e infine quello – non riportato nel cerchio – del narratore di un'opera a cornice (Stanzel parla di *Canterbury Tales*). In tutte queste circostanze, dichiara giustamente Dorrit Cohn ("The Encirclement" 166), i narratori raccontano «from a level *twice*-removed from the diegesis», non fanno direttamente presa sul mondo della storia, perché ne sono separati da un'istanza di rango inferiore, omo- o etero-diegetica che sia.

Il nostro narratore, *teller* cinematografico, si comporta esattamente (o quasi) così. È il mediatore fra la propria posizione enunciativa e un'*agency* percettiva di primo grado, a cui assiste mettendovi ordine sì, ma comunicando un'impressione di casualità, di non-intenzionalità, di frammentarietà.[20] In una visione e ascolto solo di primo livello, monoplanare, tanto più quando la *mediacy* è direttamente sulle spalle dei personaggi (come nella situazione narrativa figurale), gli eventi vengono rappresentati e addirittura vissuti *direttamente*. Nel *camera eye*, all'opposto, sono *montati*, concatenati (la «messa in concatenazione» di Gaudreault), per diventare – infine – narrazione 'riportiva'. Sguardo su sguardo: a instaurare (a inseguire) un senso.

19. Nella nota 39 a p. 269, Stanzel rispondendo all'obiezione di Cohn, "The Encirclement", che verrà tra poco citata, dichiara esplicitamente che è indispensabile un coinvolgimento omodiegetico dell'*editor*, un suo «contatto personale» con gli autori delle lettere.

20. Al punto che (ma qui non sono in grado di sviluppare adeguatamente tale intuizione) il racconto *camera eye* sembra far di tutto per sacrificare gli elementi narrativi della propria metaforica cinematografia, a netto vantaggio di quelli mostrativi.

Un istruttivo (persino divertente), peraltro purissimo caso ha del resto fatto sì che la versione inglese del cerchio tipologico – quella che stiamo qui usando – parli di un «'I' as editor»: usi cioè un'espressione che in inglese può avere anche il significato di 'io come montatore (cinematografico)'. Ma in fondo cos'è un editore di lettere o di novelle in cornice, se non una specie particolare di montatore *ante litteram*: qualcuno, un io poco o quasi niente incarnato, ma mai disincarnato affatto, che ci permette di entrare in un testo che lui non ha scritto, e che tuttavia ha 'visto' e articolato, e ora rivede insieme a noi. Certo, nel *camera-eye* il diaframma sottilissimo, o vetro, che separa le due istanze è assai più impercettibile, e l'atto di narrare può confondersi con una costruzione figurale piena, se non con un normale racconto autoriale. Ma insomma, il cerchio di Stanzel – che, come tutte le buone teorie, ha anche valore *predittivo* – è in grado di spiegare una parte cospicua delle condizioni d'esistenza narrativa del cinema modernamente inteso (cioè montato), e del suo avatar intermediale – il *camera eye* letterario, appunto.

APPENDICE

1. «Faccio delle cose coi libri». Calvino vs *anni Settanta*

1. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è *il* metaromanzo per eccellenza, e non solo nella cultura letteraria italiana. Quando parliamo di tropi narrativi 'destabilizzanti' come metalessi e *mise en abyme*, è quasi naturale far riferimento innanzi tutto allo scritto di Italo Calvino dato alle stampe nel giugno 1979: a quello che l'autore stesso considerava un *iper-romanzo*, con definizione prepostera che oggi all'utente del web (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, lo sappiamo benissimo, *è un ipertesto*) potrebbe sembrare persino ovvia. Ci è poi stato insegnato (penso agli scritti di Carla Benedetti e Raffaele Donnarumma) che da *quel* Calvino discende una specie di svolta postmoderna della letteratura italiana; mentre qualsiasi comparatista nordamericano, se vuole esemplificare in che modo un archetipo letterario – il racconto in cornice, poniamo – è riprodotto nell'universo *global*, si riferisce quasi d'istinto al Calvino anni Settanta. E così via.

In fondo, pur con tutte le variazioni interpretative del caso, per noi *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è ciò che Calvino *voleva che fosse*, fin dagli appunti preparatori del 1975: «un romanzo che non rappresenta altro che la lettura e il desiderio della lettura» (1383). E sarebbe davvero ingenuo contestare una simile chiave interpretativa, che anzi – come è stato più volte dichiarato, a partire dal saggio di Cesare Segre, scritto e pubblicato a caldo, nel

1979 –[1] è proprio nell'atto di lettura, nella sua rappresentazione 'in abisso', ma anche nell'apertura alle possibili letture reali, che Calvino mette in gioco la sostanziale politicità (l'essere *polis*) del suo gesto letterario. Raccontare la lettura e il suo desiderio, accettando un confronto anche con le *contraintes* del mercato letterario (non disprezzando il pubblico di massa, cioè), è l'azione pubblica che l'autore reale vuole svolgere e in effetti svolge – e che, ripeto, ha spesso interessato i suoi lettori critici.

Tuttavia, la mia sensazione è che siano stati trascurati due aspetti di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: il primo di natura eminentemente tecnica, cui qui mi limiterò ad accennare; il secondo a dominante tematica, ma dotato di un'importanza strutturale, compositiva, assolutamente nodale. Ed è su quest'ultimo che vorrei in particolare intrattenermi.

2. Intanto, nella critica soprattutto italiana (all'estero le cose vanno diversamente) è stata sottovalutata la novità enunciativa, 'vocale', del romanzo, il cui fondamento extradiegetico – la cui cornice cioè – è *in seconda persona*. Come ci insegna in particolare Monika Fludernik ("The Category"), siamo di fronte a una *you-narrative*, o *second person-narrative*, un tipo di racconto in cui il registro dell'allocuzione trascina con sé un modo diverso di raccontare, anche e soprattutto per la sua capacità di rifondare la deissi, la relazione fra lo spazio-tempo dell'enunciatore (del narratore) e lo spazio-tempo del personaggio. Calvino sceglie, peraltro, una strada radicale. In parole povere: fra i diversi tipi possibili di *you-narratives*, predilige quella che *riflettorizza* con la massima coerenza la posizione del Lettore (il *tu* che agisce nella storia).[2] Dei contenuti diegetici,

1. Passando attraverso, poniamo, Milanini 155-58, per arrivare a Barenghi (*Italo Calvino* 7-8; *Calvino* 89-97).

2. Leggermente diversa è la ricordata interpretazione di Fludernik, che parla di una «Homodiegetic *You* Narrative» (110-

degli eventi, noi conosciamo solo quelli che il protagonista conosce, vediamo i fatti attraverso la sua percezione, senza che il narratore sia in grado di anticipare alcunché o di rappresentare – mentre il Lettore è in scena – qualcosa capace di andare oltre la condizione *hic et nunc* del personaggio. Le uniche variazioni possibili sono quelle che comportano l'uso del *voi* invece del *tu*: quando l'allocuzione accomuna Lettore e Lettrice; ma è una trasformazione che non muta in nulla l'assetto complessivo. E se aggiungiamo che si tratta di una seconda *persona al presente*, ne esce rafforzata la natura cinematografica del procedimento: essendo quella del narratore quasi una *voice over* che asseconda e guida l'agire di un personaggio mentre lui, il Lettore, è *lì* sullo schermo, sotto i nostri occhi.

Tuttavia non vanno sottovalutati due fatti, molto poco cinematografici a bene guardare. Il primo è la possibilità di cogliere in certe parti del testo veri e propri discorsi indiretti liberi, attraverso i quali il narratore dà forma ai pensieri del protagonista-tu. Nel passo qui sotto citato, da «È uno speciale piacere» in poi la sfera mentale del Lettore acquista un'evidente autonomia, pur attraverso la mediazione allocutiva:

> Hai gettato ancora un'occhiata smarrita ai libri intorno [...], e sei uscito.
> È uno speciale piacere che ti dà il libro appena pubblicato, non è solo un libro che porti con te ma la sua novità, che potrebbe essere anche solo quella dell'oggetto uscito ora dalla fabbrica, la bellezza dell'asino di cui anche i

11), dal momento che l'io narrante, sul piano extradiegetico, vive nello stesso mondo del personaggio-tu. La qualità in senso stretto metalettica dell'operazione viene in questo modo, giustamente, segnalata. Resta però il fatto che la voce narrante segue costantemente il suo (narratario-)personaggio, e quindi in lui si aliena, riflettorizzandosi. L'omodiegesi paradossale su cui la Fludernik insiste è un dato attivo soprattutto all'inizio del romanzo: poi assai meno, fino a perdersi del tutto.

> libri s'adornano, che dura finché la copertina non comincia a ingiallire, un velo di smog a depositarsi sul taglio, il dorso a sdrucirsi agli angoli, nel rapido autunno delle biblioteche. No, tu speri sempre d'imbatterti nella novità vera, che essendo stata novità una volta continui a esserlo per sempre. Avendo letto il libro appena uscito, ti approprierai di questa novità dal primo istante, senza dover poi inseguirla, rincorrerla. Sarà questa la volta buona? Non si sa mai. Vediamo come comincia. (616-17)

Ma assai più importante è la seconda osservazione, per quanto ne so poco o per niente sviluppata dalla critica, anche se derivante da una precisa intenzione di Calvino («L'inizio del romanzo viene riferito attraverso le emozioni che il lettore prova a leggerlo» [1383-84]). Insomma: in almeno due casi, vale a dire i primi due romanzi *embedded* (*Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Fuori dell'abitato di Malbork*), noi non leggiamo affatto l'incipit nella sua forma *letterale*, ma una sorta di crasi tra l'istanza testuale (un racconto in prima persona) delle pagine *intradiegetiche* e l'istanza testuale dell'enunciazione prima, *extradiegetica*. Vediamo cosa succede nel secondo incipit, cercando di seguire in sintesi le successive approssimazioni a una situazione enunciativa stabilizzata (corsivi miei):

> Un odore di fritto aleggia ad apertura di pagina, anzi soffritto, soffritto di cipolla, un po' bruciaticcio [...]. *Qui* tutto è molto concreto, corposo, designato con sicura competenza, o comunque l'impressione che dà *a te, Lettore*, è quella della competenza [...].
> Ogni momento scopri che c'è un personaggio nuovo, non si sa in quanti siano in *questa nostra* immensa cucina, è inutile contar*ci*, *eravamo sempre in tanti* [...].
> Gli odori e i rumori abituali della casa *mi si affollavano intorno quel mattino* come per un addio [...]. (642-44)

E la *crasi* (la pseudodiegesi?) consiste nel fatto che a parlare all'inizio è ancora il narratore della *you-narrative*, che cerca di restituire l'esperienza del Lettore; ma poi, progressivamente, quella voce prima si trasforma in un *noi* e infine nell'*io*, l'io del narratore 'vero' del romanzo che dovremmo leggere insieme con il Lettore. Accade dunque che nella seconda parte dei due incipit in effetti entriamo in un vero romanzo scritto in prima persona; ma nella parte introduttiva avevamo *meta*letto quello stesso testo, ci eravamo confrontati con un *resoconto dell'atto di lettura*. Va ribadito: in questi casi, Calvino non ci ha presentato semplici incipit di romanzi; i passi che ha inserito nella sua opera sono la risultante di un *reading* prima parafrasato (dallo statuto francamente dubbio)[3] e poi fatto sparire.

Tanto più che – ma lascio a interventi più analitici e articolati il compito di verificare la questione – in ben sei casi (*Senza temere il vento e la vertigine*, *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa*, *In una rete di linee che s'allacciano*, *In una rete di linee che s'intersecano*, *Intorno a una fossa vuota*, *Quale storia laggiù attende la fine?* – le posizioni sono: 4, 5, 6, 7, 9, 10) gli incipit contengono una riflessione dei rispettivi narratori: un *metadiscorso* – intorno a ciò che il romanzo sta facendo – che in qualche modo si avvicina all'effetto dei primi due incipit, pur non replicandolo. Ne deriva un alto grado di ambiguità, perché un po' si strizza l'occhio al lettore reale, ma un po' si rafforza l'arbitrarietà delle scelte fatte da ogni voce narrante. Che il racconto incorniciato sia a sua volta un metaracconto, soddisfa bensì un orizzonte d'attesa postmoderno, ma indebolisce la solidità dell'operazione complessiva, schiacciando la fisionomia dei narratori secondi su quella del narratore primo (e, direi, anche dell'autore). Ad esempio, sfrondando il discorso delle intemperanze sintattiche messe in campo da chi ha scritto *Senza temere il vento e la vertigine*:

3. Suppongo, come accennato nel cap. 1, § 1.2.3, che esista una parentela tra questa tecnica e il *frame* HEARING da me teorizzato.

> Racconto quest'incidente in tutti i particolari perché [...] tutte queste immagini dell'epoca devono traversare la pagina così come i carriaggi la città [...]. Tutte queste linee oblique incrociandosi dovrebbero delimitare lo spazio dove ci muoviamo io e Valeriano e Irina, dove la nostra storia possa affiorare dal nulla, trovare un punto di partenza, una direzione, un disegno. (687)

Di modo che gli incipit che definirei 'puri', vale a dire gli incipit di romanzi in cui la voce non indulge ad alcun effetto meta- o pseudo-diegetico, si riducono a due: *Sporgendosi dalla costa scoscesa*, che forse non per caso non è un testo letto bensì *ascoltato* (è la traduzione all'impronta fatta dal professor Uzzi-Tuzii su un originale cimmerio); e *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*, anch'esso al centro di un'anomalia giacché il Lettore (cfr. 820-21, nono capitolo) si interrompe a lettura del romanzo quasi ultimata – lo legge durante un lungo volo aereo –, mentre noi ne consumiamo solo una decina di pagine...

3. Appunto. Su tutto ciò vorremmo sapere qualcosa di più preciso, di più interno alle evidenti discontinuità e vere e proprie *falle* che l'autore reale del metaromanzo, soprattutto verso la fine, non si preoccupa di nascondere. E non sono affatto da trascurare, anche in questo senso, i richiami alla situazione sociale italiana (e mondiale) che si addensano nella prima metà di *Se una notte* e che tuttavia vengono progressivamente trascolorando, fino alla pura stilizzazione di personaggi e luoghi, trionfante negli ultimi due capitoli.

Ma andiamo con ordine. Il Lettore, intanto. La sua silhouette di maschio *single* e piccolo-medio borghese non deve essere sottovalutata, anche nei tratti del blando filisteismo qualunquista che lo caratterizza. «Sei uno che per principio non s'aspetta più niente da niente» (614); ma soprattutto: «Ci sono tanti, più giovani di te o meno giovani, che vivono in attesa d'esperienze straordinarie; dai libri,

dalle persone, dai viaggi, dagli avvenimenti, da quello che il domani tiene in serbo. Tu no» (614). Il Lettore sa «che il meglio che ci si può aspettare è di evitare il peggio» (614): le utopie, i progetti di futuro che interessano molti suoi concittadini non lo appassionano, forse non lo appassionano *più*. Né la professione impiegatizia sembra migliorarne in modo significativo il profilo: le mansioni lavorative previste per lui oscillano tra un estremo di «attività improduttive» e l'estremo opposto di un agire che con sintomatica litote è detto «non inutile» (618). Anche qui: zero illusioni, quale che sia l'esatto compito. L'orizzonte primario del Lettore si compendia bene nella frustrazione derivante da un'«esperienza vissuta, sempre sfuggente, discontinua, controversa» (641).

Non ci vuol molto per mettere a fuoco le origini di questa condizione alienata e irrequieta. L'impossibilità di leggere altro che libri apocrifi e/o mutili, com'è noto, ha un responsabile conclamato, sempre nominato pur se inafferrabile: Ermes Marana. Il suo modo d'agire rivela peculiarità ben riconoscibili, socialmente connotate, di cui il Lettore prende coscienza consultando le carte dell'*affaire* Marana presso la casa editrice dei primi cinque romanzi (siamo nel sesto capitolo). E cioè: anche se la parola-chiave non viene mai scritta – e non è certo un caso –, il falsificatore è un ex militante di un'organizzazione (l'APO, acronimo dell'inglese Apocryphal Power Organization) *terroristica*. Il dirottamento aereo ne è manifestazione evidente, così come i settarismi interni al gruppo: le espulsioni, le condanne per 'infamia' degli ex ritenuti traditori, le scissioni... A proposito dei giovani combattenti che lo tengono in ostaggio, Marana dirà: «Nuovi dell'Organizzazione, non potevano avermi conosciuto di persona e di me sapevano solo le denigrazioni messe in giro dopo la mia espulsione: agente doppio o triplo o quadruplo, al servizio di chissachì e chissacosa» (726).

Peggio: l'inafferrabile Marana e l'APO sono ancor

più pericolosi perché all'interno della società civile non 'entrata in clandestinità' si aggirano forze ostili alla lettura e, in genere, a una tranquilla convivenza civile. Sono tre i fautori di questo tipo di atteggiamento, distruttivo a un tempo della socialità borghese e del decoro letterario: Lotaria Vipiteno (sorella della Lettrice, Ludmilla), il professor Galligani e Irnerio. Tutti e tre, anche se con modi e comportamenti differenti, sono i *fiancheggiatori*, confusi nel corpo sociale, dei comportamenti eversivi praticati in modo apertamente illegale dall'APO e da Marana. Per lo meno moralmente, sono corresponsabili del terrorismo.

Lotaria è la figura più insidiosa e invadente. Appena entrata in scena, le prime parole che pronuncia sono interpretate dal Lettore come un attacco alla materialità stessa della lettura. Peraltro, le conosciamo solo attraverso il sommario che la coscienza del protagonista ne restituisce:

> Lotaria vuol sapere qual è la posizione dell'autore [di uno dei romanzi mutili] rispetto alle Tendenze del Pensiero Contemporaneo e ai Problemi che Esigono Una Soluzione. Per facilitarti il compito ti suggerisce una lista di Grandi Maestri tra i quali dovresti situarlo. (652)

Una tale sociologia della letteratura, che trascolora in qualcosa come una storicizzazione o contestualizzazione («situer l'auteur», si direbbe a Parigi), rivela subito agli occhi del Lettore la sua natura di attentato all'esperienza estetica più vera: «Provi ancora la sensazione di quando il tagliacarte t'ha spalancato davanti agli occhi le pagine bianche» (652). Come dire: i metodi di analisi 'estrinseci' *oggettivamente* colludono con la distruzione del testo operata dalle forze dell'APO.

D'altronde, ciò trova legittimazione anche all'interno del mondo accademico, delle istituzioni che viceversa dovrebbero consegnare ai lettori opere virtuosamente interpretate (correttamente tradotte, analizzate, comprese, persino

godute...). Qui invece, nei corsi universitari che Lotaria frequenta, l'intento è interpretare «tutti i Codici Consci e Inconsci», esaurendo la tensione migliore dei testi in funzione dell'obiettivo di «rim*uovere* tutti i Tabù, imposti dal Sesso, dalla Classe, dalla Cultura Dominanti» (653). Più radicalmente, negli spazi fatiscenti dell'ateneo riservati all'«Istituto di lingue e letterature botno-ugriche» (657), assistiamo alla celebrazione di un rito didattico inquietante: un «seminario sulla rivoluzione femminile» (681) cui partecipa un gruppo di giovani donne dalle fattezze sin troppo omogenee e dai comportamenti eccessivamente disciplinati, suscettibili di rivelare la loro possessione da parte di un'ideologia totalitaria (i *Body Snatchers* di Don Siegel occhieggiano sullo sfondo). Ecco: «Dietro a Lotaria premono gli avamposti d'una falange di giovinette dagli occhi limpidi e tranquilli, occhi un po' allarmanti forse perché troppo limpidi e tranquilli» (681). E il relatore chiamato a introdurre la discussione è il professor Galligani, docente di lingue e letterature «erulo-altaiche» (682), «un uomo pallido e barbuto, dallo sguardo sarcastico e dalla piega delle labbra sistematicamente disillusa» (681). La sua inaffidabilità si declina in due momenti. Dapprima, l'aggressione verbale nei confronti del povero collega di cimmerio Uzzi-Tuzii, in nome delle pretese egemoniche della comunità cimbra, storicamente opposta a quella cimmeria, che peraltro è stata assorbita all'interno di una compagine statale 'comunista', la Repubblica Popolare Cimbra. Poi, l'elogio molto estrinseco di «un contenuto rivoluzionario [...] dei più avanzati» (683) relativo al romanzo su cui le alienate femministe si accingono a lavorare:

> durante la lettura ci dovrà essere chi sottolinea i riflessi del modo di produzione, chi i processi di reificazione, chi la sublimazione del rimosso, chi i codici semantici del sesso, chi i metalinguaggi del corpo, chi la trasgressione dei ruoli, nel politico e nel privato. (683-84)

Eppure, proprio in questo contesto ostile, per qualche tempo può verificarsi il miracolo del piacere del testo; al punto che l'autore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* fa ricorso a una metafora piuttosto azzardata raddoppiata da una similitudine, secondo una strategia anomala nella sua prassi scrittoria di prosatore proverbialmente asciutto e 'metonimico' (corsivi miei):

> Ed ecco Lotaria apre il suo scartafaccio, comincia a leggere. *Le siepi di filo spinato si disfano come ragnatele.* Tutti seguono in silenzio, voi e gli altri. (684)

I fili spinati dei totalitarismi, dei lager e dei gulag, si dissolvono quasi magicamente in un passo che parecchio somiglia a un moto interiore, a un pensiero realizzato attraverso l'indiretto libero: a ribadire l'antitesi tra intimità virtuosa (del Lettore e della Lettrice) ed esteriorità vacua e opprimente (di Galligani e delle femministe). Non per caso, la frustrazione dei due protagonisti difensori della lettura viene esasperata, proprio in occasione del farsesco e inquietante seminario, dalla scoperta che il collettivo di studio è in realtà un gruppo di neanche troppo metaforiche menadi, dedite allo smembramento dei romanzi; se è vero che Lotaria giustifica nel seguente modo il fatto di aver tratto il testo letto non da un volume integro ma da un «quinterno strappato»:

> Senti, i gruppi di studio sono tanti, la biblioteca dell'Istituto erulo-altaico aveva una copia sola; allora ce la siamo divisa, è stata una spartizione un po' contrastata, il libro è andato in pezzi, ma credo proprio d'essermi conquistata il pezzo migliore. (698)

E come non ricordare la polemica veemente di Carlo Ossola – risalente al 1978 – contro lo scerpamento antologico del testo letterario, realizzata in un'opera saggistica

allora piuttosto nota, dantescamente intitolata *Brano a brano*?

In questo senso, Lotaria, in quanto incarnazione di una distruttività orgiastica, è personaggio destinato a sopravvivere più a lungo di molti altri, e a rientrare in scena nel nono capitolo. Qui, subisce una specie di contrappasso. Come le sue azioni oggettivamente favoriscono un ciclo di perenne falsificazione e alienazione del letterario, così la sua persona in Ataguitania è destinata a riverberarsi in un numero incontrollabile di avatar femminili (Corinna, Gertrude, Ingrid, Alfonsina, Sheila). Nel paese della mistificazione anche i soggetti sono foderati di maschere plurime. Sotto le quali preme l'istanza (illusoriamente) liberatoria del «corpo». Ecco cosa dichiara Lotaria dopo essersi denudata, e subito prima di gettarsi addosso al Lettore:

> Il corpo è un'uniforme! Il corpo è milizia armata! Il corpo è azione violenta! Il corpo è rivendicazione di potere! Il corpo è in guerra! Il corpo s'afferma come soggetto! Il corpo è un fine e non un mezzo! Il corpo significa! Comunica! Grida! Contesta! Sovverte! (829)

Non molto diversamente (sul piano cioè di una deformazione vicina al grottesco), nel quinto capitolo la diagnosi delle nuove figure autoriali, degli aspiranti scrittori che si presentano alle case editrici, consiste in una rappresentazione caricaturale del 'collettivismo' (post-) sessantottino: «collettivi teatrali d'ospedali psichiatrici, gruppi dediti alla psicoanalisi di gruppo, commandos di femministe» (703). Ciò accade perché, oggi, «a cercare la propria realizzazione sulla carta non sono tanto degli individui isolati quanto delle collettività», e perché «il lavoro intellettuale» s'è fatto «troppo desolante per essere affrontato in solitudine» (703). E dunque: «*l*a figura dell'autore è diventata plurima e si sposta sempre in gruppo»; «*o*ppure sono delle coppie [...], come se la vita in coppia non avesse

miglior conforto che la produzione di manoscritti» (703).

In questo schema c'è però una falla, forse sintomatica. Sullo sfondo quasi apocalittico di un sistema di rapporti – in definitiva: la sinistra *di movimento* degli anni Settanta – che fa di tutto per mettere in crisi il libro di narrativa e la lettura letteraria, proprio il luddista del libro, Irnerio, è sottoposto a uno sguardo blandamente comprensivo.

A onor del vero, anche questo giovane artista dalle fattezze fricchettone («dinoccolato in un lungo pullover» [655]), solito frequentare i corridoi dell'Università, nel terzo capitolo va incontro a un trattamento aggressivo, in quanto emblema del non-lettore, entità quasi animalesca, impenetrabile. «Gli occhi d'Irnerio [...] a cui nulla sfugge, come quelli d'un nativo della foresta dedito alla caccia e alla raccolta» (657). E soprattutto: «Cerchi di rappresentarti come può apparire il mondo, questo mondo fitto di scrittura che ci circonda da ogni parte, a uno che ha imparato a non leggere» (657).

L'alterità ferina di Irnerio assume nondimeno una fisionomia diversa quando entra in rapporto con la Lettrice, nel settimo capitolo, allorché il suo modo di lavorare con i libri come oggetti, il suo barbarico reificarli (non senza ironie alla Nanni Moretti: «Faccio delle cose coi libri» [756]), si rivela complementare al vitalismo estetico di Ludmilla:

> Per Irnerio conta solo ciò che si vive istante per istante; l'arte conta per lui come spesa d'energia vitale, non come opera che resta, non come quell'accumulazione di vita che Ludmilla cerca nei libri. Ma quell'energia accumulata in qualche modo la riconosce anche lui, senza bisogno di leggere, e sente il bisogno di farla tornare in circuito usando i libri di Ludmilla come supporto materiale per opere in cui lui possa investire la propria energia almeno un istante. (758)

Inutile forse dire che qui è in gioco, non nominata esplicitamente, la nozione tipicamente anni Settanta di *effimero*. L'«accumulazione di vita», tanto amata da Ludmilla in paradossale accordo con Irnerio, produce del resto un paio di effetti di senso leggermente inquietanti, che aprono un altro spiraglio sul comportamento erosivo (sul risentimento?) calviniano. Il primo riguarda la decisione di Ludmilla di 'stare al proprio posto'. Uno dei momenti-chiave del romanzo (anche dal punto di vista dell'intreccio) si ha quando nel quinto capitolo la Lettrice non segue il Lettore nella casa editrice, rivendicando con fierezza il proprio ruolo di fruitrice pura, «disinteressata»: «Se no, il piacere disinteressato di leggere finisce» (700). C'è una massa di aspiranti scrittori che preme, un quarto stato delle lettere che assedia la fortezza della pura lettura, una *marea* verghianamente 'fatale', che però deve essere respinta: «So che se scavalco quel confine, anche occasionalmente, per caso, rischio di confondermi con questa marea che avanza» (700).

E non è solo una questione di privati piaceri estetici. L'APO, Marana e i suoi fiancheggiatori più o meno inconsapevoli, gli studenti sbracati, le femministe isteriche, i collettivi ospedalieri (la *fabbrica*, tipicamente, non è mai nominata), a che cosa mirano? È dichiarato a chiare lettere in due luoghi del romanzo (capitolo settimo e ottavo): si tratta di eliminare, più che gli autori, la «funzione dell'autore» (767). Tecnicamente, si parlerà di autore implicito o – forse più esattamente – di autore modello, nell'anno in cui Eco dà alle stampe *Lector in fabula*. Il rodìo caotico della realtà in rivolta distrugge la fiducia «nelle fondamenta» del patto narrativo, «là dove si stabilisce il rapporto del lettore col testo»: «l'idea che dietro ogni libro ci sia qualcuno che garantisce una verità a quel mondo di fantasmi e d'invenzioni per il solo fatto di avervi investito la propria verità, d'aver identificato se stesso con quella costruzione di parole» (767).

Proprio qui si coglie l'origine della «falla» di cui si parlava sopra, peraltro connaturata a ogni querelle sulla nozione di autore implicito. In definitiva: quanto è libero il lettore di costruirsene uno suo, di autore implicito? L'autore reale è in grado di determinare l'atto di lettura? L'autore modello è una delle tante funzioni del testo, oppure è altro, azione collettiva non prevedibile, orientata a declinazioni storiche o, se del caso, statistiche? Calvino (l'autore *implicito* Calvino, beninteso, generato dalla *mia* interpretazione...) oscilla – mi sembra – tra una posizione dirigistica (l'autore come garanzia di 'verità' estetica) e una posizione soggettivistica realmente *reader oriented*, che trova un curioso riscontro proprio in Irnerio, il non-lettore. Tutto sommato, fin troppo prevedibilmente, è la prima a prevalere. E non solo per quanto abbiamo sin qui visto e magari anche per la creaturale, organicistica affermazione della Lettrice, secondo la quale l'«autore [...] fa i libri "come una pianta di zucche fa le zucche"» (798).

Le tante affermazioni di poetica presenti nel romanzo, a ben vedere, spesso affermano tutto e il contrario di tutto; e – tema che varrebbe la pena discutere un po' – è sconcertante notare quanto spesso i critici calviniani strumentalizzino dettagli contenutistici quasi trascurabili, elevandoli a posizioni programmatiche cui collegare una caratterizzazione dell'autore. Come qui si è cercato di fare, è la storia raccontata *nella cornice* che deve essere innanzi tutto interrogata; sono le relazioni implicite nelle sue coordinate soprattutto formali (stile, modalità enunciative, *eventfulness*, personaggi ecc.) che devono dirci qualcosa di cruciale circa il modo di vedere gli anni Settanta messo in scena da Calvino.

Ebbene, il sintomo forse più evidente di una critica profonda di quella realtà (e insieme di ogni protagonismo estetico veramente libero: di ogni soggettivismo individuale e sociale, anche nel dominio della lettura), è il finale *annullamento*, la scomparsa *delle tracce sostanziali*

del mondo. A preannunciarlo e sottolinearlo è anche una disinvolta sprezzatura narrativa, un'ellissi non colmata. All'inizio dell'undicesimo capitolo, non sappiamo nulla del ritorno a casa del Lettore dopo il suo viaggio in Ircania (cosa è successo nel frattempo? quanto tempo è trascorso? ecc.). Del resto, l'intero episodio della biblioteca che poi leggiamo è spogliato di ogni riferimento alla realtà pubblica, che fino a quel punto faceva costantemente capolino nelle avventure del Lettore. È vero: i suoi viaggi avevano già restituito un contesto sempre più astratto o stilizzato, sempre più lontano dalla situazione italiana (o francese); ma non erano privi di rinvii alle dittature sudamericane, da un lato, e al totalitarismo sovietico dall'altro. Ora invece ci sono solo biblioteche, libri, lettori anonimi, letture di letture, titoli e racconti che crescono su se stessi, rispecchiandosi mutuamente e rivelando qualcosa che è tanto generale da sembrare, anzi da *essere*, perfettamente *inutile* («Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce: la continuità della vita, l'inevitabilità della morte» [869] – quasi un Greimas *for dummies*).

Del resto, un tratto stilistico rivela bene l'esito profondo di tutta l'operazione (corsivi miei): «Quale porto può *accoglierti* più sicuro d'una *grande* biblioteca?» (863), leggiamo verso l'inizio del capitolo undicesimo; mentre «Un *grande* letto matrimoniale *accoglie* le vostre letture parallele» (870) è la seconda frase dell'ultimo (dodicesimo) capitolo. In realtà, la *grandezza* proclamata connota quasi il contrario, suggerisce la chiusura su qualcosa di spazialmente ben delimitato; e l'*accoglienza* in gioco ha molto della regressione, forse della fuga. Possiamo tornare a un privato porto, in cui si legge e si è letti, solo se sappiamo far sparire un'intera società: se siamo in grado di evocarla di scorcio per poi mostrarne la superfluità. Più esattamente: se siamo in grado di suggerirne la semplice *utilità strutturale*, non veramente tematica o ideale. «Schermo d'immagini» (il Montale di Calvino!) che per

un attimo può servire a collocare sé nel mondo, e che nondimeno «di gitto» deve essere azzerato per riconfermare – inevitabilmente – la centralità dell'autore, in quanto guida irrinunciabile dell'atto di lettura.

2. Come chiamarlo? 1912 + 1 *e l'arte del 'racconto' in Sciascia**

1. Chi scrive non è uno studioso sciasciano, e certo è stato convocato al presente *Colloquium*[4] con il ruolo, diciamo, di perito, perito narratologico per così dire; e si spera *super partes*. La cosa mi fa immensamente piacere, anche se – pensando a quello che Sciascia dichiara di certi periti legali, della loro frequente inaffidabilità – forse un po' meno...

Il fatto su cui devo esprimermi è luminosamente presente nelle note a *1912 + 1* (1986); ecco i passi da considerare (corsivi miei):

> L'anno scorso ho scritto e pubblicato un breve *racconto* (come chiamarlo?) che era, deliberatamente, un omaggio a Manzoni: dimesso – dicevo – nel clamore delle celebrazioni per il secondo centenario della nascita. Quest'anno mi è avvenuto di scriverne un altro, ugualmente breve, che può essere considerato un omaggio a Pirandello [...]. Ma, cominciando a scriverlo, non pensavo a Pirandello. Pensavo, piuttosto, ad una divagante passeggiata nel tempo [...]. Ma poi nel *racconto* (ancora: come chiamarlo) sono entrate altre cose: e specialmente il Pirandello che andavo rivisitando. [...] Già sufficientemente gremito di citazioni, richiami e allusioni, non ho voluto gravare questo testo (un modo per non chiamarlo *racconto*) di riman-

* Le citazioni si intendono tratte da Sciascia, *Opere*.

4. Si trattava del quarto «Leonardo Sciascia colloquium», svoltosi a Milano il 22-23 novembre 2013.

di a note esplicative e bibliografiche [...]. (III, 319-20)

Dunque: perché Sciascia usa così spesso l'etichetta *racconto* per definire tipi di opere che, in linea di principio, noi catalogheremmo – e anzi effettualmente cataloghiamo – in diversa maniera? Non solo – poniamo – è denominato «racconto» *Morte dell'inquisitore*, ma lo stesso trattamento è riservato a *Candido*[5] e al *Giorno della civetta*, cioè *il* 'romanzo' per eccellenza del nostro autore – almeno dal punto di vista del pubblico di massa.

Vale anzi la pena osservare come Sciascia utilizza il termine proprio nel congedo al *Giorno della civetta* (mie le sottolineature di *racconto*):

> "Scusate la lunghezza di questa lettera" scriveva un francese (o una francese) del gran settecento "poiché non ho avuto tempo di farla più corta". Ora io, per quanto riguarda l'osservanza di quella che è la buona regola di far corto anche un *racconto*, non posso dire mi sia mancato il tempo: ho impiegato addirittura un anno, da una estate all'altra, per far più corto questo *racconto*; non intensamente, si capisce, ma in margine ad altri lavori e a ben altre preoccupazioni. Ma il risultato cui questo mio lavoro di *cavare* voleva giungere era rivolto più che a dare misura, essenzialità e ritmo, al *racconto*, a parare le eventuali e possibili intolleranze di coloro che dalla mia rappresentazione potessero ritenersi, più o meno direttamente, colpiti. [...] Sostanzialmente, dalla prima alla seconda stesura, la linea del *racconto* è rimasta immutata; è scomparso qualche personaggio, qualche altro si è ritirato nell'anonimato, qualche sequenza è caduta. Può darsi che il *racconto* ne abbia guadagnato. [...] Inutile dire che non c'è nel *racconto* personaggio o fatto che abbia rispondenza, se non fortuita, con persone esistenti e fatti accaduti. (I, 482-83)

5. Cfr. rispettivamente: *Le parrocchie di Regalpetra* (I, 5); *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia* (II, 461).

Convivono, senza dubbio, tre accezioni. *Racconto* è (1) la forma del narrare, discorso narrativo o significante narrativo composto innanzi tutto di parole (il *discourse* di Seymour Chatman); ed è (2) manifestazione storico-semiotica di quell'azione significante, vero e proprio genere letterario codificato (evidente è la parentela con la *novella* o la *short story*).[6] Ma, dietro il genere letterario, e insieme dietro la forma dell'espressione, preme un'altra accezione, di tipo pragmatico: *racconto* (3) è dunque un *genere del discorso*, atto illocutivo che distingue la fattispecie testuale in oggetto da quelle ascrivibili ad altre categorie, quali – poniamo – *descrizione*, *argomentazione*, *preghiera* ecc., analogamente connotate in senso pragmatico. Le tre accezioni stingono l'una sull'altra e ovviamente risentono di ulteriori designazioni che via via possono essere evocate e che contaminano il riferimento primario. In Sciascia, tipicamente: *romanzo*, *novella*, *storia*; ma anche *mimo*, *facezia*, *parità* (con il significato di 'parabola'), *favola*, *fantasia* ecc. Ne vedremo qualcuna, ma per ognuna si potrebbe (e dovrebbe) fare un discorso a parte.

Tanto più che questo vezzo terminologico – che si applica a testi sia finzionali sia non finzionali – produce effetti di senso per lo meno curiosi quando è rivolto a opere altrui. Ecco, in particolare, come Sciascia in *Cruciverba* caratterizza sul piano 'rematico' *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo (1976):

> Comunque, una tradizione si è stabilita a denominare il ritratto come dell'ignoto marinaio: e da questa denominazione, a inventarne la ragione e il senso, muove il racconto di Vincenzo Consolo che s'intitola *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Ma la ragione e il senso del racconto non stanno nella felice fantasia filologica e fisionomica da cui

6. *Il giorno della civetta* originariamente si confondeva con i testi – diciamo, *short stories* – degli *Zii di Sicilia*, con cui è tematicamente imparentato.

> prende avvio [...]. La vera ragione, il senso profondo del racconto [...] stanno [...] nella ricerca di un riscatto a una cultura [...]. (II, 995-96)

La mia sensazione è che qui operi un'assimilazione del romanzo di Consolo alla poetica di Sciascia, una specie di suo ridimensionamento, che consiste nella valorizzazione degli elementi *fattuali*, *documentari* e appunto filologici, presenti nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*, di contro a quelli inventivi, stilistici.

Ed è probabile che una parte decisiva delle questioni in gioco passi attraverso un simile uso di *racconto* fatto al di fuori dell'opera di Sciascia: segnatamente in un testo di Pirandello, che addirittura è i *Sei personaggi in cerca d'autore*. Mi riferisco a un luogo della commedia (circa a un quarto del testo) in cui il Padre ricorda i giorni in cui andava a osservare la Figliastra, bambina, all'uscita da scuola; di rimando, la Figliastra riferisce le cose dal suo punto di vista raccontando anche di un regalo ricevuto dal Padre («una bella, grande paglia di Firenze con una ghirlandina di roselline di maggio – per me!»). Il Capocomico critica, svaluta drammaturgicamente l'episodio, l'azione linguistica in questione, dichiarando: «Ma tutto questo è racconto, signori miei!». E il Figlio (la didascalia lo dice «*sprezzante*») rinterza: «Ma sì, letteratura! letteratura!» (58).

Nel suo saggio sui *Sei personaggi* (del 1970, contenuto nella *Corda pazza*) Sciascia cita distesamente l'episodio all'inizio della trattazione e ne fornisce un commento – in verità poco trasparente: e forse la cosa è sintomatica, in un saggista proverbialmente limpido come Sciascia – che credo di poter riassumere come segue. Il racconto del padre e della figlia è inadeguato paradossalmente perché è *troppo* verosimile, troppo poco teatrale e, in ultima analisi, troppo privo di forma (pirandelliana o tilgheriana, poco importa). Si tratta di «sentimenti [...] semplicemente detti, raccontati, e dunque privi di una credibilità teatrale» (I,

1092). Il punto è che, nondimeno, c'è una *verità*, c'è una verità *fattuale* in tutto questo. Cito:

> La verità, anche quando è colta nei suoi paradossi e nei suoi parossismi, non può non assumere forma [...] di verosimiglianza. O deve almeno restare – al di qua della forma – verità: documento, reperto. (I, 1093)

Insomma, al di qua di una forma compiuta o – se si vuole – a cavallo tra una forma compiuta e il mondo dei documenti e dei reperti, è attivo un luogo della conoscenza letteraria (letteraria, *troppo* letteraria, come peraltro aveva dichiarato il Figlio) che Sciascia chiama *racconto*. Dominio ancipite per definizione, in cui un effetto di verità si accompagna a un massimo di autenticità garantito da un ancoraggio documentario e, almeno in parte, esperienziale. Del resto, questo particolare tipo di narrazione è radicato nell'oralità, com'è suggerito appunto dai *Sei personaggi*, dove sono le nude persone a raccontare.

Il dato cruciale a me sembra proprio questo. Provo a dirlo in un altro modo, convergente. La parola *racconto* in Sciascia è un vero e proprio francesismo; e infatti dietro il lessema italiano agisce sempre (o quasi sempre) l'area semantica di *récit*. Rispetto ad altre lingue, è noto che il francese 'teatralizza' e insieme 'oralizza' la nozione primaria di atto narrativo. *Récit* deriva da *réciter*, 'recitare': citare ad alta voce, evocare qualcosa di preesistente, restituire un enunciato che ci precede (tale accezione è già presente nel *Roman de la rose*).[7] Parola su un'altra parola – potremmo dire. Quindi, non parola originaria fondante il gesto di narrare, ma parola che cresce sopra altro. Tra le prime attestazioni di *récit* sono frequenti le occorrenze teatrali (ad esempio in Corneille): e si danno esattamente nel tipo di situazione che abbiamo visto nei *Sei personaggi*.

7. Per questa sommaria ricostruzione etimologica, ho utilizzato il *Trésor de la langue française*, alle voci *récit* e *réciter*.

Vale a dire, quando una *dramatis persona* riferisce di avvenimenti anteriori al qui-e-ora della rappresentazione.[8] Il *récit* nasce allorché il personaggio che *recita* usa il suo atto enunciativo per ri-attivare qualcosa di esterno ad esso, cioè appunto per *raccontare*. Ma – aggiungo – tale personaggio è, al tempo stesso e in modo irriducibile, anche una persona *compromessa* con gli eventi di cui riferisce (e tra poco osserveremo che quest'ultimo concetto è molto utile allo studioso di Sciascia).

Per vederci ancora più chiaro, è il caso di prendere in considerazione il pensiero di uno scrittore – analogamente siciliano, ma è difficile immaginarne uno più anti-sciasciano o a-sciasciano – che negli stessi anni in cui prende forma l'arte del narrare di Sciascia afferma qualcosa di decisivo su tutta la questione. Mi riferisco ad Antonio Pizzuto, che nel 1963 sulla rivista *Questo e altro* pubblica un breve ma forse capitale scritto in cui oppone il *raccontare* al *narrare*. Non scendo nei dettagli dell'antitesi; ma è sufficiente per noi prendere atto che secondo Pizzuto «raccontare è proporsi di rappresentare un'azione, cioè uno svolgimento dei fatti ma, anziché rappresentarli, il racconto in ultima analisi li registra»; laddove il narrare «vince l'assurdo di tradurre l'azione in rappresentazioni poiché riconosce che il fatto è un'astrazione». Il racconto indurrebbe un illusorio intervento normalizzante, retroattivo, che implica un ri-contare, un ri-ordinare; mentre la narrazione eccita una «compartecipazione attiva, direbbe un tomista in cointuizione» (188), da parte del lettore che è tenuto a interagire con i personaggi (e il narratore) in quanto portatori di *testimonianze* (e non di dati) relativi alla storia.

8. Val la pena ricordare che il *Trésor* cita un passo di Stendhal (da *Racine et Shakspeare*): «Le récit des Horace, de Théramène. Le poète est obligé de placer un long récit dans la bouche d'un de ses personnages, uniquement pour informer le spectateur d'un fait antérieur, et dont la connaissance lui est nécéssaire».

Che in Sciascia *racconto* abbia il valore di 'esposizione ordinata di avvenimenti' si coglie senza difficoltà, ad esempio, nel fatto che spesso (anche in *1912 + 1*: cfr. III, 279) sono detti *racconti* le testimonianze processuali. E una prova curiosamente sintomatica rileviamo in un testo in cui di 'narrazioni' popolari si parla moltissimo, vale a dire in *Occhio di capra* (1984), dove il lessema *racconto* viene usato (se non sbaglio) una sola volta, e proprio in relazione a un evento delittuoso di cui l'autore – eccezionalmente – è in grado di fornire una ricostruzione alternativa a quella più immediata:

> Ma qualche anno dopo circolò da un orecchio all'altro, ma senza mai arrivare a quello della legge, un racconto [...]. E il racconto era questo: che i due carabinieri [...]. (III, 25)

Quando invece Sciascia si limita a registrare una spiegazione popolare – senza ulteriori declinazioni 'storiche' – dei *detti* da lui commentati, è normale l'uso di *aneddoto* o *mimo* (poniamo: «All'origine del detto è un mimo»; «Altro aneddoto, altro detto» ecc. – III, 55 e 89).

2. Ora, sono almeno tre le questioni che si devono affrontare per sciogliere del tutto il nodo del racconto *d'après* Sciascia. La prima è il rapporto fra questa idea di azione narrativa, razionalizzante ma anche coinvolgente e tutto sommato soggettivistica, e la dimensione dell'*oralità*, che in effetti sembrerebbe competerle genealogicamente. La seconda riguarda le tangenze con il *romanzo*, la relazione cioè che s'instaura fra un genere a fondamento soprattutto discorsivo e un genere a fondamento viceversa soprattutto storico. La terza riguarda la posizione del *narratore* e, più in generale, il tipo di *situazione narrativa* che si viene via via imponendo attraverso la pratica di una strategia peculiarissima com'è quella di uno *storytelling* (il «racconto»)

suscettibile di omologare finzionalità e non finzionalità.

Ovviamente, sono questioni enormi, e io qui mi proverò solo a suggerire qualche spunto di riflessione, utile – mi auguro – anche ad altri studi.

Una possibile risposta alla prima domanda è presente in *Occhio di capra*, nella forma di un motto:

> "Ci voli arti di pinna", per dire della difficoltà a raccontare un fatto, ad esporre una situazione particolarmente disagiata e dolorosa, complicata, contraddittoria: il che in effetti è quel che gli scrittori siciliani si sono adoperati a fare. (III, 22)

È come se Sciascia, pur cogliendo il fondamento antropologico del raccontare, cioè il bisogno di mettere ordine nei fatti e nelle azioni anche con la parola orale, in realtà poi vedesse come ineluttabile e anzi necessario il passaggio alla *scrittura*. «*S*crivo, dunque sono»[9] è la condizione in cui il giovane Borgese si trova implicato, e che indubbiamente è la stessa in cui è *involto* Sciascia, per il quale anzi – com'è noto –,[10] esattamente all'opposto di quanto credeva il Figlio dei *Sei personaggi*, «nulla di sé e del mondo sa la generalità degli uomini, se la letteratura non glielo apprende» (*La strega e il capitano*, in III, 207). Del resto, il racconto di Sciascia si manifesta spesso attraverso ibridi di genere, anche esplicitamente dichiarati nel «peritesto rematico», titolo o sottotitolo che sia (a volte in maniera bizzarra: si pensi alla satirica *sotie* evocata per definire *Il cavaliere e la morte*): e questo ne rafforza la natura artificiosa e perciò letteraria. Ciononostante un – non piccolo – dubbio mi resta: e lo affronterò nell'ultima parte del mio ragionamento.

9. Cfr., di Sciascia, *Per un ritratto dello scrittore da giovane* (1985) (III, 171).

10. Come amava ripetere lo sciasciano DOC 'milanese' Salvatore Guglielmino, che qui mi piace ricordare.

Quanto al rapporto con il romanzo, non va sottovalutato il fatto che negli scritti di Sciascia emergono giudizi riduttivi nei confronti, se non del romanzo *tout court*, per lo meno del 'romanzesco': nel *Teatro della memoria* si parla di «puro romanzo» (II, 958) quando ci si riferisce a un'ipotesi assurda; analogamente, nell'*Affaire Moro* lavorare di fantasia, a vuoto, è detto «fa*re* un romanzo» (II, 515); e nel *Cavaliere e la morte* la frase «non posso seguirla in questa specie di romanzo» (III, 426) suggerisce la natura inverosimile del resoconto di un personaggio. Quasi una prova del nove è poi costituita dal fatto che Sciascia nel 1973, parlando dei *Promessi sposi* nella prefazione all'edizione Cappelli della *Colonna infame*,[11] prenda per buona un'affermazione di Hofmannsthal, che aveva definito il romanzo manzoniano *relazione*[12] (parola italiana la cui parentela con *récit* forse non dovrei rimarcare); e l'obiettivo sciasciano – con ogni evidenza – è di avvicinare il più possibile l'opera maggiore di Manzoni a quel «racconto-inchiesta di ambiente giudiziario» (II, 1079) che appunto è *La storia della colonna infame*. E qui c'è un'ulteriore, lieve forzatura, anche in termini di lapsus: visto che l'autorità critica a cui Sciascia si appella, Renzo Negri, in realtà aveva parlato di «romanzo-inchiesta».

Il positivista che c'è in me è nondimeno convinto che alcune delle questioni aperte possano almeno in parte risolversi attraverso un'analisi – per così dire – empirica dei principali modi narrativi sciasciani, attraverso un percorso critico, cioè, in grado di cogliere gli elementi di continuità 'enunciativa' che agiscono nei suoi racconti al di qua delle differenze di superficie.

Forse, un buon punto di partenza è offerto da una delle

11. Il testo compare nelle *Opere* (II, 1066-79), con modifiche e aggiunte realizzate in occasione dell'ed. Sellerio 1981.

12. Cfr. *Cruciverba* (II, 1076). L'italiano *relazione* traduce *Bericht*. Cfr. Hofmannsthal 420.

ultime opere di Sciascia, *Porte aperte* (1987), che si presenta con uno statuto particolarmente ambiguo. Vediamo: l'attacco è realizzato attraverso una focalizzazione interna variabile di natura in senso lato cinematografica, in cui si attiva un vero e proprio campo-controcampo tra il «procuratore generale» e «il piccolo giudice», ma che poi lascia spazio alla posizione tipica di una voce onnisciente. Si tratta di un narratore *autoriale* che si espone in maniera saggistica, tuttavia privilegiando il punto di vista del «piccolo giudice». Fin qui, nulla di particolarmente strano, anche se si tratta di caratteristiche nient'affatto innocenti. A ben vedere, questa è forse la condizione tipica del raccontare sciasciano: perfettamente esemplificata dalla coppia voce narrante/capitano Bellodi, che nel *Giorno della civetta* prende possesso con sicurezza del processo narrativo, a dispetto di un avvio verghianamente impersonale. Ed è una tecnica – con ogni evidenza mutuata dal *Gattopardo* – che comporta un sensibile *allineamento* di ben tre figure: autore, narratore e personaggio. Le tre istanze condividono un medesimo patrimonio di valori e un 'occhio' privilegiato sulla realtà. Sono ideologicamente solidali e garantiscono della natura, oltre che narrativa, anche *argomentativa* del racconto. Appunto: nulla di innocente; e per il momento anzi rinuncio a dipanare le più profonde implicazioni di questo rilievo.

Il fatto è che in *Porte aperte* il narratore autoriale si soggettivizza sempre di più, fino a negare la propria fisionomia 'onnisciente': e infatti a p. 389 dell'edizione qui utilizzata (III), all'inizio del penultimo capitoletto, la voce diventa omodiegetica, cioè compare come persona fisica («Ich mit Leib», un io con un corpo, diceva il narratologo Franz Stanzel) che ha avuto modo di conoscere il protagonista della vicenda. Non solo: tale persona fisica non è un narratore finzionale, bensì la persona biologica e – soprattutto – storica dell'autore *reale*. Leonardo Sciascia, nato a Racalmuto l'8 gennaio 1921, figlio di Pasquale e

di Genoveffa Martorelli ecc. ecc. È come se *Porte aperte* attraversasse con la massima scioltezza tutte e tre le situazioni narrative della *fictionality*, arrivando infine a superarle – ma anche a riassorbirle – nell'ambito di un patto narrativo che è viceversa quello di *una condizione fattuale*, di un racconto-resoconto che vede il narratore coinvolto come *persona empirica* – cittadino impegnato, intellettuale critico, ecc., quale che sia l'etichetta che preferiamo utilizzare.

A chi obiettasse che questo è un esito estremo del narrare di Sciascia, in ultima analisi isolato, un'eccezione, mi sento di rispondere che tracce di un simile procedere sono invece precoci, anche se si presentano all'inizio – sintomaticamente – in forma rovesciata, o forse più esattamente ribaltata. Due racconti storici fondamentali del primo Sciascia, vale a dire *Il Quarantotto* e *L'antimonio* (1958-60), dichiarano un narratore omodiegetico, una situazione narrativa in prima persona, che tuttavia si sbilancia in direzione della cosiddetta onniscienza; e con effetti che sono, a ben vedere, vagamente parallettici. In entrambi i testi, in altre parole, dietro il testimone-memorialista preme un saggista autorevole, che può permettersi bizzarri arbitrii. Curioso, nel *Quarantotto* (I, 315-16) il resoconto della battaglia di Calatafimi fatta dal narratore in una posizione – «da un'altura» – che vorrebbe giustificare la non-focalizzazione della diegesi. In particolare, nell'*Antimonio* ci sono piccole goffaggini che denunciano la consapevolezza di una forzatura. Ad esempio, in I, 345 leggiamo una vera e propria preterizione: «Racconterei cose che soltanto dieci anni dopo ho saputo, se dicessi di avere capito la battaglia e di avere avuto il senso della sconfitta». Infatti, non solo il racconto successivo ricostruisce la battaglia di Guadalajara, ma lo fa assumendo il punto di vista di un valoroso generale *nemico*, Lister («Lister, che era il loro generale, fece in quella occasione gran credito ai generali nostri, da bracciante che era stato pensava, come me, che i generali

vedessero tutto [...]. Quando si accorse che avrebbe potuto spingersi oltre, era già tardi [...]» – 347).

Queste e altre forme di infrazione, e di successiva integrazione di modi narrativi incompatibili con quelli inizialmente impostati,[13] stanno a indicare qualcosa per me di molto utile e di molto sciasciano. La narratologa Dorrit Cohn ("Signposts") ha argomentato efficacemente che il narratore storico – narratore della Storia in quanto contenuto non-finzionale – è una figura statutariamente *omodiegetica*. Il livello di realtà che lo storico veicola è per definizione omogeneo alla sua vita, alla sua esperienza, alla sua corporeità: lo storico è, non solo idealmente, cittadino del mondo che rappresenta. Racconta fatti che lo coinvolgono in prima persona; e pertanto non può non essere – anche se in un'accezione molto particolare – un narratore omodiegetico. Lo stesso concetto mi sentirei di replicare in relazione a Sciascia: di fronte alle sue opere, con sfumature beninteso che si devono via via cogliere, siamo tenuti a sintetizzare, a fingerci un narratore sempre *coinvolto*, sempre saldamente *interno* ai fatti riferiti.[14]

13. Non andrebbe del resto trascurato il particolare uso del tempo presente, caratteristico anche di *1912 + 1*, in sequenze narrative che tuttavia virano al saggistico. Il tempo dell'argomentazione si innesta perciò sul tempo del racconto «drammatico» (e «drammatico» è detto, in italiano, il tipo forse più importante di presente narrativo). Ecco un non troppo lungo esempio (III, 295): «L'imputata si commuove nel rivedere gli amici e nel sentire quello che dicono di lei; si fa fredda ed attenta quando parlano quelli di parte avversa; sorride o addirittura ride, partecipando all'ilarità di tutti gli astanti, nel sentire i recalcitranti o gli ingenui. / Approssimativamente, i testi si possono suddividere in tre categorie: gli amici, i sodali: e tutti, dichiarando immutata stima alla famiglia Oggioni e alla signora in particolare, dicono di mai essere stati sfiorati dal sospetto che nell'indulgenza, che pur giudicano eccessiva, degli Oggioni verso il Polimanti, altro ci fosse che appunto l'indulgenza, la bontà d'animo». Ecc.

14. Incidentalmente, osserviamo l'uso della parola, quasi

3. Qui si conclude la mia perizia, che mi lusingo possa essere (esser ritenuta) 'obiettiva'. Vorrei però aggiungere una coda, viceversa più saggistica e arrischiata, più personale. A me cioè sembra che – a ben guardare – l'autore-narratore sciasciano compia un'ulteriore operazione. La sua natura proteiforme, la variabilità delle tecniche e dei procedimenti via via adottati, sono legittimati da un *frame*, da un a priori percettivo, di natura essenzialmente cinematografica. Se ripensiamo a quanto abbiamo colto in *Porte aperte*, non c'è dubbio che l'unità dei diversi modi di prospettivizzare la diegesi è garantita dalla disponibilità percettiva di un lettore che vede – e ode – la storia attraverso una strumentazione tipicamente filmica (vale a dire, secondo la mobilità e libertà dello sguardo sulle cose peculiare a una tradizione che *non* si avvale di un vero narratore).[15]

Ma attenzione: in questo senso – attraverso il medium elettrico del cinema – Sciascia recupera qualcosa dell'*oralità popolare*, della vivacità e arbitrarietà del parlato libero, di ciò che in fondo si esprime senza alcun onere della prova, senza alcun impegno storico-documentario. Verrebbe in questo modo restaurata – in regime di *oralità secondaria* – la *voce* che è implicita nella natura originaria del racconto, del *ré-cit* – voce di altre voci. La postura focale mista, eclettica, a volte addirittura incoerente, che

tecnica, «contemplazione» per esprimere il coinvolgimento 'autobiografico' dell'autore-narratore. Il paragone è tra una voce come quella di Sciascia omodiegetica sì, ma quasi mai autobiografica, e la voce del narratore di *Rubè* che all'opposto è eterodiegetica ma nei fatti autobiografica. Borgese, dunque, realizzerebbe un'«analitica contemplazione di una spoglia già deposta della propria storia, della propria disperazione, che però continuava ad essere la storia di altri» (in *Cruciverba* II, 1168).

15. Su tutto questo, rinvio al secondo dei saggi di Pennacchio, che bene argomenta la natura latamente cinematografica di certe presunte parallessi narrative presenti nella recente produzione romanzesca.

caratterizza il narrare sciasciano a me sembra in definitiva omologa – almeno idealmente – ai modi del *mimo*, dunque a qualcosa che costituisce l'opposto del racconto.[16] Se il racconto è indagine e ricostruzione, il mimo è arte illusionistica, restituzione non di un'interpretazione della realtà ma della realtà in quanto patrimonio di parole non più negoziabili, non più modificabili. Imitazione passiva delle cose, insomma, che si sostituisce al paziente lavoro di chi le *media* ri-dicendole. Uno Sciascia che costruisce un sistema e poi lo decostruisce? L'ipotesi di lavoro a me sembra, se non altro, suggestiva.

16. Cfr. *Dal mimo alla commedia* (1968), in *La corda pazza* (I, 1087-90), dove sono messi in relazione fra loro i *Mimi siciliani* di Francesco Lanza e il teatro pirandelliano. Tipicamente – dichiara Sciascia – il «"mimo" [...] si svolge da sé» (1089): è una rappresentazione non filtrata da un narratore ordinante.

BIBLIOGRAFIA[1]

1. Fonti primarie

Beckett, Samuel. *Mal vu mal dit.* Paris: Les éditions de Minuit, 2013. E-book.

Berchet, Giovanni. *Lettera semiseria*. *Poesie*. A cura di Alberto Cadioli. Milano: Bur, 1992.

Calvino, Italo. *Romanzi e racconti.* Edizione diretta da Claudio Milanini. Vol. II. A cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto. Milano: Mondadori, 1992.

Camilleri, Andrea. *Storie di Montalbano*. A cura e con un saggio di Mauro Novelli. Introduzione di Nino Borsellino. Cronologia di Antonio Franchini. Milano: Mondadori, 2002.

Camus, Albert. *L'étranger*. Paris: Gallimard, 1971.

Del Giudice, Daniele. *Atlante occidentale.* Torino: Einaudi, 1985.

De Roberto, Federico. *Romanzi, novelle e saggi*. A cura di Carlo A. Madrignani. Milano: Mondadori, 1984.

1. Le citazioni da libri elettronici hanno comportato due differenti criteri, dovuti alle diverse codificazioni scelte dagli editori. Il semplice numero fra parentesi va inteso come rinvio alla 'pagina' o alle 'pagine' dell'e-book; quando invece – nei testi non scanditi in pagine – si trova un numero di *posizione* («pos.»), il riferimento è all'inizio della citazione.

Dickens, Charles. *David Copperfield*. Mineola, New York: Dover, 2004. E-book.

Dos Passos, John. *U.S.A.* Harmondsworth: Penguin Books, 2001.

Forster, Edward Morgan. *A Room with a View*. United States: Stellar Editions, 2014. E-book.

Hammett, Dashiell. *The Maltese Falcon*. London: Orion, 2014. E-book

Hemingway, Ernest. *The Short Stories.* New York: Scribner, 2002. E-book.

Isherwood, Christopher. *Goodbye to Berlin.* London: Vintage, c1998. E-book.

Lombardi, Germano. *La linea che si può vedere*. Milano: Feltrinelli, 1967.

Mansfield, Catherine. *The Garden Party.* Toronto: HarperCollins, 2014. E-book

Maraini, Dacia. *La lunga vita di Marianna Ucrìa*. Milano: Bur, 1999.

McCarthy, Cormac. *No Country for Old Men*. London: Picador, 2005. E-book.

McCarthy, Mary. *The Group*. London: Virago, 2011. E-book.

Niccolai, Giulia. *Il grande angolo.* Introduzione di Milli Graffi. Nota dell'autrice. Salerno: Oèdipus, 2014.

Ollier, Claude, *La mise en scène*. Paris: Les éditions de Minuit, 1958.

Pirandello, Luigi. *Trilogia*. *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a modo suo*, *Questa sera si recita a soggetto*. Introduzione di Gianni Riotta. Cura di Giovanna Tomasello. Milano: Feltrinelli, 2007.

Raboni, Giovanni. *L'opera poetica*. A cura e con un saggio introduttivo di Rodolfo Zucco e uno scritto di Andrea Zanzotto. Milano: Mondadori, 2006.

Robbe-Grillet, Alain. *Dans le labyrinthe*. Paris: Les éditions de Minuit, 1997.

---. *Instantanés*. Paris: Les éditions de Minuit, 2012.

---. *La jalousie*. Paris: Les éditions de Minuit, 2012. E-book.

Sciascia, Leonardo. "«Quel che è sembrato vero e importante alla coscienza». Introduzione." *La colonna infame*. Di Alessandro Manzoni, Vasco Pratolini, Nelo Risi, Gianni Scalia. Bologna: Cappelli, 1973. 11-22.

---. "Nota." *Storia della colonna infame*. Di Alessandro Manzoni. Palermo: Sellerio, 1981. 171-90.

---. *Opere*. A cura di Claude Ambroise. 3 voll. Milano, Bompiani, 1987-1991.

Sereni, Vittorio. *Poesie*. Edizione critica a cura di Dante Isella. Milano: Mondadori, 1995.

---. *La tentazione della prosa*. Progetto editoriale a cura di Giulia Raboni. Introduzione di Giovanni Raboni. Milano: Mondadori, 1998.

---. "Autobiografia e personaggio." A cura di Sara Pesatori. *Letteratura e letterature* 6 (2012): 115-19.

---. *Poesie e prose*. A cura di Giulia Raboni. Con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo. Milano: Mondadori, 2013.

Simon, Claude. *Tryptique*. Paris: Les éditions de Minuit, 2013. E-book.

---. *Trittico*. Trad. Nanni Balestrini. Torino: Einaudi, 1975.

Verga, Giovanni. *I grandi romanzi*. A cura di Ferruccio Cecco e Carla Riccardi. Milano: Mondadori, 1972.

---. *Lettere sparse.* A cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri. Roma: Bulzoni, 1979.

---. *Il marito di Elena*. A cura di Toni Iermano. Atripalda (AV): Mephite, 2004.

---. *Mastro-don Gesualdo.* Edizione critica a cura di Carla Riccardi. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori 1979.

---. *Tutte le novelle*. Introduzione, testo e note a cura di Carla Riccardi. Milano: Mondadori, 1979.

---. *Mastro-don Gesualdo 1888.* Edizione critica a cura di Carla Riccardi. Palermo-Firenze: Banco di Sicilia-Le Monnier, 1993.

---. *I Malavoglia.* Edizione critica a cura di Ferruccio Cecco. Catania-Novara: Fondazione Verga-Interlinea, 2014.

Wallace, David Foster. *Infinite Jest: A Novel*. London: Abacus, 1997.

Zola, Emile. *Germinal.* France: Bibebook, 2014. E-book.

2. Saggi

Agosti, Stefano. "Interpretazione della poesia di Sereni." *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del convegno*. Milano: Librex, 1985. 33-46.

Alber, Jan, and Monika Fludernik, eds. *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Columbus: The Ohio State University Press, 2010.

Alber, Jan, and Rüdiger Heinze, eds. *Unnatural Narratives - Unnatural Narratology*. Berlin-Boston: de Gruyter, 2011.

Amiel, Vincent. *Estetica del montaggio*. Trad. Silvia Angrisani. Torino: Lindau, 2006.

Astruc, Alexandre. *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo: Écrits (1942-1984)*. Préface de Philippe d'Hugues. Paris: l'Archipel, 1992.

Auerbach, Erich. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Trad. Alberto Romagnoli e Hans Hinerhäuser. Saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia. 2 voll. Torino: Einaudi, 1975.

Bal, Mieke. "Narration and Focalization." *On Story-telling: Essays in Narratology.* Ed. David Jobling. Sonoma: Polebridge Press, 1991. 75-108.

---. "Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione." Trad. Mario Marchetti. *Il romanzo.* A cura di Franco Moretti. Vol. II. *Le forme*. Torino: Einaudi, 2002. 189-224.

Baldi, Guido. *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*. Napoli: Liguori, 1980.

---. *Narratologia e critica. Teoria ed esperimenti di lettura da Manzoni a Gadda*. Napoli: Liguori, 2003.

Baldini, Alessio. *Dipingere coi colori adatti.* I Malavoglia *e il romanzo moderno*. Macerata: Quodlibet, 2012.

Ballerio, Stefano. *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*. Milano: FrancoAngeli, 2013.

Bally, Charles. "Le style indirect libre en français moderne." *Germanisch-Romanische Monatschrift* IV (1912): 549-56, 597-606.

Banfield, Ann. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston-London-Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1982.

---. "Describing the Unobserved: Events Grouped Around an Empty Centre." *The Linguistics of Writing: Arguments Between Language and Literature.* Ed. Nigel Fabb *et al.* Manchester: Manchester U. P., 1987. 265-85.

Barenghi, Mario. *Italo Calvino, le linee e i margini*. Bologna: il Mulino, 2007.

---. *Calvino.* Bologna: il Mulino, 2009.

Benedetti, Carla. *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.

Barthes, Roland. "La mort de l'auteur." *Le bruissement de la langue*. Paris: Les éditions du Seuil, 1984. 61-67.

Benveniste, Emile. *Problemi di linguistica generale*. Trad. Maria Vittoria Giuliani. Milano: il Saggiatore, 1971.

Bertinetto, Pier Marco. "Il verbo". *Grande grammatica italiana di consultazione*. A cura di Lorenzo Renzi e Giampaolo Salvi. Vol. II. *I sintagmi verbale, aggettivale, avverbiale. La subordinazione*. Bologna: il Mulino, 1991. 13-161.

---. *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento. Quattro esercizi di stilistica della lingua*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2003.

Bode, Christoph. *The Novel: An Introduction*. Trad. James Vigus. Malden-Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. E-book.

Booth, Wayne C. *Retorica della narrativa*. Trad. Eleonora Zoratti e Alda Poli. Firenze: La nuova Italia, 1996.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film.* London-New York: Routledge 1985.

---. *Poetics of Cinema*. London-New York: Routledge, 2008.

Branigan, Edward. *Projecting a Camera: Language-Games in Film Theory*. New York-London: Routledge, 2006.

Broich, Ulrich. "Gibt es eine „neutrale Erzählsituation"?" *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 33.2 (1983): 129-45.

Bühler, Karl. *Teoria del linguaggio. La funzione rappresentativa del linguaggio*. Trad. e presentazione di Serena Cattaruzza Derossi. Roma: Armando, 1983.

Cameroni, Felice. "I Malavoglia." *Interventi critici sulla letteratura italiana*. Per cura, introduzione e note di Glauco Viazzi. Napoli: Guida, 1974. 99-105.

Casparis, Christian Paul. *Tense Without Time: The Present Tense in Narration*. Bern: Francke, 1975.

Cassani, Diego. *Manuale del montaggio. Tecnica dell'editing nella comunicazione cinematografica e audiovisiva*. Torino: Utet, 2000.

Cecco, Ferruccio. Introduzione. *I Malavoglia*. Di Giovanni Verga. Edizione critica a cura di Ferruccio Cecco. Catania-Novara: Fondazione Verga-Interlinea, 2014. XI-XCV.

Chatman, Seymour. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Trad. Elisabetta Graziosi. Parma: Pratiche, 1981.

---. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca-London: Cornwell University Press, 1990.

Cohen, Keith. *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio*. Introduzione di Graziella Pagliano Ungari. Trad. Anna Maria Cardilli. ERI: Torino, 1982.

Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

---. “The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel’s *Theorie des Erzählens*.” *Poetics Today* 2.2 (1981): 157-82.

---. “‘I Doze and Wake’: The Deviance of Simultaneous Narration.” *The Distinction of Fiction*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1999. 96-108.

---. “Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective.” *The Distinction of Fiction.* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1999. 109-31.

Coletti, Vittorio. “La standardizzazione del linguaggio: il caso italiano.” *Il romanzo*. A cura di Franco Moretti. Vol. I. *La cultura del romanzo*. Torino: Einaudi, 2001. 307-46.

Cordibella, Giovanna. *Di fronte al romanzo. Contaminazioni nella poesia di Vittorio Sereni*. Bologna: Pendragon, 2004.

Cornijls, Anja. “Une théorie narrative pour les lecteurs? Le chemin de Franz K. Stanzel vers le ‘structuralisme modéré’.” *Théorie du récit. L’apport de la recherche allemande*. Ed. John Pier. Trad. Thierry Gallèpe *et al.* Villeneuve d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007. 131-50.

Dawson, Paul. *The Return of the Omniscient Narrator: Authorship and Authority in Twenty-first Century Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2013.

Devoto, Giacomo. “Giovanni Verga: i ‘piani del racconto’.” *Itinerario stilistico*. Con un’introduzione critico-bibliografica di Gianni A. Papini. Firenze: Le Monnier, 1975. 200-12.

Doležel, Lubomír. *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*. Trad. Margherita Botto. Milano: Bompiani, 1999.

Donnarumma, Raffaele. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: il Mulino, 2014.

Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1979.

---. *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University Norton Lectures 1992-1993*. Milano: Bompiani, 1994.

Esposito, Edoardo, e Antonio Loreto, a cura di. *«Se io fossi editore». Vittorio Sereni direttore letterario Mondadori*. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2013.

Fioroni, Georgia. Commento. *Frontiera*. *Diario d'Algeria*. Di Vittorio Sereni. A cura di Georgia Fioroni. Milano: Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda editore, 2013.

Fludernik, Monika. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London-New York: Routledge, 1993.

---. "The Establishment of Internal Focalization in Odd Pronominal Contexts." *New Perspectives on Narrative Perspective.* Eds. Willie Van Peer and Seymour Chatman. New York: State University of New York Press, 2001. 101-13.

---. "Chronology, Time, Tense and Experientiality in Narrative." *Language and Literature* XII.2 (2003): 117-34.

---. *Towards a "Natural" Narratology*. London-New York: Taylor & Francis e-Library, 2003. E-book.

---. *An Introduction to Narratology*. Trad. Patricia Häusler-Greenfield and Monika Fludernik. London-New York: Routledge, 2009.

---. "The Category of 'Person' in Fiction: *You* and *We* Narrative-Multiplicity and Indeterminacy of Reference."

Current Trends in Narratology. Ed. Greta Olson. Berlin-New York: de Gruyter, 2011. 101-28.

Fortini, Franco. "Le poesie italiane di questi anni." *Saggi ed epigrammi*. A cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda. Milano: Mondadori, 2003. 548-606.

---. "«Un posto di vacanza»." *Saggi ed epigrammi*. A cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda. Milano: Mondadori, 2003. 646-61.

Foucault, Michel. "Che cos'è un autore?" *Scritti letterari.* Trad. Cesare Milanese. Milano: Feltrinelli, 1971. 1-21.

Frasca, Gabriele. "Il luogo della voce." *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti. Luino, 25-26 maggio 1991*. A cura di Dante Isella. Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, 1992. 20-31.

Friedman, Norman. "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept." *PMLA* 70.5 (1955): 1160-84.

Frye, Northrop. *Anatomia della critica. Quattro saggi.* Trad. Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta. Torino: Einaudi, 1969.

Gardini, Nicola. *Lacuna. Saggio sul non detto.* Torino: Einaudi, 2014.

Gaudreault, André. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto.* Prefazione di Paul Ricoeur. Trad. Dario Buzzolan. Torino: Lindau, 2006.

Genette, Gérard. *Figure III. Discorso del racconto.* Trad. Lina Zecchi. Torino: Einaudi, 1976.

---. *Nuovo discorso del racconto*. Trad. Lina Zecchi. Torino: Einaudi, 1987.

---. *Finzione e dizione*. Trad. Sergio Atzeni. Parma: Pratiche, 1991.

Ghidetti, Enrico. *Verga. Guida storico-critica*. Roma: Editori riuniti, 1979.

Giglioli, Daniele. "I Malavoglia (1881)." *Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*. A cura di Federico Bertoni e Daniele Giglioli. Bologna: Pendragon, 1999. 15-43.

---. "L'autore è l'eroe. Di un carattere della più recente narrativa italiana." *Il Verri* 55 (giugno 2014): 5-28.

Giovannetti, Paolo. *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Roma: Carocci, 2012.

---. "Il digitale del romanzo. Primi appunti sulla narrativa *camera eye*." *Between*, IV.8 (2014): 1-25. Web. 15 luglio 2015. <http://www.Between-journal.it>.

Gombrich, Ernst H. *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*. Trad. Renzo Federici. Torino: Einaudi, 1965.

Greco, Lorenzo. *Montale commenta Montale*. Parma: Pratiche, 1990.

Gronda, Giovanna. "«Un posto di vacanza» iuxta propria principia." *Tradizione, traduzione, società. Saggi per Franco Fortini*. A cura di Romano Luperini. Roma: Editori Riuniti, 1989. 177-203.

Guglielmino, Salvatore. Commento. *Mastro-don Gesualdo*. Di Giovanni Verga. A cura di Salvatore Guglielmino. Milano: Mursia, 1984.

Hamburger, Käte. *Logique des genres littéraires*. Trad. Pierre Cadiot. Préface de Gérard Genette. Paris: Les éditions du Seuil, 1986.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetica*. Trad. Nicolao Merker e Nicola Vaccaro. Milano: Feltrinelli, 1963.

Herman, David. "Hypothetical focalization." *Narrative* 2 (1994): 230-53.

---, ed. *The Emergence of Mind. Representation of Consciousness in Narrative Discourse in English.* Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2011.

Hock, Stephen. "'Stories Told Sideways out of the Big Mouth': John Dos Passos's Bazinian Camera Eye." *Literature/Film Quarterly.* 33.1 (2005): 20-27.

von Hofmannsthal, Hugo. Manzonis „Promessi sposi". *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa*, IV. Frankfurt am Mein: Fischer, 1955. 414-25.

Hühn, Peter. "Transgeneric Narratology: Application to Lyric Poetry." *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology.* Ed. John Pier. Berlin-New York: de Gruyter, 2004. 139-58.

Hühn, Peter, and Jens Kiefer, eds. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century.* Berlin-New York: de Gruyter, 2005.

Hühn, Peter, and Roy Sommer. "Narration in Poetry and Drama." *The Living Handbook of Narratology*. Ed. Peter Hühn *et al*. Hamburg University. 1 novembre 2013. Web. 15 luglio 2015. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-poetry-and-drama>.

Ingarden, Roman. *L'opera d'arte letteraria.* A cura di Lidia Gasperoni. Trad. Lidia Gasperoni, con la collaborazione di Giuseppe Di Salvatore. Postfazione di Daniela Angelucci. Verona: Centro studi Campostrini, 2011.

Jahn, Manfred. "Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology." *Poetics Today* 18.4 (Winter 1997): 441-68.

---. "More Aspects of Focalization: Refinements and Applications." *Recent Trends in Narratological Research*. Ed. John Pier. Tours: GRAAT, 1999. 85-110.

Kuroda, Sige-Yuki. *Pour une théorie poétique de la narration.* Introduction, notes et édition de Sylvie Patron. Trad. Cassian Braconnier, Tiên Fauconnier et Sylvie Patron. Paris: Colin, 2012. E-book.

Lanser, Susan Sniader. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1981.

---. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice.* Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.

Lenzini, Luca. "Le distanze della prosa. *Il sabato tedesco* di Vittorio Sereni." *Interazioni tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci.* Trento: Tipolitografia editrice, 1998. 111-35.

Lintvelt, Jaap. *Essai de typologie narrative: Le 'point de vue': Théorie et analyse.* Paris: Corti, 1989.

Lo Castro, Giuseppe. "*Mastro-don Gesualdo* o della modernità malata." *La verità difficile. Indagini su Verga.* Napoli: Liguori, 2012. 79-94.

Lotman, Jurij M. *La struttura del testo poetico*. A cura di Eridano Bazzarelli. Trad. Eridano Bazzarelli, Erika Klein, Gabriella Schiaffino. Milano: Mursia, 1976.

Lubbock, Percy. *Il mestiere della narrativa.* Trad. Enrico Chierici. Firenze: Sansoni, 2000.

Ludwig, Otto. "Formen der Erzählung." *Gesammelte Schriften.* 6. 2. Leipzig: Grunow, 1891. 202-06.

Luperini, Romano. Commento. *I Malavoglia.* Di Giovanni Verga. A cura di Romano Luperini. Milano: Mondadori, 1988.

---. Commento. *I vinti. Mastro-don Gesualdo*. Di Giovanni Verga. A cura di Romano Luperini. Milano: Mondadori scuola, 1992.

---. *Verga moderno*. Roma-Bari: Laterza, 2005.

Mazzacurati, Giancarlo. Introduzione e note. *Mastro-don Gesualdo 1889. In appendice l'edizione 1888.* Di Giovanni Verga. A cura di Giancarlo Mazzacurati, Torino: Einaudi, 1993.

Mazzoni, Guido. "La poesia di Sereni." *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea.* Milano: Marcos y Marcos, 2002. 123-80.

---. *Sulla poesia moderna.* Bologna: il Mulino, 2005.

---. *Teoria del romanzo.* Bologna: il Mulino, 2011.

Meneghelli, Donata, a cura di. *Teorie del punto di vista.* Firenze: La Nuova Italia, 1998.

Mengaldo, Pier Vincenzo. "*La spiaggia* di Vittorio Sereni." *La tradizione del Novecento. Quarta serie.* Torino: Bollati Boringhieri, 2000. 239-54.

Merola, Nicola. "Introduzione." *Mastro-don Gesualdo*. Di Giovanni Verga. Introduzione e note di Nicola Merola. Milano: Garzanti, 1987. VII-LXXXIII.

Milanini, Claudio. *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*. Milano: Garzanti, 1990.

Moretti, Franco. *La letteratura vista da lontano.* Con un saggio di Alberto Piazza. Torino: Einaudi, 2005.

Morrissette, Bruce. *Novel and Film: Essays in Two Genres.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 1985.

Negri, Renzo. "Il romanzo-inchiesta del Manzoni." *Storia della colonna infame*. Di Alessandro Manzoni. A cura di Renzo Negri. Milano: Marzorati, 1974. 19-53.

Niederhoff, Burkhard. "Focalization." *The Living Handbook of Narratology*. Ed. Peter Hühn *et al*. Hamburg University. 24 settembre 2013. Web. 15 luglio 2015. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/focalization>.

---. "Perspective – Point of View." *The Living Handbook of Narratology*. Ed. Peter Hühn *et al*. Hamburg University. 24 settembre 2013. Web. 15 luglio 2015. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/perspective-–-point-view>.

Nisticò, Renato. *Nostalgia di presenze. La poesia di Sereni verso la prosa.* Lecce: Manni, 1998.

Ojetti, Ugo. *Alla scoperta dei letterati*. Milano: Dumolard, 1895.

Ossola, Carlo, a cura di. *Brano a brano. L'antologia d'italiano nella scuola media inferiore*. Bologna: il Mulino, 1978.

Palmer Alan. *Social Minds in the Novel.* Columbus: The Ohio University Press, 2010.

Patron, Sylvie. *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*. Paris: Colin, 2009. E-book.

Pellini, Pierluigi. *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo.* Firenze: Le Monnier, 2010.

---. *Verga.* Bologna: il Mulino, 2012.

Pennacchio, Filippo. "«… And now I have to enter Father Mike's head, I'm afraid». Parallessi, onniscienza omodiegetica e 'io' autoriali nella narrativa contemporanea (I)." *Enthymema* X (2014): 94-124. Web. 15 luglio 2015. <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/4108/4243>.

---. "«… And now I have to enter Father Mike's head, I'm afraid». Parallessi, onniscienza omodiegetica e 'io' autoriali nella narrativa contemporanea (II)." *Enthymema*

XII (2015): 440-73. Web. 15 luglio 2015. <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/4956>.

Pilato, Francesca, e Luisella Mesiano. *Verga.* Roma: Carocci, 2011.

Pizzuto, Antonio. "Vedutine circa la narrativa." *Opere*. Vol. I. *Paginette.* Milano: Il Saggiatore, 1972. 187-89.

Pouillon, Jean. *Temps et roman.* Paris: Gallimard, 1946.

Praloran, Marco. *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*. Firenze: Olschki, 1999.

Quendler, Christian. "Rethinking the Camera Eye: *Dispositif* and subjectivity." *New Review of Film and Television Studies* 9.4 (2011): 395-414.

---. "The Conceptual Integration of Intermediality: Literary and Cinematic Camera-Eye Narratives." *Blending and the Study of Narrative: Approaches and Applications*. Eds. Ralf Schneider and Marcus Hartner. Berlin-Boston: de Gruyter, 2012. 199-227.

Raboni, Giulia. Nota introduttiva. *Poesie e prose.* Di Vittorio Sereni. A cura di Giulia Raboni. Con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo. Milano: Mondadori, 2013. 5-48.

Riccardi, Carla. Introduzione. *Mastro-don Gesualdo.* Di Giovanni Verga. Edizione critica a cura di Carla Riccardi. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979. XI-LXIII.

de Rooy, Ronald. *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche e esercizi di lettura.* Firenze: Cesati, 1997.

Ryan, Marie-Laure. "Space." *The Living Handbook of Narratology*. Ed. Peter Hühn *et al*. Hamburg University. 22 aprile 2014. Web. 15 luglio 2015. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>.

Schaeffer, Jean-Marie. “Fictional vs. Factual Narration.” *The Living Handbook of Narratology*. Ed. Peter Hühn *et al.* Hamburg University. 20 settembre 2013. Web. 15 luglio 2 015. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/fictional-vs-factual-narration>.

Schernus, Wilhelm. “À propos des cercles typologiques, tableaux et arbres généalogiques. Les évolutions et modifications de la théorie narrative de Franz K. Stanzel et leurs représentations visuelles.” *Théorie du récit: l’apport de la recherche allemande*. Ed. John Pier. Trad. Thierry Gallèpe *et al.* Villeneuve d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007. 97-130.

Segre, Cesare. “Se una notte d’inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori.” *Teatro e romanzo.* Torino: Einaudi, 1984. 135-73.

Spiegel, Alan. *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel.* Charlottesville: University Press of Virginia, 1976.

Spinazzola, Vittorio. “I silenzi di *Mastro-don Gesualdo*.” *Verismo e positivismo.* Milano: Garzanti, 1977. 255-96.

Spitzer, Leo. “L’originalità della narrazione dei *Malavoglia*.” *Studi italiani*. A cura di Claudio Scarpati. Milano: Vita e Pensiero, 1976. 293-316.

Stanzel, Franz Karl. *Die typischen Erzählsituationen im Roman: Dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses u. a.* Stuttgart: Braumüller, 1955.

---. *Narrative Situations in the Novel. Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses.* Trad. James P. Pusack. Bloomington-London: Indiana University Press, 1971.

---. “Zur Konstituierung der typischen Erzählsituationen.” *Unterwegs: Erzähltheorie für Leser. Ausgewählte*

Schriften mit einer bio-bibliographischen Einleitung und einem Appendix von Dorrit Cohn, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002. 113-26.

---. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.

---. *A Theory of Narrative*. Translated by Charlotte Goedsche. With a Preface by Paul Hernadi. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

---. *Unterwegs: Erzähltheorie für Leser: Ausgewählte Schriften mit einer bio-bibliographischen Einleitung und einem Appendix von Dorrit Cohn*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.

Sternberg, Meir. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press, 1978.

---. "Proteus in Quotation-Land. Mimesis and the Form of Reported Discourse." *Poetics Today* 3.2 (1982): 107-56.

Testa, Enrico. *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*. Roma: Bulzoni, 1999.

Vertov, Dziga A. "L'importanza della cinematografia non recitata." Trad. Sonia Falletti. *Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni Venti in URSS*. A cura di Paolo Bertetto. Milano: Feltrinelli, 1975. 79-81.

Vološinov, Valentin N., e Michail M. Bachtin. *Marxismo e filosofia del linguaggio. Problemi fondamentali del metodo sociologico nella scienza del linguaggio*. A cura di Augusto Ponzio. Trad. Margherita De Michiel. Lecce: Manni, 1999.

Walsh, Richard. *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: The Ohio University Press, 2007.

Weinrich, Harald. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo.* Trad. Maia Provvidenza La Valva e Paolo Rubini. Bologna: il Mulino, 2004.

Wellek, René, and Austin Warren. *Theory of Literature*. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.

Wiebe, Janyce M. "References in Narrative Text." *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective.* Ed. Judith F. Duchan *et al*. Linsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1995. 263-86.

Winko, Simone. "On the Constitution of Characters in Poetry." *Characters in Fictional Worlds*: *Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media.* Eds. Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider. Berlin - New York: de Gruyter, 2010. 208-31.

INDICE DEI NOMI

Agosti, Stefano, 189n
Agostino d'Ippona, 191
Alber, Jan, 59, 67n, 117n
Alighieri, Dante, 47, 271
Amiel, Vincent, 167
Antonielli, Sergio, 188n, 189n
Apollinaire, Guillaume, 28
Ariosto, Ludovico, 54n
Aristotele, 30, 60
Astruc, Alexandre, 208
Asturias, Miguel Ángel, 128
Auerbach, Erich, 16, 17, 19, 134
Austen, Jane, 39, 50, 128

Bachtin, Michail M., 121
Bal, Mieke, 36, 242n
Bálazs, Béla, 211
Baldi, Guido, 46, 67n
Baldini, Alessio, 127n
Ballerio, Stefano, 59
Bally, Charles, 86
Banfield, Ann, 14, 15, 20, 21, 22, 24, 53, 56, 61, 69, 79n, 84, 85 e n, 91, 98, 103, 104n, 109, 119, 121, 122, 141, 154,162, 171, 172, 182, 232
Barenghi, Mario, 262n
Barthes, Roland, 14n
Bazin, André, 206
Beckett, Samuel, 39, 47, 219, 246, 247
Benedetti, Carla, 261
Benveniste, Emile, 14, 69, 181
Berchet, Giovanni, 37
Bertinetto, Pier Marco, 21, 91n, 108n, 109n, 235, 238, 242, 243, 244, 245
Bertolucci, Attilio, 196n
Betocchi, Carlo, 179
Bode, Christoph, 81n
Booth, Wayne C., 69
Bordwell, David, 53, 54, 55, 56, 172n
Borgese, Giuseppe Antonio, 283, 288n
Branigan, Edward, 208
Broch, Hermann, 73n
Broich, Ulrich, 220, 221, 222, 225
Bühler, Karl, 214
Butor, Michel, 39, 182

Calvino, Italo, 7, 27, 261, 262, 264, 265, 273, 274, 275
Cameroni, Felice, 89 e n
Camilleri, Andrea, 25
Camus, Albert, 39, 47, 219, 228

Caproni, Giorgio, 179
Capuana, Luigi, 135n
Carpentier, Alejo, 128
Casparis, Christian Paul, 219, 220, 225, 228, 235, 238, 245
Cassani, Diego, 167n
Cecco, Ferruccio, 93n
Char, René, 28
Chatman, Seymour, 58, 239, 240, 241, 278
Clarín, 128
Cohen, Keith, 54, 124
Cohn, Dorrit, 47, 67n, 73n, 87, 139, 191, 235, 237, 238, 239, 242, 259 e n, 287
Coletti, Vittorio, 88n
Consolo, Vincenzo, 278, 279
Contarini, Silvia, 7, 230n
Cordibella, Giovanna, 194 e n
Corneille, Pierre, 281
Cornijls, Anja, 17n, 68n

Dawson, Paul, 15, 50, 59, 63
De Cataldo, Giancarlo, 20
Del Buono, Oreste, 182n
Del Giudice, Daniele, 244
De Roberto, Federico, 223, 224
Devoto, Giacomo, 119
Dickens, Charles, 48
Doležel, Lubomir, 50
Donnarumma, Raffaele, 261
Dos Passos, John, 205, 206
Dostoevskij, Fëdor, 128

Eco, Umberto, 54 e n, 273
Eliot, George, 44
Eliot, Thomas Stearns, 28
Eluard, Paul, 28
Erba, Luciano, 195
Esposito, Edoardo, 7, 182n

Farina, Salvatore, 120
Fioroni, Georgia, 182n
Flaubert, Gustave, 44, 50, 54, 55, 68, 69, 128, 132, 172, 211, 224
Fludernik, Monika, 7, 17,18, 25, 38n, 67n, 78 e n, 79 e n, 80, 81, 83 e n, 84, 85, 104n, 107n, 109n, 110n, 117n, 118n, 151, 171, 220, 223, 225 e n, 226, 228, 229n, 232n, 233, 234, 235, 236, 237, 238 e n, 239, 242, 262 e n, 263n
Forster, Edward Morgan, 85n
Fortini, Franco, 179, 188n, 200n
Foucault, Michel, 14n
Frasca, Gabriele, 197
Friedman, Norman, 19

Fye, Northrop, 183

Gallo, Niccolò, 179, 190
García Márquez, Gabriel, 88n, 128
Gardini, Nicola, 54n
Gaudreault, André, 35, 58, 256, 260
Genette, Gérard, 20, 29n, 30, 35, 36 e n, 37, 38, 58, 60 e n, 61, 62n, 68, 72, 83, 91,186, 188, 210 e n, 214, 220, 223, 225 e n, 226, 229, 233, 234, 237 e n, 246
Ghidetti, Enrico, 135n
Gide, André, 189n
Giglioli, Daniele, 13, 103
Giovannetti, Paolo, 41n, 67n, 73n, 205n
Goethe, Johann Wolfgang, 128
Golding, William, 222
Gombrich, Ernst H., 125
Greco, Lorenzo, 182n
Greimas, Algirdas Julien, 275
Grice, Herbert Paul, 62
Griffith, David Wark, 35
Gronda, Giovanna, 202n
Guarnieri, Silvio, 182n
Guerra, Marcelino, 200n
Guglielmino, Salvatore, 166, 283n

Hamburger, Käte, 14, 30, 31 e n, 50, 51, 53, 56, 61, 69, 182, 183n, 235n, 236, 238, 244n
Hammett, Dashiell, 222, 223
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 30, 183, 184n
Heinze, Rüdiger, 59, 117n
Hemingway, Ernest, 39, 73, 216, 217, 222, 223, 241
Herder, Johann Gottfried, 24
Herman, David, 38, 87
von Hofmannsthal, Hugo, 284 e n
Hühn, Peter, 29, 30, 31, 177n, 196n, 201

Ingarden, Roman, 214
Isherwood, Christopher, 206

Jahn, Manfred, 18, 19, 36, 43n, 56, 57, 82, 83, 174, 232, 252
James, Henry, 19, 44-45, 68, 74, 76, 128, 172, 209, 211, 259
Joyce, James, 39, 45, 73, 83, 87, 119, 128, 172

Kafka, Franz, 39, 45, 73, 83

Kiefer, Jens, 177n
Kuroda, Sige-Yuki, 253 e n, 256

Lanser, Susan Sniader, 19, 20, 215, 216
Lanza, Francesco, 289n
Lawrence, David Herbert, 128
Lenzini, Luca, 191n
Lintvelt, Jaap, 19, 212
Lister, Enrique, 286
Lo Castro, Giuseppe, 133
Lombardi, Germano, 234
Lorck, Etienne, 121, 122
Loreto, Antonio, 182n
Lotman, Jurij M., 29
Lubbock, Percy, 19, 69, 74, 76
Ludwig, Otto, 45, 68, 90
Luperini, Romano, 88n, 105, 110, 116n, 118n, 131n, 132, 133, 134, 144 e n, 145, 147n, 168n
Luzi, Mario, 196

Mann, Thomas, 128
Mansfield, Katherine, 77, 78, 80
Manzoni, Alessandro, 56, 276, 284
Maraini, Dacia, 247
Maran, René, 128
Martorelli, Genoveffa, 286
Mazzacurati, Giancarlo, 22n, 121n, 131, 132, 133, 134, 139n, 168n, 172
Mazzoni, Guido [1859-1943], 26, 135, 143
Mazzoni, Guido [nato nel 1967], 180 e n, 183n, 194 e n
McCarthy, Cormac, 57, 248, 251
McCarthy, Mary, 18n
Meneghelli, Donata, 67n
Mengaldo, Pier Vincenzo, 183
Merola, Nicola, 142
Mesiano, Luisella, 133 e n
Milanini, Claudio, 262n
Montale, Eugenio, 28, 182n, 192n, 275
Moretti, Franco, 125, 128
Moretti, Nanni, 272
Morissette, Bruce, 226, 254
Moro, Aldo, 284

Negri, Renzo, 284
Niccolai, Giulia, 236
Niederhoff, Burkhard, 36n, 43n, 210n
Nisticò, Renato, 181n

Oggioni, Carlo Ferruccio, 287n
Ojetti, Ugo, 136
Ollier, Claude, 249

Ossola, Carlo, 270

Palmer, Alan, 147, 148n
Pascoli, Giovanni, 31n
Patron, Sylvie, 42, 51, 59, 61, 172, 253 e n
Pellini, Pierluigi, 88n, 133, 134n, 141
Pennacchio, Filippo, 8, 50, 63, 73n, 288n
Pérez Galdos, Benito, 128
Pilato, Francesca, 133 e n
Pirandello, Luigi, 243n, 276, 279, 289n
Pizzi, Nilla, 200 e n
Pizzuto, Antonio, 197, 281
Polimanti, Quintilio, 287n
Ponge, Francis, 31
Pouillon, Jean, 187, 188 e n, 189n
Praloran, Marco, 54n
Proust, Marcel, 128
Pudovkin, Vsevolod, 171, 214

Quendler, Christian, 207, 208, 209, 210, 252

Raboni, Giovanni, 187
Raboni, Giulia, 179n, 192n
Racine, Jean, 281n
Riccardi, Carla, 131
Roa Bastos, Augusto, 128
Robbe-Grillet, Alain, 52, 73, 218, 219, 228, 229n, 242 e n, 254
de Rooy, Ronald, 177n
Rushdie, Salman, 15, 63
Russell, Bertrand, 162
Ryan, Marie-Laure, 58

Saba, Umberto, 28
de Saint-Simon, Louis de Rouvroy, 189n
Sartre, Jean-Paul, 84
Schaeffer, Jean-Marie, 185n
Scholes, Robert E., 68n
Sciascia, Leonardo, 7, 276 e n, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283 e n, 284, 285, 286, 287, 288
Sciascia, Pasquale, 286
Scorza, Manuel, 88n
Segre, Cesare, 261
Sereni, Vittorio, 7, 15, 28, 30, 31n, 32, 177 e n, 178 e n, 179, 180, 182 e n, 183 e n, 184, 185, 186 e n, 187, 188 e n, 189n, 190 e n, 191 e n, 192 e n, 193, 194 e n, 195, 196, 197 e n, 198 e n, 200n, 201, 202 e n
Shakespeare, William, 281n
Siegel, Don, 269
Simon, Claude, 233
Sommer, Roy, 177n, 196n, 201
Sperani, Bruno, 45

Spiegel, Alan, 54, 210, 211, 219
Spielhagen, Friedrich, 45
Spinazzola, Vittorio, 130n
Stanzel, Franz Karl, 14, 16, 17, 18, 19, 32, 33, 34, 38 e n, 39, 41, 43 e n, 44, 45, 46, 47, 48n, 51, 53, 55, 56, 62n, 67 e n, 68, 69, 70, 71, 72, 73n, 74 e n, 75, 76, 77, 78, 81 e n, 82 e n, 83, 87, 88, 96, 100, 101n, 104n, 125, 127 e n, 129, 146, 151, 171 e n, 185 e n, 208, 213, 214, 215, 216 e n, 217, 218, 219, 220 e n, 222, 225, 226, 229, 235 e n, 236, 237, 238, 239, 245, 252, 255, 256, 257, 259 e n, 260, 285
Stendhal, 189n, 281n
Sternberg, Meir, 53, 82

Testa, Enrico, 15, 32, 179, 192
Thackeray, William Makepeace, 221n
Tilgher, Adriano, 279
Tolstoj, Lev, 44

Vargas Llosa, Mario, 128
Verga, Giovanni, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23n, 24, 26, 28, 44, 45, 46, 53, 54n, 55, 56, 57, 58, 67 e n, 78, 79n, 81, 84, 85, 86, 88 e n, 89 e n, 90, 91n, 93, 94, 102, 103, 105, 109, 112, 113n, 116n, 118 e n, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 131 e n, 132, 133, 134 e n, 135, 136n, 137, 139, 141, 142, 143 e n, 144 e n, 145, 147 e n, 148, 149, 150, 151, 154, 155, 157, 158 e n, 159, 161, 162, 168 e n, 169 e n, 171, 172, 173, 175, 193, 224, 230, 231, 232, 252, 273, 285
Vertov, Dziga A., 207
Vittorini, Elio, 200
Vološinov, Valentin N., 121, 123

Wallace, David Foster, 27
Walsh, Richard, 36, 37, 59, 61, 62, 184-85n
Warren, Austin, 17, 69, 74
Weinrich, Harald, 235, 242
Wellek, René, 17, 69, 74
Wiebe, Janyce M., 141
Williams, William Carlos, 28
Winko, Simon, 177n
Woolf, Virginia, 16, 20, 39, 73n, 83, 87, 128

Zola, Emile, 85 e n, 128, 131,132, 134, 172

LA RAGIONE CRITICA

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

1. Ugo Foscolo, *Antiquarj e critici – On the Antiquarians and Critics*, edizione critica a cura di Paolo Borsa
2. Laura Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*
3. Michele Mari, *La critica letteraria nel Settecento*
4. Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel* Rinaldo *di Torquato Tasso*
5. Stefano Ballerio, *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*
6. *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, a cura di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio
7. Davide Colombo, *Foscolo e i commentatori danteschi*
8. Pina Paone, *Dentro gli attimi del possibile. Passanti letterari dall'Ottocento a oggi*
9. Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*

In che senso un romanzo può essere *visto*? In che misura la lettura di un testo narrativo è sovrapponibile all'esperienza cinematografica? I saggi qui raccolti cercano innanzi tutto di rispondere a queste domande. Il fulcro della questione, prevedibilmente, è il nesso narratore-pubblico: che nel cinema si presenta con caratteristiche assai diverse da quelle del racconto 'scritturale'. Tanto più che il sogno di un romanzo *narratorless* ha preceduto, anzi prefigurato, la nascita del film. In un universo narrativo che fa di tutto per mettere tra parentesi l'istanza autoriale ed enunciativa, cresce la responsabilità dei destinatari. L'impersonalità rende protagonista il lettore-spettatore, che – leggendo un romanzo o assistendo a un film – è tenuto a *immergersi* nell'opera, a cooperare alla sua messa in forma, quasi facendosi personaggio fra personaggi: perciò agendo in modo qualitativamente nuovo rispetto al passato – rispetto, anche, ai lettori del grande realismo (primo-)ottocentesco.

Paolo Giovannetti (Milano 1958) è professore associato di Letteratura italiana all'Università Iulm di Milano. Studioso di poesia novecentesca e di metrica, il suo interesse per la narratologia si lega a una più che ventennale attività di insegnamento accademico, svoltasi in particolare in una facoltà di Scienze della comunicazione. Fra le sue pubblicazioni ricordiamo: *Retorica dei media*, Unicopli, 2004; *Il racconto*, Carocci, 2012.

Euro 22,00

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com

9 788867 053865 >