

Seminario permanente di narratologia

Collana diretta da

Paolo Giovannetti (Università IULM)
Giovanni Maffei (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Comitato scientifico

Stefano Ballerio (Università degli Studi di Milano)
Marco Bellardi (Trinity College Dublin)
Marco Caracciolo (Ghent University)
Claudia Carmina (Università degli Studi di Palermo)
Riccardo Castellana (Università degli Studi di Siena)
Silvia Contarini (Università degli Studi di Udine)
Chiara De Caprio (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Francesco de Cristofaro (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Giuseppe Episcopo (University of St Andrews)
Concetta Maria Pagliuca (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Filippo Pennacchio (Università IULM)
Guido Scaravilli (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Stefania Sini (Università degli Studi del Piemonte Orientale)
Amedeo Avogadro)
Sara Sullam (Università degli Studi di Milano)
Massimiliano Tortora (Università degli Studi di Torino)
Bart Van den Bossche (Katholieke Universiteit Leuven)
Carlo Zanantoni (Ricercatore indipendente)

Narratologie

Prospettive di ricerca

Atti del Seminario permanente di narratologia
Napoli, 20-21 ottobre 2020

A cura di Concetta Maria Pagliuca
e Filippo Pennacchio

BIBLION
edizioni

Questo libro è pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

Il presente volume, che nasce da una precisa scelta teorica e tematica dei direttori del Seminario permanente di narratologia, si avvale del contributo di studiosi provenienti da diversi ambiti. I testi in esso contenuti sono stati presentati e discussi, prima della pubblicazione, in occasione di un seminario pubblico; sono stati poi revisionati da alcuni membri del comitato scientifico, delle cui indicazioni gli autori si sono proficuamente avvalsi.

ISBN 978-88-3383-212-8

Prima edizione ottobre 2021

I diritti di riproduzione e di adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta senza il consenso dell'Editore.

© 2021 Biblion Edizioni srl Milano

www.biblionedizioni.it

info@biblionedizioni.it

Indice

Introduzione	7
Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio	
Parte I	19
Dalla teoria ai testi	
Per una storia narratologica della letteratura italiana	21
Giovanni Maffei	
Cosa significa “ascoltare” in un testo narrativo?	35
Paolo Giovannetti	
Elementi per una riflessione sul modo cinematografico in letteratura	53
Marco Bellardi	
Il punto sulla metalessi	73
Concetta Maria Pagliuca	
Che novelle mi porti?	
Narratività, genericità e scenografia discorsiva tra giornalismo e letteratura	91
Bart Van den Bossche	
Il processo di interpretazione della raccolta di racconti. La teoria dei modelli situazionali	121
Carlo Zanantoni	
Parte II	141
Dai testi alla teoria	
Narratologia e interpunzione. Le virgolette dei <i>Promessi sposi</i>	143
Riccardo Castellana	

Menti, corpi e silenzi in <i>Fede e bellezza</i> di Niccolò Tommaseo Filippo Pennacchio	159
Appunti sulla metalessi in Nievo. Le voci del <i>Novelliere campagnuolo</i> Silvia Contarini	181
Strategie narrative e rappresentazione della soggettività in <i>Jeli il pastore</i> Guido Scaravilli	203
Addio tempo crudele. Note sull'imperfetto dei naturalisti (e oltre) Francesco de Cristofaro	227
«Una storia come quella che ho raccontato». Istanza enunciativa e schemi narrativi nel paratesto di <i>Una pietra sopra</i> Chiara De Caprio	247
Il tragico nel racconto. Note su <i>Passion</i> , di Alice Munro Stefano Ballerio	265
La forma dell'incertezza. Crisi ecologica e strategie narrative nel romanzo anglofono contemporaneo Marco Caracciolo	287
Indice dei nomi	305
Autori	313

Introduzione

Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio*

1. I saggi raccolti in questo volume sono la trasposizione in forma scritta di altrettante relazioni presentate fra il 20 e il 21 ottobre 2020, in occasione della prima edizione del Seminario permanente di narratologia.¹

L'iniziativa, ideata da Paolo Giovannetti e Giovanni Maffei a fine 2019,² aveva (e ha) anzitutto uno scopo. «L'idea fondante, semplicissima – cito dalle note di presentazione del Seminario –, è che in Italia, oggi, ci sia bisogno di ricostruire un sapere narratologico, aggiornato alle molte acquisizioni che da più di un ventennio caratterizzano il quadro internazionale». In effetti, se in altri contesti – specialmente negli Stati Uniti, in Germania e Austria, nei Paesi scandinavi – la narratologia è una disciplina viva, oggetto di continui aggiornamenti e ridefinizioni, in Italia

* L'impostazione complessiva e i contenuti dell'introduzione sono stati discussi e condivisi dagli autori. In fase di scrittura, Pennacchio si è occupato dei primi due paragrafi, Pagliuca dei successivi due.

¹ I video delle relazioni sono visibili al seguente link: <https://www.youtube.com/channel/UChfobRA_fqBw589GC9UxcCA/featured> (data di ultima consultazione: 4 agosto 2021). Solo Bart Van den Bossche non ha potuto esporre la sua relazione durante il seminario.

² Del gruppo di lavoro dietro al Seminario fanno parte, oltre ai due ideatori, Francesco de Cristofaro, Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio, ai quali subito dopo l'incontro di ottobre 2020 si è aggiunto Giuseppe Episcopo.

la situazione è molto diversa. A dirla tutta, è probabile che di fronte al titolo di questo libro, e magari anche a quello della collana in cui è ospitato e che inaugura, qualche lettore resti spiazzato. Parlare di narratologia nel 2021 potrebbe apparire un esercizio fuori tempo massimo, il tentativo di riattivare l'interesse verso un ambito di studi che ha vissuto la sua età dell'oro ormai quasi mezzo secolo fa. È infatti fra i tardi anni Sessanta e primi anni Ottanta del Novecento che vengono pubblicati i testi più importanti di Roland Barthes, Gérard Genette, Dorrit Cohn, Mieke Bal, cioè di alcuni degli studiosi e delle studiose che ancora oggi sono considerati i padri e le madri degli studi narratologici. E poco importa che nessuno dei quattro possa essere definito come narratologo *tout court*, o che nel tempo la loro lezione sia stata molto semplificata, al punto che la narratologia viene spesso intesa, più che come una disciplina vera e propria, come una specie di scatola degli attrezzi a cui chiunque può ricorrere per descrivere come sono costruiti i testi narrativi, come si articolano le loro *strutture*.³ E sottolineo la parola “strutture” poiché spesso la narratologia è associata allo strutturalismo, quasi fosse una sua emanazione diretta.⁴

Ma il fatto è soprattutto che col tempo i principali presupposti degli studi sul racconto sono stati contestati. L'idea che i testi possano essere studiati astraendoli dal contesto in cui hanno visto la luce; l'idea che a contare siano le forme più che i contenuti da esse trasmessi; l'idea che la figura dell'autore vada estromessa dall'analisi del testo: tutto ciò è stato messo in discussione già negli anni Settanta. E credo che non ci sia bisogno di ripercorrere a una a una le tappe che hanno portato

³ Sulla retorica della narratologia come *toolbox*, cfr. Paul Dawson, *Delving into the Narratological “Toolbox”. Concepts and Categories in Narrative Theory*, “Style”, LI, 2 (2017), pp. 228-246.

⁴ Per una breve storia della narratologia, e quindi per verificare che essa non coincide con la storia dello strutturalismo, cfr. la voce *Narratology* firmata da Jan Christoph Meister sul “Living Handbook of Narratology”, 19 gennaio 2014, <<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/48.html>> (data di ultima consultazione: 4 agosto 2021).

a considerare con sempre più diffidenza le ricerche incentrate sulle dinamiche interne ai testi narrativi, e più in generale lo studio teorico del racconto. È difficile, oggi, non prendere sul serio la posizione di uno studioso come Giovanni Bottirolì, che a più riprese ha sottolineato la crisi in cui versa la teoria letteraria tutta, le ostilità e i pregiudizi con i quali viene osservata e lo spazio sempre minore che occupa sia nei *curricula* universitari che nei dipartimenti di letteratura.⁵

D'altra parte, le cose non stanno solo in questi termini. L'interesse per la narratologia non si è affatto esaurito con la fine degli anni Settanta, né è andato scemando da cinquant'anni a questa parte. Soprattutto a partire dalla metà degli anni Novanta sono stati pubblicati testi importanti, molte riviste e collane sono nate, molte scuole si sono imposte. E non si è trattato della mera ripresa e prosecuzione del lavoro portato avanti dai nomi che ho richiamato più sopra. Nel 1999 David Herman ragionava sul fatto che la narratologia stesse passando «da una fase classica, cioè strutturalista, [...] a una fase postclassica», e spiegava che la «narratologia postclassica [...] contiene la narratologia classica come uno dei suoi "momenti", ma è caratterizzata da molte nuove metodologie e ipotesi di ricerca; il risultato è un insieme di nuove prospettive riguardo alle forme e alle funzioni del racconto».⁶ Fra le prospettive a cui Herman alludeva, o che in seguito sarebbero state etichettate come «postclassiche», la più nota è senz'altro quella cognitiva, rappresentata da studi in cui i testi sono presi in esame tenendo conto di concetti elaborati nell'ambito delle scienze della mente. Accanto a essa si sono sviluppate, fra le altre, una

⁵ Cfr. Giovanni Bottirolì, *Elogio della teoria (e della singolarità dei testi)*, "Comparatismi", V (2020), pp. 3-10.

⁶ David Herman, *Introduction. Narratologies*, in *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. by Id., Columbus, Ohio State UP, 1999, pp. 2-3. Già nel 1997, in *Scripts, Sequences, and Stories. Elements of a Postclassical Narratology*, "PMLA", CXII, 5, pp. 1046-1059, Herman aveva parlato di una narratologia postclassica.

narratologia femminista, una narratologia postcoloniale, una narratologia transmediale; ma oggi, come ricorda il contributo che chiude questo libro, si parla anche di econarratologia, di una narratologia che si fa carico di ragionare su come i cambiamenti climatici impattano sulle forme del racconto.

Sarebbero necessarie molte pagine per descrivere tutto ciò che è accaduto a partire da quel 1969 in cui il termine “narratologia” venne coniato.⁷ E ce ne vorrebbero tante di più se si considera che prima di quella data già esisteva, di fatto, un’importante tradizione di studi sul racconto.⁸ Il punto è che parlare di narratologia oggi, e soprattutto provare a praticarla, non significa necessariamente riprendere in modo pedissequo la lezione dei “classici”. Negli ultimi anni trent’anni la narratologia si è sviluppata e ramificata a un punto tale che a risultare anacronistica è la posizione di chi pensa a una sorta di revival, a un tentativo di riportare in auge una serie di concetti e un approccio ai testi narrativi che col tempo avrebbero mostrato i propri limiti.

2. L’idea dietro al primo incontro del Seminario era proprio quella di mettere in luce la vitalità degli studi narratologici, e più in generale di un dibattito teorico di cui finora, con poche eccezioni, in Italia sono arrivate poche notizie.⁹ In un certo

⁷ Il conio, come è noto, è di Tzvetan Todorov, che di narratologia parlava nei termini di «una scienza che non esiste ancora [...], la scienza del racconto» (*Grammaire du Décameron*, The Hague-Paris, Mouton, 1969, p. 10, trad. mia).

⁸ Mi limito a ricordare che i primi studi di Franz Karl Stanzel, propedeutici a quella *Theory of Narrative*, del 1979, a più riprese citata nelle prossime pagine, risalgono alla metà degli anni Cinquanta, e che a quell’altezza nei Paesi germanofoni esisteva già una solida tradizione di studi sul racconto. Cfr. l’*Introduction* di Monika Fludernik e Uri Margolin al primo di due numeri speciali sulla “German Narratology” della rivista “Style” (XXXVIII, 2 [2004], pp. 148-186).

⁹ Fra queste eccezioni va segnalata almeno l’attività di “Enthymema”, rivista che sin dalla sua nascita, nel 2010, ha ospitato traduzioni di alcuni fra i saggi narratologici più importanti degli ultimi anni (la rivista è accessibile

senso, volevamo riaccendere un interesse che fra gli studiosi italiani è stato attivo a lungo, ma che da almeno trent'anni è diminuito sensibilmente.¹⁰ Peraltro, proprio per porre l'accento sulla pluralità di prospettive che oggi caratterizzano gli studi sul racconto, sin dal titolo ci è sembrato necessario parlare non di una, ma di più *narratologie*: appunto di più modi di ragionare sui testi narrativi.

Per cercare di concretizzare questo tentativo, la forma assunta dal Seminario è quella – cito sempre dalle note di presentazione – di «una rete aperta di idee e di esperienze». Con un'altra metafora, si potrebbe parlare di un laboratorio in cui periodicamente possano incontrarsi studiose e studiosi interessati a riflettere sui testi e sulle loro dinamiche di fondo. E va precisato che i testi non sono necessariamente quelli letterari, né quelli narrativi in senso stretto. Che la narratologia possa occuparsi di testi a lungo ritenuti ai margini della narratività, come per esempio i testi storici o i racconti cosiddetti fattuali, e che oggetto di studio possano essere film, serie televisive,

seguendo questo link: <<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/index>> [data di ultima consultazione: 4 agosto 2021]). Si può inoltre ricordare la pubblicazione dei seguenti volumi: *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, a cura di S. Calabrese, Bologna, Archetipolibri, 2009; Paolo Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema e televisione*, Roma, Carocci, 2012; Marco Bernini, Marco Caracciolo, *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013. Cfr. anche il numero 56 (2014) del “verri”, che ospita una sezione curata da Sara Sullam e intitolata *La mente in-diretta libera* in cui è tradotta una serie di saggi incentrati sulla rappresentazione dell'interiorità in letteratura.

¹⁰ Ricordo, per esempio, che ancora negli anni Ottanta erano stati pubblicati tre testi importanti: Angelo Marchese, *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1983; Hermann Grosser, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985; Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985. E ricordo anche le ricerche di Guido Baldi, iniziate già negli anni Settanta e poi portate avanti fino ad anni recenti. Fra gli ultimi studi in ordine di tempo, cfr. *Narratologia e critica. Teoria ed esperimenti di lettura da Gadda a Manzoni*, Napoli, Liguori, 2003.

videogiochi, social network, sono due aspetti con cui oggi è necessario confrontarsi.

A ogni modo, il presupposto è che la costituzione di un sapere narratologico condiviso possa avvenire solo collettivamente e a partire da contributi eterogenei. Come mostrano i saggi raccolti nelle prossime pagine, le ricerche sul racconto e sulla narritività possono trarre vantaggio dal confronto con prospettive diverse e con il lavoro di studiosi provenienti da altri ambiti disciplinari. Allo stesso tempo, è la narratologia stessa, nelle sue varie declinazioni, che può fornire idee – e non solo strumenti – a chi lavora in altri ambiti. Posto che la vera sfida, soprattutto in Italia, non consiste tanto nel portare la narratologia, cioè le narratologie, dalla propria parte – sia essa la filologia, la storia della letteratura, la critica tematica. Non si tratta di ricorrere a un insieme di metodi e risorse più o meno recenti per continuare a fare ciò che già si faceva prima. Al contrario, queste risorse dovrebbero essere lo stimolo per osservare in modo nuovo i propri oggetti di indagine, ed eventualmente per mettere in discussione le certezze disciplinari sedimentate nel tempo.

Sempre all'insegna dell'idea che la pluralità di prospettive sia una risorsa, l'invito rivolto ai relatori e alle relatrici del primo incontro seminariale era di presentare ricerche in corso, a partire dalle quali, in un secondo momento, dibattere collettivamente. Non c'era dunque un solo tema o una sola questione con cui confrontarsi, né un arco temporale limitato entro cui muoversi. Anche solo scorrendo l'indice del volume questo aspetto dovrebbe risultare evidente. I testi affrontati vanno dalla prima metà dell'Ottocento ad anni recentissimi; e fra le questioni discusse ce ne sono alcune da sempre al centro del dibattito narratologico, e altre emerse solo di recente.

Detto questo, è possibile suddividere i contributi raccolti nelle prossime pagine in due gruppi, che corrispondono alle due parti in cui il libro si articola. I primi sei saggi ruotano intorno a questioni e concetti di ordine generale, che in un certo senso trascendono i singoli testi. I restanti otto sono

invece incentrati sull'analisi di uno o più testi. Questa suddivisione non va però intesa in modo rigido. I saggi raccolti nella prima parte si appoggiano sempre a esempi concreti, mentre quelli raccolti nella seconda parte mirano a generalizzare i ragionamenti relativi ai testi indagati. Dalla teoria, insomma, si passa alla concretezza dei testi, e da questi ultimi si può risalire alla teoria.

3. Aprono la serie dei saggi i contributi dei due promotori del Seminario. Raccogliendo un appello lanciato quasi cinquant'anni fa da Genette, Giovanni Maffei riafferma la necessità di un «incontro» tra la «teoria delle forme letterarie» e la storia, nella specie di «una storia narratologica della letteratura». L'ottica diacronica, presente nel pensiero più che nella pratica dello studioso francese, è stata adottata in narratologia – seppur limitatamente alla narrativa moderna – da Stanzel e Cohn, ma non ha ancora attecchito in Italia. Maffei fornisce quindi indicazioni operative per delineare una storiografia dell'evoluzione letteraria, tracciando una via percorribile modellata sui metodi delle *hard science*: lavoro in équipe, fine spirito di osservazione, attenzione agli errori e alle contraddizioni.

Un'altra questione di ampio respiro è discussa da Paolo Giovannetti che si muove nel solco delle riflessioni svolte negli ultimi anni e recentemente raccolte nel volume «*The lunatic is in my head*». *L'ascolto come istanza letteraria e mediale* (2021). Due sono gli assunti di fondo: che l'indiretto libero sia stato un ponte fra la scena – in senso genettiano – del romanzo ottocentesco e la rappresentazione del pensiero nel romanzo modernista, e che «discorso estroverso e discorso introverso» non vadano sempre, nelle analisi, rigidamente separati. Rilevanti le implicazioni etnologiche del suo ragionamento, che correla la stagione d'oro dell'indiretto libero con l'interesse allora emergente per la restituzione della voce del popolo, ma anche con

l'innovazione tecnologica del fonografo.¹¹ L'argomentazione, attenta a una prospettiva intermediale, si chiude con un esempio filmico che dimostra come la componente sonora saldi la percezione del personaggio con l'ambiente circostante, contribuendo a realizzare una «*spazializzazione* della vita interiore».

Sulla temporalità filmica si sofferma poi Marco Bellardi, che considera appiattito il rilievo narrativo nel film, dove la diegesi sembra situarsi interamente sul primo piano. Dopo aver definito il «modo cinematografico in letteratura» come «distillazione degli elementi fondamentali del medium filmico all'interno della semiosi letteraria», l'autore passa ad analizzare alcune sequenze di *Uomini e no* (1945), facendo emergere gli "ingredienti" cinematografici del romanzo di Elio Vittorini, tra cui spicca proprio l'indistinguibilità fra sfondo e primo piano.

Portata intermediale ha anche il contributo di Concetta Maria Pagliuca, che, riprendendo le fila di un suo lavoro precedente, passa in rassegna la varia fenomenologia della metalessi e le teorie su di essa, a partire da quella di Genette. La metalessi – sottolinea Pagliuca – è diventata oggi una sorta di «arcifigura», data la sua pervasività nei prodotti letterari e non solo; un dispositivo capace di smuovere la sensibilità del fruitore mettendo efficacemente in discussione il rapporto tra finzione e realtà.

Gli ultimi due saggi della prima sezione fanno della narrativa breve il loro oggetto di analisi. Bart Van den Bossche conduce un discorso lungo ed elaborato sulla stampa periodica a cavallo fra Otto e Novecento come luogo d'incontro tra *fact* e *fiction*. Sebbene si incarnino in tipologie testuali diverse, giornalismo e letteratura hanno potuto interagire proficuamente (secondo quattro modalità descritte dal critico) perché possiedono «un'affinità nell'organizzazione testuale» e godono di

¹¹ Visto l'interesse suscitato dall'argomento e il suo potenziale interdisciplinare, abbiamo deciso di dedicare al tema dell'ascolto il secondo appuntamento del Seminario, tenutosi online il 18 e 19 maggio 2021 (gli atti sono in lavorazione).

«un comune regime di “raccontabilità”». Segue una messa a fuoco di tale rapporto in un corpus di riviste illustrate, da cui emerge un’osmosi interessante fra le due modalità discorsive: mentre la narrativa breve assume un taglio pragmatico, si aggancia alla concretezza della vita quotidiana, gli articoli di giornale sono caratterizzati da un marcato tasso di autorialità, da un sapiente dosaggio di opinione e informazione.

Un altro tipo di politesto, meno eterogeneo ma altrettanto complesso da definire, è indagato da Carlo Zanantoni. Facendo riferimento a una consolidata tradizione di studi, soprattutto stranieri, il critico propone di applicare la teoria dei modelli situazionali alla raccolta di racconti. Va da sé che il senso complessivo di una raccolta non è dato dalla somma delle interpretazioni dei singoli racconti, ma è il risultato di una costruzione: per mostrare come i lettori mettono in connessione gli eventi, inserendoli in una catena processuale, viene esposto il caso di una raccolta di Romano Bilenchi, *Il capofabbrica* (1935).

4. I *close reading* dell’altra metà del volume, come si evince dall’indice, sono ordinati cronologicamente e prediligono testi appartenenti alla letteratura moderna e contemporanea, soprattutto italiana.

Riccardo Castellana si pone un interrogativo cruciale, che future ricerche in campo narratologico non dovrebbero trascurare: quale ruolo rivestono i segni paragrafematici nella distinzione fra parole dette e parole pensate? L’analisi dei passi manzoniani proposti giunge a conclusioni persuasive e apre a nuove domande: come sono state rese, storicamente, le forme intermedie fra soliloquio e monologo interiore? come si sono evolute le convenzioni tipografiche con l’avvento del romanzo psicologico?

Ma restiamo al di qua dell’*inward turn*, che si realizza «quando la parte essenziale di un racconto non si consuma più nel segmento di realtà che tutti possono vedere e udire, ma si trasferisce nella sfera inapparente che l’eroe o gli eroi

custodiscono come un territorio nascosto, come la loro intimità». ¹² Con un'accurata disamina della tecnica narrativa del Tommaseo di *Fede e Bellezza* (1840), Filippo Pennacchio sfuma l'opposizione fra la tradizione critica che vede il capolavoro di Tommaseo come un precoce romanzo d'analisi e quella che lo reputa un antiromanzo dal punto di vista strutturale. Seguendo i principi della narratologia cognitivista, lo studioso si concentra tanto sui dati psichici quanto su quelli sensibili che compongono la soggettività dei protagonisti.

Di un narratore dai connotati profondamente diversi da quelli manzoniano e tommaseiano si occupa invece Silvia Contarini, che, muovendosi agilmente nel macrotesto nieviano, esemplifica i modi in cui il *teller* instaura un fitto dialogo con i suoi interlocutori. Commenti, appelli diretti al lettore, movenze tipiche del parlato, giudizi di natura ideologica, riferimenti all'*hic et nunc* di chi sta raccontando non solo rendono le opere di Nievo eredi della tradizione umoristica e del romanzo "classico" ma soprattutto orientano il pubblico, lo sensibilizzano alle contingenze storiche.

Narratologia e filologia si integrano anche nel saggio di Guido Scaravilli, che con un'ampia e articolata argomentazione, supportata dal puntuale confronto con gli abbozzi, esamina la lenta incubazione di *Jeli il pastore* (1881). La scelta di abbandonare la voce omodiegetica determina una spontanea approssimazione di Verga alla situazione narrativa figurale, in cui permangono residuali screziature di autorialità. Se è vero che nelle incertezze compositive dei singoli scrittori si possono cogliere i segni di fasi di transito, allora questo studio di caso, già di per sé rilevante, può essere ritenuto la spia di una sorta di "tettonica" della forma-romanzo.

Rimanendo nell'ambito del naturalismo, ma adottando un taglio comparatista, il discorso di Francesco de Cristofaro segue parallelamente due fili conduttori: il primo costituisce l'embrione di una «*morfologia storica comparata*» sugli usi

¹² Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 335.

dell'imperfetto, il secondo, attraverso la lettura ravvicinata dei finali di *Germinal* (1885) e dei *Malavoglia* (1881), mira a dimostrare che dopo Flaubert «la scelta del tempo verbale concorre alla produzione non di una sfumatura, ma di un autentico *orizzonte di senso*; di una forma di allegorismo moderno e indecidibile». ¹³

Non su un testo, ma su quello che c'è intorno a esso si interroga Chiara De Caprio, che ha da poco licenziato il suo *Forme e figure della saggistica di Calvino. Da Una pietra sopra alle Lezioni americane* (2021), scritto a quattro mani con Sergio Bozzola. Dalla sua esplorazione dei materiali paratestuali di *Una pietra sopra* (1980) risulta una scissione dell'istanza enunciativa: il Calvino architetto del macrotesto non si riconosce nell'autore di quei saggi e iscrive quest'ultimo come personaggio in una storia di cui è il narratore.

Rivolgiamo ora il nostro sguardo fuori dall'Italia e facciamo un salto verso la letteratura del nuovo millennio. Su *Passion* (2004) di Alice Munro si concentra Stefano Ballerio, che fa affiorare il palinsesto tragico del racconto, riprendendo e approfondendo riflessioni di Jonathan Franzen. I temi del dolore, della colpa e del conflitto, l'invito implicito alla meditazione, quasi a una catarsi, l'assenza di un narratore autoriale, l'orchestrazione polifonica delle visioni del mondo, testimoniano una filiazione da forma drammatica a narrativa, se non un'assimilazione dell'una nell'altra.

Nel saggio che chiude il volume, Marco Caracciolo, come nel suo ultimo libro, *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene* (2021), intreccia narratologia, ecocritica e scienze cognitive. Una volta distinte incertezza intrinseca al racconto, appartenente per intero alla finzione, e incertezza estrinseca, che evoca le preoccupazioni e le angosce reali del lettore, l'autore si focalizza su *Weather* (2020) di Jenny Offill. La tensione narrativa, la diegesi frammentata sono il correlativo

¹³ Tratteremo i tempi verbali nel terzo appuntamento del Seminario, *Tempora*, che si terrà a Milano dal 20 al 22 ottobre 2021.

oggettivo dell'instabilità emotiva della protagonista, con cui il lettore è chiamato a sodalizzare. Oggi che al presentimento di un'improvvisa catastrofe si è sostituita la sensazione di un'apocalisse in corso, l'unica strada praticabile è quella indicata dalla psicoterapeuta della protagonista: riconoscere che l'incertezza è connaturata alla nostra realtà, accettarla e imparare a conviverci.

Parte I
Dalla teoria ai testi

Per una storia narratologica della letteratura italiana

Giovanni Maffei

1. Il titolo è ambizioso, ma non ho poi molto da dire su quel che promette: il discorso che segue sarà poco più di un appello, un invito a meditare su un tema che ritengo fertile, su un bisogno.

Non ho molto da dire innanzitutto perché forse il genere scientifico a cui faccio riferimento non esiste: di certo una storia narratologica della letteratura non esiste negli studi italiani; mi chiedo quanto esistano altrove, in altre lingue e nazioni, storie di questa specie.

Eppure l'istanza ne fu avanzata molto tempo fa in un testo che giustamente si ritiene fondante: *Figure III* del 1972. Nel quale Genette non adopera propriamente i termini che sono nel mio titolo, ma indubbiamente significa la stessa proposta o appello nel saggio, essenziale in quel libro, intitolato *Poetica e storia*, dove «poetica» (la «teoria delle forme letterarie», o teoria dei possibili letterari) possiamo prenderlo come iperonimo di narratologia (teoria delle forme narrative).

È esistita al principio nel «papa dello strutturalismo»,¹ chenché sia parso, una preoccupazione vivace della dimensione

¹ È un'autodefinizione ironica: «Mi hanno [...] definito talvolta come il papa di questo e talvolta come il papa di quest'altro [...]: “dello strutturalismo letterario”, “del formalismo”, “della poetica” [...]. La vulgata mediatica

storica. *Poetica e storia* è tutto un insistere sull'urgenza di un rapporto fruttuoso tra questi due saperi: la «poetica» è destinata «a trovare in futuro, sulla sua strada, la storia»,² e anzi la fondazione di una «storia delle forme letterarie» è un compito che preme, dato che è stato a lungo disatteso: «a un certo punto dell'analisi formale, s'impone il *passaggio alla diacronia*: il rifiuto della diacronia, oppure la sua interpretazione in termini non storici, va a scapito della teoria stessa».³ Esistono in Francia (e avrebbe potuto dirlo dell'Italia) storie della letteratura che non sono vere storie della letteratura, ma monografie messe in fila, oppure storie sociali del fatto letterario, oppure storie ideologiche della letteratura, che si avvalgono dei testi come di documenti o riflessi di un'epoca. Non si avrà storia letteraria finché non si farà storia delle forme, posto che in letteratura non le opere sono «l'oggetto storico» (a esse, considerate nella loro singolarità, è riservato un altro modo della conoscenza: la critica), «bensì gli elementi che *le* trascendono e costituiscono il gioco letterario» («i codici retorici, le tecniche narrative, le strutture poetiche, ecc.»); le forme appunto, delle quali potrà ben farsi storia, «come di tutte le forme estetiche e come di tutte le tecniche», per il semplice fatto che esse «permangono e si modificano attraverso i secoli».⁴ Una volta costituitasi come storia delle forme, e allora soltanto, «la storia della letteratura potrà porsi con serietà [...] il problema dei suoi rapporti con la storia generale, cioè con l'insieme delle altre storie particolari».⁵

Un bel programma, a cui però, direi, neanche Genette ha dato seguito. Non mi pare che qualcuno dei libri e dei saggi successivi a *Figure III* accenni una storia letteraria come quella

ama le novità stantie e i papati apocrifi» (Gérard Genette, *Bardadrac*, Paris, Seuil, 2006, p. 403, trad. mia).

² Id., *Poetica e storia*, in Id., *Figure III. Discorso del racconto* [1972], trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, p. 7.

³ Ivi, p. 15.

⁴ Ivi, pp. 12-13.

⁵ Ivi, p. 15.

ipotizzata in *Poetica e storia*. Piuttosto, in lui ha vinto un'altra idea della letteratura, dichiarata già in *Figure I* del 1966, nel saggio *L'utopia letteraria* (e avrebbe potuto intitolarlo altrettanto bene *L'ucronia letteraria*): un'idea profonda, commenta sedotto il saggista, formulata «aggressivamente» da Borges nel racconto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, dov'è ipotizzato un mondo, una cultura che ha «stabilito che tutte le opere sono opere di un solo autore, atemporale e anonimo». ⁶ Borges insinuerebbe in questa invenzione una «visione della letteratura come uno spazio omogeneo e reversibile in cui le caratteristiche individuali e le presenze cronologiche non hanno corso»: ⁷ «Il fatto è che per Borges, come per Valéry, l'autore di un'opera non detiene e non esercita su tale opera nessun privilegio, che questa fin dal suo apparire (e magari anche prima) appartiene alla sfera pubblica e vive solo delle sue innumerevoli relazioni con le altre opere nello spazio senza frontiere della lettura». ⁸ Sicché «Nel tempo reversibile della lettura, Cervantes e Kafka ci sono entrambi contemporanei, e l'influsso di Kafka su Cervantes non è minore dell'influsso di Cervantes su Kafka». ⁹

Si è vista la teoria di *Poetica e storia*, e si sarà colto l'abito da essa implicato per lo storico che Genette auspicava della vera storia letteraria da fondare: non le opere bensì le «forme» che le trascendono saranno per lui l'«oggetto», perché le opere sono quelle che sono, mentre le forme che di volta in volta le costituiscono permangono e variano nel tempo, e si dà storia soltanto del variare sullo sfondo di un durare. Passando dalla teoria all'esperimento, quindi, questo storico dovrà tener d'occhio entrambe le fenomenologie: il mutamento e la persistenza, il nuovo e l'uguale, l'eterogeneo e l'omogeneo. Ma pare che il cuore e il gusto di Genette andassero ai secondi termini: la persistenza,

⁶ Id., *Figure I. Retorica e strutturalismo* [1966], trad. it. di F. Madonia, Torino, Einaudi, 1969², p. 114.

⁷ Ivi, p. 115.

⁸ Ivi, p. 119.

⁹ Ivi, p. 120.

l'uguale, l'omogeneo. In uno dei suoi schemi più noti, il narrare del mondo dall'antichità al Novecento è ridotto a gioco di possibili in uno «spazio» borgesianamente «omogeneo e reversibile». Siamo, in *Discorso del racconto*, al capitolo sulla Voce, al paragrafo sulla Persona, alla griglia a doppia entrata generata incrociando due Livelli (Extradiegetico e Intradiegetico) e due Rapporti (Eterodiegetico e Omodiegetico): si vede che occupano caselle contigue o si dividono fraternamente la stessa casella Omero, Sherazade, Gil Blas, Proust. Uno spazio omogeneo: la diacronia non conta in questa distribuzione; la variabilità suggerita dallo schema non è storica ma combinatoria. Uno spazio reversibile: entrambi omodiegetici, Ulisse vale Marcel, Marcel vale Ulisse.

2. Genette ha letto moltissimo e avrebbe potuto puntare su questa ricchezza per scandagliarne il variare nel tempo, le genealogie formali e tecniche in rapporto ai contesti e alle mentalità, le svolte di paradigma o le maturazioni lente di paradigmi nuovi. Forte della sua scienza strutturale, avrebbe potuto volgerla a dar conto innanzitutto del mutare drammatico: del competere e trasformarsi, del combinarsi e succedersi delle forme da una stagione all'altra, da una costellazione storica e culturale all'altra. Ma l'idea delle forme come variazione o rivoluzione nel tempo egli la insinua incidentalmente nei ragionamenti, ancorché genialmente, come quando riflette, in *Nuovo discorso del racconto*, sull'«importanza dell'iterativo proustiano», e osserva che «Proust non ha affatto inventato questo tipo di racconto, ma è il primo, o meglio il secondo, dopo il Flaubert di *Bovary* ad averlo emancipato dalla subordinazione funzionale (nei confronti del singolativo, ovviamente) in cui era tenuto dal regime narrativo del romanzo classico».¹⁰

Può darsi che questa inclinazione al persistere e ricorrere dei fenomeni nello spazio «omogeneo» della letteratura fosse un fatto perfino temperamentale, una idiosincrasia irriducibile,

¹⁰ Id., *Nuovo discorso del racconto* [1983], trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1987, p. 30.

come ho argomentato in altra occasione;¹¹ ma è anche probabile che nascesse dal modo in cui Genette concepiva e teorizzava le forme. Le forme che quel grande cataloga sono il prodotto di un lavoro analitico sottile, di un approccio riduzionistico. Non mi pare che si prestino bene a incontrare la storia. Facciamo un esempio facile: le focalizzazioni. Le sappiamo. La focalizzazione zero del narratore onnisciente, l'interna, l'esterna. Nella stragrande maggioranza dei romanzi ci sono tutte e tre. Anche nei *Promessi sposi* Manzoni se le gioca. È intuibile la difficoltà di fare storia delle forme se le forme sono così parcellizzate, "atomiche". Uno storico della focalizzazione esterna, ad esempio, avrebbe davanti due strade. O rincorrerne le occorrenze (talvolta spurie, sfuggenti o momentanee) in ogni sorta di testi narrativi, e magari riscoprire alla fine la letteratura omogenea, dato che questa focalizzazione ha alcune funzioni tipiche (creazione di attese, impianto teatrale di scene dialogate ecc.) che rendono assimilabili, per questo specifico aspetto, opere anche molto lontane fra loro nella storia, nella geografia, nell'ispirazione. O invece andare ai casi estremi, alle (rare) prove in cui la focalizzazione esterna è assunta come principio di poetica, tecnica totalitaria e capziosa: e trarre da questi testi la storia rap-sodica di una sperimentazione, una trafila di "audaci" d'epoca; qualche naturalista (minori francesi come Robert Caze o Oscar Méteniér, e si citerebbe la prefazione di De Roberto a *Processi verbali*), poi nel Novecento Hemingway o Robbe-Grillet.

Non è a questo tipo di ricerche che penso quando sollevo l'istanza di una storia narratologica della letteratura: essa dovrebbe badare innanzitutto al *mainstream* dei romanzi e dei racconti, ai panorami medi dai quali, ma in seconda istanza, stagliare le oltranzes. Né servirebbe abbondare nelle storie possibili di settori particolari: quelle dell'indiretto libero, ad esempio, già esistono e sono meritorie, e potrebbero utilmente

¹¹ Giovanni Maffei, *Contro il Tempo*, in *Il conoscibile nel cuore del mistero. Dialoghi su Gérard Genette*, a cura di S. Ballerio, F. Pennacchio, Milano, Ledizioni, 2020, pp. 221-259.

integrare una storia narratologica della letteratura, ma non ne rendono meno acuto il bisogno.

Piuttosto penso a una storia delle forme considerate come parti di insiemi organici, o per dirla altrimenti una storia morfologica, di morfologie dotate di molti tratti caratterizzanti e co-occorrenti. Torniamo alla focalizzazione zero, quella del narratore onnisciente. Inseriamola in una morfologia complessa, in una specie narrativa. Ecco l'importanza di Franz Karl Stanzel, il cui «mirifico rosone», come Genette ironizza in *Nuovo discorso del racconto* («l'incastro di assi, di frontiere, di mozzi, di raggi, di punti cardinali, di cerchi e di involucri»)¹² è stato un tentativo generoso di mettere lo spirito schematico dello strutturalismo al servizio della diacronia.

Stanzel ha dato un nome a quella morfologia complessa in cui la focalizzazione zero sta come un pesce nell'acqua; l'ha chiamata *situazione narrativa autoriale*; ha inventariato gli altri tratti che la segnano; l'ha contrapposta paradigmaticamente alla situazione narrativa *figurale*. La prima s'incentra su un *teller-character* (il lettore ha innanzitutto l'impressione di una voce, qualcuno che gli parla, che lo accoglie e gli spiega un mondo e gli racconta una storia, animandola di scenari e personaggi e voci altrui, che lo guida affabilmente, per passi saggi e provvidenziali, nell'avventura); la seconda sul *reflector-character* (il lettore è affidato al personaggio, all'alea apparente del suo destino: l'illusione d'immediatezza è che il personaggio, con cui è invitato a simpatizzare, gli rifletta il mondo mentre il destino procede; sembra che entrambi, lettore e personaggio, abbiano lo stesso problema: dare un senso all'avventura, guadagnarsi con qualche spesa questo senso, un senso che niente garantisce, un senso, ed è l'impressione che maggiormente differenzia la situazione figurale dalla autoriale, che nessuno conosceva prima che il racconto cominciasse).

¹² G. Genette, *Nuovo discorso del racconto*, cit., p. 100.

Propongo qui sotto una liberissima traduzione e riduzione di uno schema di Stanzel, in *A Theory of Narrative*,¹³ in cui s'illustrano, fronte a fronte, i caratteri strutturali implicati per il racconto dall'adozione dell'una o dell'altra situazione narrativa, quella dove domina il *teller-character* e quella dove domina il *reflector-character*. Non sarà il caso di commentare i contenuti della tabella (del resto essa parla abbastanza da sé); mi basta che chiarisca il concetto generale che ho avanzato più sopra, di una narratologia degli insiemi organici, delle morfologie complesse:

<i>Teller-character</i> (nella situazione narrativa autoriale, ma anche nella situazione narrativa in prima persona con dominanza dell'io narrante).	<i>Reflector-character</i> (nella situazione narrativa figurale, ma anche nella situazione narrativa in prima persona con dominanza dell'io narrato).
Apertura <i>emic</i> del racconto: ovvero, nelle prime pagine del testo, la presenza di preliminari, un'introduzione esplicita, e l'emergere di una esposizione orientata verso il lettore.	Apertura <i>etic</i> del racconto: <i>ex abrupto</i> , brusca, stringata; i presupposti sono sottaciuti o appena suggeriti, il lettore deve dedurre da indizi le circostanze dell'azione narrativa.
Il <i>teller-character</i> è padrone della storia, la conosce nel suo insieme e la amministra ordinatamente, svolgendola in modo che il suo senso appaia.	È riferito ciò che il personaggio-riflettore percepisce e registra momento per momento. Egli non padroneggia la storia il cui significato è problematico.
Tendenza ai sommari e alle sintesi, all'astrazione concettuale e alle generalizzazioni.	Tendenza ai particolari concreti, all'impressionismo e all'empatia.
Criteri ovvi di selezione, motivati dalla personalità del narratore.	Criteri non ovvi di selezione; le aree di indeterminazione sono esistenzialmente significative.

¹³ Cfr. Franz Karl Stanzel, *A Theory of Narrative* [1979], preface by P. Hernadi, translated from German by C. Goedsche, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge UP, 1984, pp. 169-170, trad. mia.

Ecco, di insiemi formali così, di modi e procedimenti regolarmente connessi in un dato periodo o momento della cultura, può darsi storia. Ma Stanzel è una lacuna nella nostra strumentazione teorica, nella nostra terminologia: mai tradotto in italiano, solo da poco e non da molti se ne discute nel nostro Paese.¹⁴ Quanto a me, la cognizione più importante che mi sembra di averne tratto è che in Italia, come nelle altre letterature europee, quale un poco prima quale un poco dopo, nel corso dell'Ottocento a un tipo dominante ne è subentrato un altro (Stanzel li chiama *prototipi*); alla situazione narrativa autoriale, di default per tutta la prima metà abbondante del secolo, è subentrata l'altra specie, destinata a grande fortuna novecentesca, della situazione narrativa figurale.

3. Questo grosso modo. Ma lo storico delle forme che m'immagino è uno interessato ai dettagli, è curioso di fatti particolari. Se consideriamo i *Promessi sposi* e, poniamo, un romanzo di Pavese è facile vedere che nel frattempo si è avuta una sostituzione di prototipi. Ma quando, chi, come, attraverso quali passi, con quale autocoscienza, attraverso quali soluzioni intermedie, provvisorie, contraddittorie?

Metto giù un'ipotesi: che ci sia stato, dall'una all'altra situazione, un passo in avanti importante, un acclararsi metodologico, che in qualcuno o in più d'uno abbia lampeggiato un'intuizione innovativa verso la metà degli anni Ottanta dell'Ottocento. Ipotesi che qui non argomento e non sottoscrivo, anche se avrei delle ragioni per avanzarla; una è che questa datazione corrisponde alla scansione interna di due importanti laboratori veristi: da un lato *I Malavoglia* con i connotati ancora (benché atipicamente) *emic* delle prime pagine, dall'altro l'apertura del *Mastro don-Gesualdo*; da un lato l'edizione del 1879 di *Giacinta*, dall'altro la seconda edizione del 1886, attentamente liberata dai residui autoriali della prima.

¹⁴ Tra questi non molti spiccano due intelligenze motrici del nostro Seminario: Paolo Giovannetti e Filippo Pennacchio.

Fatti particolari dei testi, ma occorrerebbero molte altre analisi, condotte non soltanto su Verga e su Capuana, perché l'ipotesi divenisse qualcosa di saldo e generale e falsificabile (gli altri autori in Italia? e fuori?); e servirebbero altre specie di fatti particolari per corroborarla, gli indizi ad esempio, di cui è sempre giusto essere curiosi, reperibili nelle lettere, negli articoli di giornale ecc. Sono miniere dove c'è tanto ancora da esplorare.

La curiosità dei fatti particolari. Specialmente di quelli mai visti prima: c'è una tendenza nei nostri studi a ritornare, a volte ritualmente, o stancamente, su quelli già scorti, per riutilizzarli dentro discorsi non tanto nuovi. Nella curiosità vivace vedo invece un possibile antidoto delle generalizzazioni frettolose: un impiego dello spirito filologico. E la vorrei alla base di un lavoro collettivo. Credo che una storia narratologica della letteratura non dovrebbe svilupparsi in presuntuose sintesi ma sedimentare lentamente (molti giovani ricercatori a lavorarci) per raccolte pazienti di dati (come si fa nelle scienze vere) e osservazioni specifiche, comparative. Genio umile dell'analisi e saper leggere. La sintesi verrà quando verrà.

Un'altra qualità dovrebbe armare l'operaio di questa impresa: l'attenzione agli sbagli, alle esitazioni, ai compromessi precari tra le forme, alle soluzioni provvisorie, ai misconoscimenti. Sono i dati più indicativi. Perché, come insegna Stephen J. Gould, l'imperfezione (il procedere per passi falsi, per errori e faticosi aggiustamenti) è lo stile dell'evoluzione biologica e forse di ogni evoluzione; anche di quella letteraria, ha sottolineato Franco Moretti.¹⁵

¹⁵ Sono ben note agli studiosi di letteratura le ipotesi – tra teoria evoluzionistica e storia delle forme letterarie – avanzate da Franco Moretti in tante pagine di valore: le più gouldiane si trovano in *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994. Del grande biologo e filosofo della scienza americano menziono soltanto la ponderosa *summa* del pensiero: Stephen J. Gould, *La struttura della teoria dell'evoluzione* [2002], a cura di T. Pievani, trad. it. di G. Arduin *et al.*, Torino, Codice, 2003.

Del resto, la risposta che i biologi oggi si danno per spiegare gli andamenti dell'evoluzione nel loro campo d'indagine (essa non ha potuto che procedere per tentativi, alla cieca, perché nessun disegno intelligente garantisce una perfetta funzionalità, una razionalità economica alle soluzioni adattative che le specie trovano di continuo in risposta alle sollecitazioni dell'ambiente) può fino a un certo punto funzionare anche nell'ambito letterario. Anche gli scrittori spesso vanno alla cieca. Li vedrei come gli agenti (a volte cruciali, a volte infinitesimali) di grandi movimentazioni formali di cui sono solo relativamente consapevoli, se non proprio inconsapevoli, di trasformazioni, di una vicenda poetica che li trascende. Questa trascendenza mi affascina. Se si guarda ai fatti particolari, si vede che autori diversi, in una certa fase, senza appuntamento, procedono in una direzione, maturano per gradi e tra mille incertezze una forma nuova. Come se si fossero messi d'accordo, e talvolta è quanto in effetti emerge dagli scambi, dai programmi, dalle parole d'ordine. Ma più veramente gli scrittori non sapevano bene cosa facevano, o lo fraintendevano, e infatti capita che dichiarino ragioni e formule diverse o opposte per innovazioni che ci sembrano affini; o assimilano soluzioni che a noi paiono differenti, o definiscono le loro pratiche in termini che non adopereremmo, e che ragionevolmente ci risultano imprecisi o fuorvianti. La distanza, talora stupefacente, tra il lavoro creativo, le poetiche in atto degli autori e la loro consapevolezza è stata sintetizzata da Genette a proposito di Proust: «La coscienza estetica di un artista [...] non è mai, per così dire, al livello della sua pratica».¹⁶

Un esempio di questa «distanza», argomento che mi sembra interessantissimo. È noto quanto nel secondo Ottocento l'*inward turn* della narrativa (la svolta interiore: un'attenzione nuova e tecnicamente armata alla dimensione psicologica, alle

¹⁶ G. Genette, *Discorso del racconto. Saggio di metodo*, in Id., *Figure III*, cit., pp. 312-313.

movenze recondite e misteriose dalla soggettività)¹⁷ dovesse ad autori d'area naturalista (e ai veristi, la variante italiana del movimento), alla loro curiosità e ai procedimenti sottili (l'uso sapiente dell'indiretto libero...) che misero in campo per rappresentare pensieri e passioni dei personaggi, per fare (qui ricorro a un titolo celebre di Dorrit Cohn) «trasparenti» le loro menti.¹⁸ Ma spesso gli stessi che oggi ci sembrano aver aperto con piglio sicuro la strada alle esplorazioni novecentesche della vita interiore paiono, mentre riflettono sul proprio fare, misconoscere gli esercizi introspettivi di cui sono capaci e vantano (per sé o per i maestri riconosciuti) una poetica tutta diversa: ricostruzioni psicologiche condotte interamente dall'esterno, proposte tramite un'accorta esibizione di indizi esteriori (parole udibili e gesti visibili, come a teatro), insomma l'adozione di un metodo che qualche decennio dopo si sarebbe detto behaviorista.

Così Verga nel 1895, nell'intervista famosa resa a Ugo Ojetti: «Per 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*».¹⁹ E Maupassant già aveva encomiato Flaubert per aver attuato lo stesso programma: «Invece di esporre la psicologia dei personaggi all'interno di dissertazioni esplicative, [Flaubert] la faceva semplicemente apparire tramite le loro azioni. L'interno era svelato così dall'esterno, senza alcuna argomentazione psicologica».²⁰ Ma né Flaubert né Maupassant né Verga evitano rigorosamente di entrare nelle teste dei loro personaggi (anche se è vero che rifuggono le «dissertazioni esplicative»: il dettame tecnico, così

¹⁷ Una buona sintesi ragionata di questa svolta è in Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 334-336.

¹⁸ Il riferimento è ovviamente a Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton UP, 1978.

¹⁹ Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard, 1895, p. 66.

²⁰ Guy de Maupassant, *Gustave Flaubert*, in Id., *Lettres de Gustave Flaubert a George Sand*, Paris, Charpentier, 1884, p. XVI, trad. mia.

frequente nella teoresi naturalista, della psicologia obiettiva, behaviorista, è al massimo segno di una vocazione introspettiva discreta, scevra di moralismo e di retorica).

Così De Roberto a Capuana in una lettera del gennaio 1886: «i personaggi, non le cose, sono quelli che interessano; la vita dello spirito è quella che importa di determinare, ma non narrando il pensiero, alla maniera del Bourget, bensì cogliendo i segni esteriori: atti, parole, minimi gesti che lo esprimono». ²¹ Solo che la nuova *Giacinta*, che De Roberto sta elogiando, è piena di «menti trasparenti», di pensieri riportati della protagonista e degli altri personaggi. Un altro fatto particolare di cui essere curiosi. ²²

4. Quest'ultimo paragrafo, il più breve, avrei potuto intitolarlo, banalmente, *Un incontro mancato*. A sintetizzare due rammarichi: per la scarsa presenza degli interessi narratologici negli studi letterari italiani, e per la presenza quasi nulla della letteratura italiana nella narratologia che conta, quella prodotta fuori d'Italia da autori che non si sono limitati alla propria letteratura nazionale ma hanno guardato, in un'ottica ampia, transnazionale e comparativa, alle letterature europee e a quelle del mondo.

Esiste – mi sono chiesto all'inizio – qualcosa come una storia narratologica della letteratura se non in Italia altrove? Forse sì, almeno nel senso di una prospettiva adottata, di un'ottica, di piani e scansioni storiche dove inserire ordinatamente

²¹ Sarah Zappulla Muscarà, *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1984, p. 180.

²² La distanza tra il modo in cui in area verista si concettualizzavano gli esercizi psicologici del racconto e le categorie scaltrite che oggi adoperiamo per ordinarli e intenderli emerge con chiarezza anche da uno scambio d'opinioni avvenuto nel 1890 tra l'autore del *Mastro* e Guido Mazzoni recensore del romanzo: si veda l'ottima disanima del dibattito e delle teorie soggiacenti condotta da Concetta Maria Pagliuca, *Lo stile dell'anima*, "Status Quaestionis", 12 (2017), <https://rosa.uniroma1.it/rosa03/status_quaestionis/article/view/13989/13749> (data di ultima consultazione: 31 agosto 2021).

fenomeni indicativi di direzioni e tendenze evolutive. Così Stanzel, così Cohn, per citare solo i due classici della cui scarsa incidenza da noi più mi rammarico.

E d'altra parte negli indici dei nomi che chiudono i loro libri maggiori, dove sono elencati gli autori soprattutto otto-novecenteschi (è il raggio di entrambe le indagini) che hanno verificato la teoria (inglesi, americani, francesi, tedeschi, di primo o di secondo piano, ma anche autori d'altre nazioni) non compare nessun nome italiano. Si dirà: la lingua. Ma i russi importanti non mancano, convocati più volte e per più motivi. Si deve dire invece ciò che noi stessi a volte non crediamo: che la letteratura italiana fra Otto e Novecento non è stata una letteratura minore; e che spetta innanzitutto alla nostra intelligenza e al nostro lavoro farlo sapere fuori d'Italia.

Ho riportato prima un'opinione di Genette: Flaubert sarebbe stato il primo, Proust il secondo a «emancipare» il racconto iterativo dalla tradizionale «subordinazione funzionale» al singolativo. E Verga, tra l'uno e l'altro? Forse Genette in quel punto voleva essere disinvolto, gli serviva, per l'economia del suo discorso, restringere lo sguardo alla Francia. Nondimeno l'esclusione della straordinaria sperimentazione verghiana da un ramo dell'evoluzione delle forme su cui Genette ha tanto meditato – il trattamento del tempo: e da un certo momento l'uso diverso, o l'abuso, del tempo imperfetto nelle narrazioni – mi pare sia caso particolare di un atteggiamento diffuso: mentre formulava quel giudizio su Flaubert e Proust, Genette non vedeva Verga, così come tanti altri studiosi di poetica dopo di lui non hanno visto gli autori italiani. Credo che l'unico che ricorra con una certa frequenza nei discorsi narratologici d'oltralpe sia, per ragioni intuibili, Calvino.

Eppure la nostra letteratura tra Otto e Novecento è stata non solo molto originale, ma tra le più innovative, tra le più coraggiose nella sperimentazione. Ignorarla ha probabilmente nuociuto al prospetti europei, alle genealogie formali trans-nazionali: ha ragione Giovannetti quando osserva che il cerchio tipologico di Stanzel avrebbe potuto essere diverso

se il suo architetto avesse tenuto presenti *I Malavoglia*.²³ Né, forse, ho avuto troppo torto io quando ho riconosciuto nell'*Illusione* di Federico De Roberto (1891) la più precoce approssimazione (qui in Italia ma in Europa!) al tipo del romanzo figurale “puro” (un solo personaggio riflettore, alle cui percezioni ed emozioni, alla cui elaborazione interiore del mondo si riconduce ogni parte del testo) rappresentato per Stanzel, nella parte bassa del suo cerchio, dal *Portrait* di Joyce, da *Mrs. Dalloway* di Woolf, dai romanzi di Kafka, capolavori del modernismo di non poco posteriori.²⁴

²³ Semplifico le somme di un'interpretazione di Verga e dei *Malavoglia* complessa, finemente analitica e nutrita di teoria (Stanzel, ma anche Banfield, Fludernik e altri): cfr. Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, pp. 13-176.

²⁴ Cfr. G. Maffei, «Un monologo di 450 pagine». *Note su L'illusione di Federico De Roberto*, in «Tutto ti serve di libro». *Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, a cura di G. Distaso et al., Lecce, Argo, 2019, vol. II, pp. 68-92.

Cosa significa “ascoltare” in un testo narrativo?

Paolo Giovannetti

1. In quel libro molto amato in particolare dai musicologi, *The Voice and Nothing More* di Mladen Dolar, è argomentata con chiarezza la condizione paradossale in cui la ricezione della voce, dunque l’ascolto, quasi inevitabilmente versa. Si tratta della sua natura – a dirla con una metafora dello stesso Dolar – di «filo» di una «collana» che «sostiene i significanti [...], li tiene insieme, anche se in modo invisibile, a causa delle perline che lo nascondono». ¹ La «collana» del linguaggio è originata dall’emissione vocale, di cui però la lingua – in quanto sistema codificato – ritiene solo la catena sintagmatica delle forme – con relativi paradigmi –, smaterializzandone l’origine. Di qui l’idea che una disciplina della voce e dell’ascolto debba fondarsi sui “resti”, sulle “smagliature” di un sistema, al cui centro sarebbe in vigore la cancellazione di una *presenza*: l’annullamento dalla relazione viva io-tu. Uno dei più autorevoli volumi sulle forme della poesia non per caso giudica già nel titolo le «convenzioni poetiche» alla stregua di «fossili

¹ Cito dall’ed. it., Mladen Dolar, *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicoanalisi*, a cura di L.F. Clemente, Napoli-Salerno, Orthotes, 2014, p. 34; cfr. p. 23 dell’edizione originale, Cambridge (MA)-London, The MIT P, 2006.

cognitivi»;² in questo modo suggerendo che la lirica nelle sue forme ereditate introietti, ritualizzandolo, qualcosa di antichissimo ma al tempo stesso di scomparso. L'inevitabile rinvio a una dimensione pre-linguistica che una simile osservazione comporta dovrebbe essere corretto, beninteso, da utili antidoti, in primo luogo da un richiamo – ricorda lo stesso Dolar – all'idolatria fonocentrica della presenza, in particolare alle osservazioni “grammatologiche” di Derrida in merito alla voce-origine. È fin troppo evidente il rischio, in questi casi, di incorrere in una metafisica degli archetipi, degli inizi assoluti; tanto più in un'epoca come la nostra in cui si parla di oralità secondaria in relazione ai numerosissimi fenomeni di vocalità che i *new media* via via generano.³ Vocalità e ascolto “originari” possono divenire fastidiosi luoghi comuni, suscettibili di ogni sorta di semplificazione e banalizzazione.

Non è certo il caso – non ne ho le competenze, peraltro – di inoltrarsi in una questione così complessa. È nondimeno chiaro che la letteratura in quanto istituzione ha, fra le tantissime, la funzione di reificare la relazione viva io-tu, restituendone non poche prove, sì, ma sempre sfuggenti, quasi interstiziali. L'azione di udire, in particolare, viene messa ai margini, per lo più viene cancellata. In letteratura è facilissimo dire in che modo si “leggono” le parole “dette”; difficilissimo è precisare come si “leggono” le parole “ascoltate”. Sembra quasi di avere a che fare con una sinestesia. Certo, in un genere come la poesia è stato più volte argomentato⁴ che le istituzioni metriche sono una specie di invito all'ascolto con gli occhi, cioè alla necessità di attivare una sonorità di secondo grado capace

² Cfr. Reuven Tsur, *Poetic Conventions as Cognitive Fossils*, Oxford-New York, Oxford UP, 2017.

³ Cfr. ad esempio quanto scrive Kate Crawford, *Following You. Disciplines of Listening in Social Media*, in *The Sound Studies Reader*, ed. by J. Sterne, Oxford-New York, Routledge, 2012, pp. 79-90.

⁴ Cfr. ad esempio Alberto Mario Cirese, *A margine*, in Id., *Ragioni metriche. Versificazione e tradizioni orali*, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 13-31.

– almeno idealmente – di rinviare a un’intonazione viva, appunto a una voce. La concrezione formale che ne deriva valorizzerebbe in modo ossimoricamente istituzionale (secondo una norma dell’infrazione, in altri termini) le sonorità antecedenti la segmentazione contrastiva operata dalla *langue*. La metrica, in particolare, sarebbe la memoria reificata di passate relazioni in presenza.

2. Il processo di allontanamento in oggetto giunge forse al suo vertice in quella “teatralizzazione” o “drammatizzazione” del romanzo operata dalla grande tradizione realista fra Settecento e Ottocento.⁵ Il fatto è percepibile con estrema chiarezza se badiamo al dispositivo della *scena*, che credo sia necessario concepire alla luce delle utilissime (seppur paradossali) considerazioni genettiane; si tratterà poi di integrarle con ciò che Stanzel ha affermato a proposito dell’assenza di “prospettivizzazione” nel romanzo in situazione narrativa autoriale, che in effetti si manifesta nella sua pienezza proprio nel periodo del realismo.

Il romanzo ottocentesco imita la vocalità dei personaggi e i relativi ascolti in modo esemplarmente drammatico. Vale a dire, se ci esprimiamo in termini blandamente cognitivisti: io, lettore, delle parole pronunciate dalle figure che parlano in un racconto scritturale colgo esattamente gli stessi contenuti che qualsiasi altra persona presente alla scena coglie; la mia ricezione “aurale” di quei discorsi si suppone essere messa sullo stesso piano di quella che elaborano i personaggi astanti. Siamo di fronte a una focalizzazione – ovvero *auralizzazione* – zero. Il testo genera una voce codificata in modo oggettivo, quanto alla possibilità di processarla con le orecchie. Più esattamente,

⁵ Su tutti questi temi ho scritto di recente in «*The lunatic is in my head*». *L'ascolto come istanza letteraria e mediale*, Milano, Biblion, 2021: in particolare alle pp. 25-32 e 137-156, per il dispositivo della scena; alle pp. 51-61, per le questioni “etnologiche”. L'intero presente saggio va letto come un'integrazione di quel lavoro.

le orecchie non sono pertinenti: chi assiste, leggendo, a una scena prende atto di discorsi non modificati da alcuna istanza ricevente, banalmente perché l'istanza ricevente non svolge alcun ruolo nella messa in forma della parola. Il lettore ottocentesco sapeva di collocarsi entro una trafilata comunicativa di tipo teatrale. Idealmente, il suo atto di lettura ri-produce la posizione cognitiva di chi è seduto in un palco o in platea. E la sua consapevolezza delle voci coincide esattamente – appunto – con ciò che odono gli esseri finzionali. Le distorsioni ambientali hanno un'importanza del tutto marginale. In teatro si finge che tutti i personaggi come tutti gli spettatori possano udire allo stesso modo, quale che sia la loro collocazione sul palcoscenico o in sala. In teatro, l'unica prospettiva possibile è quella centrale. La forma dei teatri moderni si definisce nel rinascimento e si conforma a un simile tipo di procedura percettiva, oggi tanto codificata da non essere più riconosciuta. La scena del romanzo ottocentesco non consente l'abbattimento della quarta parete, anche per il suo disinteresse nei confronti di quegli elementi soggettivi che potrebbero introdurre una prospettiva particolare, eventualmente auditiva.

Studiando il fenomeno nei *Promessi sposi*, ho osservato che Manzoni intacca questo modello in due ambiti opposti, senza peraltro davvero metterlo in discussione. Il primo ambito è quello in cui la pagina letteraria cerca di interpretare il ronzio del caos collettivo, dell'azione irriflessa e spontanea della folla, e quindi del rumore indistinto che ne deriva. Il “discorso” che si tiene nella piazza in presenza di eventi particolarmente convulsi finisce per introdurre una nota nuova nel meccanismo scenico. Nel cap. IV, ecco come la folla reagisce caoticamente alle conseguenze dell'omicidio compiuto da Lodovico:

“Com'è andata? – È uno? – Son due. – Gli ha fatto un occhio nel ventre. – Chi è stato ammazzato? – Quel prepotente. – Oh santa Maria, che sconquasso! – Chi cerca trova. – Una le paga tutte. – Ha finito anche lui. – Che colpo! – Vuol essere una faccenda seria. – E quell'altro disgraziato! – Misericordia!

che spettacolo! – Salvatelo, salvatelo. – Sta fresco anche lui. – Vedete com’è concio! butta sangue da tutte le parti. – Scappi, scappi. Non si lasci prendere.”

Queste parole, che più di tutte si facevan sentire nel frastono confuso di quella folla, esprimevano il voto comune; e, col consiglio, venne anche l’aiuto.⁶

Si tratta di una sorta di sommario “auditivo”: il narratore razionalizza il vociò confuso, estraendone alcuni dati salienti. Dal *cluster* simultaneo di voci, sceglie e mette in sequenza alcuni momenti sintomatici.

Più interessante è forse questo passo, di natura per certi versi opposta, in cui di un dialogo peraltro nodale fra Lucia e Gertrude è raccontato non tanto ciò che è stato detto ma ciò che le interlocutrici intendono, odono. Siamo nel cap. XX, i corsivi sono miei:

Lucia fu atterrita d’una tale richiesta; e [...] addusse subito, per disimpegnarsene, le ragioni che la signora doveva intendere, che avrebbe dovute prevedere: *senza la madre, senza nessuno, per una strada solitaria, in un paese sconosciuto...* Ma Gertrude [...] figurò di trovar così vane quelle scuse! *di giorno chiaro, quattro passi, una strada che Lucia aveva fatta pochi giorni prima, e che, quand’anche non l’avesse mai veduta, a insegnargliela, non la poteva sbagliare!...* Tanto disse, che la poverina, commossa e punta a un tempo, si lasciò sfuggir di bocca: “e bene; cosa devo fare?”⁷

La prima parte è un resoconto delle parole di Lucia, e in qualche modo interpreta quanto Gertrude ne ha colto; dopo il «Ma» l’intervento del narratore che denuncia la finzione («figurò») sposta con forza l’accento verso Lucia e la sua percezione dell’altra voce. I due “ascolti” in indiretto libero accelerano

⁶ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi* [1840], a cura di F. de Cristofaro et al., con un saggio linguistico di N. De Blasi, Milano, Rizzoli, 2014, p. 177.

⁷ Ivi, p. 623.

la scena e di fatto la *giudicano*, sottolineando soprattutto l'attività percettiva di chi *subisce* una parola ingannevole. Quanto rende prezioso questo dialogo in sommario e lo distingue da un richiamo solo *tematico* all'atto di ascoltare è proprio l'impiego di una procedura personalizzante (*figural*, in inglese), in virtù della quale l'effato verbale assume una *forma* che non è quella del dialogo scenicamente definito.

3. In Italia, il punto di arrivo di un processo del genere è documentato in Verga, grosso modo dopo il 1874, in quel tipo di procedura che – facendo un uso abbastanza disinvolto della nozione banfieldiana di *hearer* in quanto opposto a *addressee* –⁸ da anni ho proposto di battezzare HEARING. Non ritorno sull'argomento, se non per precisare che quello verghiano è un intervento strutturale e insieme cognitivo da intendersi in una duplice chiave:

I. emancipazione e valorizzazione del discorso indiretto libero in quanto tecnica narrativa in cui la tradizionale voce narrante si contamina con la voce – pensata o pronunciata – dei personaggi, se del caso corali (e questo è un esito caratteristico di tutta la tradizione che prepara il modernismo: sia essa flaubertiana e post-flaubertiana, sia essa jamesiana, ecc.),

II. postura di ascolto dell'autore, che finge di avere udito le parole riportate direttamente dalla bocca dei partecipanti, secondo un programma enunciato con estrema chiarezza in *Fantasticheria*, ma suggerito in modo non troppo implicito già in *Nedda*.

Il punto II deve ancora essere adeguatamente esplorato, e le sue molteplici implicazioni al momento possono solo essere intraviste. Ma, insomma, è piuttosto chiaro che Verga escogita

⁸ Il pensiero di Banfield, peraltro, non ha nulla a che fare con il *frame* di tipo cognitivista che evoco nel momento in cui parlo di HEARING. Rinvio a quanto scritto in Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, pp. 67-130.

un dispositivo narrativo grazie al quale un’istanza in senso lato sociologico-etnologica trova una forma vincolante; o, forse più esattamente, individua un adeguato *frame* cognitivo. In assenza di un narratore, di un *io-origo* (in prima o terza persona indifferentemente), che detenga lo spazio-tempo della vocalità trådita, agisce un autore che si cancella dopo aver “registrato” quanto la comunità gli ha fatto udire.

[Io, autore di questo racconto / di questo romanzo, mi sono sentito raccontare che:]

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. Sicché tutti alla cava della rena rossa lo chiamavano Malpelo; e persino sua madre col sentirgli dir sempre a quel modo aveva quasi dimenticato il suo nome di battesimo.

Del resto, ella lo vedeva soltanto il sabato sera [...].⁹

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, poiché da che il mondo era mondo, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti 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 ammassata sul greto, sotto il lavatoio, accanto alla *Concetta* dello zio Cola, e alla paranza di padron Fortunato *Cipolla*.¹⁰

⁹ Giovanni Verga, *Rosso Malpelo* [1878], in Id., *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 173.

¹⁰ Id., *I Malavoglia* [1881], in Id., *I grandi romanzi*, a cura di F. Cecco e C. Riccardi, prefazione di R. Bacchelli, Milano, Mondadori, 1972, p. 9.

Non c'è – afferma Banfield – un vero meccanismo di comunicazione io-tu, mittente-destinatario, ma è in gioco la trasposizione in terza persona di un'azione percettiva, la sua codificazione in frasi non “pronunciabili” – proprio perché la voce viva si è fatta altro.¹¹ Un anno prima della pubblicazione di *Rosso Malpelo*, Vittorio Imbriani dà alle stampe l'edizione aumentata della *Novellaja fiorentina*, nata da un lavoro di trascrizione stenografica della parola “detta” di novellatrici viventi; ma soprattutto in quello stesso 1877 Thomas Edison brevetta la macchina – il fonografo – da ora in poi deputata a raccogliere la voce d'altri, alienandola su un supporto privo di un autore-enunciatore. E ricordo che Banfield ha affermato che il suo modello di racconto privo di un “self” naturale deve moltissimo a modelli tecnologici e teorici radicati nella cultura secentesca dell'ottica, e proseguiti quindi nell'universo della fotografia e del cinema;¹² come se insomma il romanzo nella sua storia non fosse in alcun modo separabile da tecnologie a esso omologhe: che ne denunciano la natura, appunto, di medium quasi del tutto indipendente dagli usi comunicativi della lingua.

Insomma, Verga va letto entro l'onda lunga di un processo culturale, politico e sociologico di apertura alle inflessioni del popolo e alle sue tradizioni, cominciato fra Seicento e Settecento e ormai divenuto scienza nel mondo positivista. Ove, dunque, “scienza” significa anche e soprattutto definizione di una procedura di *archiviazione* rigorosamente codificata, e quindi crescente attenzione al medium, alla mediazione, al filtro che consente di reificare la parola pronunciata. Verga dialoga con Pitré, ma insieme capisce che la letteratura

¹¹ Cfr. Ann Banfield, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston-London-Melbourne-Henley, Routledge & Kegan Paul, 1982, § 3.2.1., in particolare pp. 130-135.

¹² Cfr. Ead., *Describing the Unobserved. Events Grouped Around an Empty Centre*, in *The Linguistics of Writing. Arguments Between Language and Literature*, ed. by N. Fabb *et al.*, Manchester, Manchester UP, 1987, pp. 265-285.

modernissima può fare qualcosa di strutturalmente originale, anche se – in fondo – impersonale. Etnologia e letteratura – ormai, di fatto, modernista – si incontrano in un modo quasi inatteso, su cui appunto si dovrà tornare a riflettere.

4. Curiosamente, comunque, alcuni dei temi qui accennati sono stati di recente discussi, ma su un piano apparentemente meno intuitivo qual è quello determinato dalla riscoperta dell'opera e del pensiero di Victor Egger. Nell'anno in cui Verga dà alle stampe *I Malavoglia*, e Pascoli la prima edizione di *Myricae*, questo filosofo-psicologo francese pubblica un libro consacrato a *La parole intérieure* (al discorso intimo – dunque), in cui si discute esplicitamente, fra l'altro, di *monologue intérieur*. La riflessione di Egger, nelle sue linee generali, è relativamente semplice. I nostri pensieri si manifestano nella forma di un brusìo, di una sonorità fievolissima, un ronzio (un *murmure* pascoliano) che tutti udiamo, pur non avendone piena coscienza. E infatti

la sua sonorità non è in grado di risvegliare e mantenere viva l'attenzione, e tuttavia, per quanto sia flebile e poco varia, l'udiamo (*entendons*) sempre distintamente, poiché siamo a essa interessati e siamo abituati ad ascoltarla (*écouter*).¹³

Siamo di fronte a una fisiologizzazione, a una materializzazione del pensiero, trasformato in un'incessante sequenza di “parole” interiori che non controlliamo, e che però appunto udiamo e a volte ascoltiamo. Come accennato, l'espressione interna e quella esterna non sono diverse per natura. In gioco c'è solo una differenza di intensità: se la prima è flebilissima e si ode male, la seconda entra nelle nostre orecchie più facilmente per una banale questione – oso dire – di decibel. Non solo, e forse soprattutto. La voce interna «compie una sorta di

¹³ Victor Egger, *La parole intérieure. Essai de psychologie descriptive*, Paris, Germer Baillière, 1881, p. 68, trad. mia.

azione *mimetica*»; il pensiero “risonante” di Egger è in grado di «riprodurre anche le sonorità di altre persone, nonché di eventi musicali o rumorosi». ¹⁴ Nella vita quotidiana «l'enunciazione interna dell'io» si impadronisce della voce d'altri, ed «è in questo modo ricondotta a una dominante *endofasica*». Il nostro flusso di pensieri

può anche imitare voci differenti dalla nostra; possono essere riprodotti interiormente i timbri più vari, le pronunce più strane, e, allo stesso modo, ogni suono naturale. ¹⁵

Affermazione molto radicale e discutibile, quasi che il vero discorso, la vera *parole* fosse quella endofasica, che ricodifica ciò che l'orecchio esterno ha udito e immagazzinato. Gli studiosi di Egger, del resto, hanno sottolineato con forza il debito contratto da Henri Bergson con questo suo poco noto predecessore.

A noi interessano le ricadute letterarie della questione. Come accennato, è proprio l'indiretto libero a costituire un momento di possibile fusione e confusione di discorso estroverso e discorso introverso. A una tradizione nordeuropea e poi americana che punta con decisione sul *narrated monologue*, come rappresentazione di una parola pensata, si contrapporrebbe – seconda una felicissima intuizione di Franco Moretti – una tradizione sud-europea e russa che viceversa valorizza la parola pronunciata. ¹⁶ Ma Egger ci aiuta ad andare leggermente più in là; e quindi a tematizzare una sorta di “sprofondamento” dell'effato altrui nei recessi della soggettività. L'ascolto di un'enunciazione esterna può (e deve, suggerisce Egger) trasformarsi in ascolto di un'enunciazione interna. Nel *Portrait of the Artist as a Young Man* (cap. I) ad esempio leggiamo:

¹⁴ Cfr. P. Giovannetti, «*The lunatic is in my head*», cit., pp. 62-63.

¹⁵ V. Egger, *La parole intérieure*, cit., p. 43, trad. mia.

¹⁶ Cfr. Franco Moretti, *La letteratura vista da lontano*, con un saggio di A. Piazza, Torino, Einaudi, 2005, p. 106.

Cantwell had answered:

– Go and fight your match. Give Cecil Thunder a belt. I’d like to see you. He’d give you a toe in the rump for yourself.

That was not a nice expression. His mother had told him not to speak with the rough boys in the college. Nice mother! The first day in the hall of the castle when she had said goodbye she had put up her veil double to her nose to kiss him: and her nose and eyes were red. But he had pretended not to see that she was going to cry. She was a nice mother but she was not so nice when she cried.

[...]

It would be better to be in the studyhall than out there in the cold. The sky was pale and cold but there were lights in the castle. He wondered from which window Hamilton Rowan had thrown his hat on the ha-ha and had there been flowerbeds at that time under the windows. One day when he had been called to the castle the butler had shown him the marks of the soldiers’ slugs in the wood of the door and had given him a piece of shortbread that the community ate. It was nice and warm to see the lights in the castle. It was like something in a book. Perhaps Leicester Abbey was like that. And there were nice sentences in Doctor Cornwell’s Spelling Book. They were like poetry but they were only sentences to learn the spelling from.

*Wolsey died in Leicester Abbey
Where the abbots buried him.
Canker is a disease of plants,
Cancer one of animals.*

It would be nice to lie on the hearthrug before the fire, leaning his head upon his hands, and think on those sentences. He shivered as if he had cold slimy water next his skin. That was mean of Wells to shoulder him into the square ditch because he would not swop his little snuff box for Wells’s seasoned hacking chestnut, the conqueror of forty. How cold and slimy the water had been!¹⁷

¹⁷ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* [1916], ed. by J. Johnson, Oxford, Oxford UP, 2000, pp. 7-8.

Due successivi input esterni (il discorso sconveniente di Cantwell, una poesiola) sono rielaborati mentalmente, aurualmente, e trasposti in uno spazio che è quello del *narrated monologue*, dell'indiretto libero di pensieri.

Ma chi conosce il romanzo verista sa benissimo che questa dinamica è molto presente, anzi quasi canonica, anche in Verga e soprattutto De Roberto. Nel senso che una battuta tipicamente scenica “ferisce” non di rado una sensibilità intima, che di conseguenza la ricodifica. Leggiamo un passo dei *Viceré* (III, 7), nel corso del quale Consalvo riflette sulle condizioni ormai disperate in cui si dibatte il padre; il passaggio alla psiconarrazione e all'indiretto libero è innescato da un discorso diretto fisicamente udibile:

«È meglio che finisca,» dicevano nella Sala Gialla, «soffre troppo...»

Consalvo non diceva nulla. Pensava impaurito a quel male terribile che un giorno avrebbe potuto rodere, distruggere il suo proprio corpo in quel momento pieno di vita. Era il sangue impoverito della vecchia razza che faceva, dopo Ferdinando, un'altra vittima precoce, poiché suo padre aveva appena cinquantacinque anni. Sarebbe anch'egli morto prima del tempo, prima di conseguire il trionfo, ucciso da quei mali terribili che ammazzavano gli Uzeda giovani ancora? Suo padre avrebbe dato tutte le ricchezze per vivere un anno, un mese, un giorno in più. Che avrebbe dato egli stesso, perché nelle proprie vene scorresse il sangue vivido e sano di un popolo?... «Niente!»¹⁸

5. Siamo dunque di fronte a un fenomeno ben noto, cui però *via* Egger siamo invitati a dare una spiegazione leggermente diversa. Pensare alla “rappresentazione” (in senso banfieldiano) della vita interiore in chiave di ascolto può sembrare in effetti una forzatura. Il rischio è, anche, quello di attenersi

¹⁸ Federico De Roberto, *I Viceré* [1894], introduzione di F. Spera, Milano, Mondadori, 1991, p. 629.

– paradossalmente – a un ingenuo naturalismo; e l’idea della vocina-ronzio che ci sussurra dentro può apparire quasi ridicola. Il fatto è che la traduzione letteraria di quei ragionamenti rende conto di alcune questioni non secondarie, fin qui velocemente affrontate. Riprendiamole.

In primo luogo, una simile prospettiva – come già accennato – riesce a motivare la transizione dal dispositivo scenico “ottocentesco” di natura realistica e teatrale al dispositivo “modernista” incentrato sul racconto del pensiero. Se il soggetto *en écoute* ha la facoltà di ricodificare nell’intimo la sollecitazione aurale, allora può accadere (come abbiamo visto in De Roberto e Joyce) che una battuta scenica spalanchi la strada a un percorso di natura molto diversa. I due mondi non sono affatto separati e in lotta fra loro; anzi. Esiste una porosità tra flusso degli eventi materiali e flusso degli accadimenti immateriali, che Egger descrive con chiarezza. In secondo luogo, tutto ciò significa che l’altrettanto rigida separazione fra indiretto libero di parole dette e indiretto libero di parole pronunciate deve essere smussata. Passi dei *Malavoglia* come il seguente (scelto dal cap. II) possono, anzi devono essere comparati alle lunghe due citazioni da Joyce e De Roberto lette poc’anzi (ho corsivizzato la parte cruciale):

– Le ragazze devono avvezarsi a quel modo, rispondeva Maruzza, invece di stare alla finestra “A donna alla finestra non far festa”.

– Certune però collo stare alla finestra un marito se lo pescano, fra tanti che passano; osservò la cugina Anna dall’uscio dirimpetto.

La cugina Anna aveva ragione da vendere; perché quel bietolone di suo figlio Rocco si era lasciato irretire dentro le gonnelle della Mangiacarrubbe, una di quelle che stanno alla finestra col-la faccia tosta.

Comare Grazia Piedipapera, sentendo che nella strada c’era conversazione, si affacciò anch’essa sull’uscio [...].¹⁹

¹⁹ G. Verga, *I Malavoglia*, cit., pp. 23-24.

Evidentemente, l'indiretto libero evoca parole pronunciate dal "coro", che comare Grazia ha udito. In questo modo si scorre da un dialogo a un indiretto libero suscettibile di suggerire in che modo le parole del dialogo hanno agito su una o più persone; suscettibile cioè di segnalare quali altri discorsi quelle parole hanno generato – anche se non più nella forma della battuta diretta. La reazione vocale e quella mentale non sono molto diverse: e qui il riferimento a Egger può essere serenamente abbandonato, perché davvero in gioco c'è una *tecnica letteraria*, e insieme una disposizione di ascolto verso il mondo che – ripeto – deve essere ancora adeguatamente compresa.

Siamo così arrivati al terzo punto.²⁰ Quanto stiamo qui osservando allude a due meccanismi o sistemi di iscrizione i quali implicano precise ricadute in termini di medialità. L'iscrizione dell'esperienza parlata (e insieme cantata) delle tradizioni e narrazioni popolari non dovrebbe essere tenuta separata dallo sforzo di iscrivere la psiche nella tradizione romanzesca. Tanto più che simili intraprese, simili sforzi caratterizzati da una onda lunga storica, fra Settecento e Novecento, comportano una serie di fenomeni destabilizzanti. Due campi di sapere rischiano di essere distrutti da una pratica HEARING portata alle estreme conseguenze. Il nostro ascolto del mondo, coadiuvato dalle tecnologie di registrazione trasformatesi nel tempo (a partire dal 1877 di Edison), si è fatto sempre più attento e analitico, ma ha scoperto anche momenti precisi di irriducibilità, "resti", che Roland Barthes e molti altri hanno cercato di descrivere e, in parte, razionalizzare. La formula di «ascoltare l'ascolto» proposta da Barthes-Havas,²¹ a fondamento psicoanalitico, che pure ha avuto una grande influenza ad esempio sulla coppia

²⁰ Sintetizzo quanto espresso in P. Giovannetti, «*The Lunatic is in my head*», cit., pp. 54-61.

²¹ Roland Barthes, Roland Havas, *Ascolto*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, p. 982. Cfr. la ristampa del saggio, a cura di S. Jacoviello, Roma, Luca Sossella, 2019, p. 70.

Calvino-Berio e su quella Cacciari-Nono, in campo musicale,²² non risolve la questione; più esattamente la rilancia nel senso di additare la necessità di rendere problematico l’ascolto, incoraggiando una riflessione aperta, non componibile se non provvisoriamente.

Anche e soprattutto perché la destabilizzazione instaurata dall’ascolto pone un ultimo problema, a dominante – apparentemente – solo letteraria e narratologica. Fin qui, abbiamo seguito un percorso che sembra comportare una sorta di regressione dal dialogo scenico al monologo, o comunque a una rappresentazione della collettività in cui alla dinamica bachtiniana della *replica* si sostituisce l’ascolto di comunità parlanti. Vero è che del mondo verghiano non dovrebbe essere mai dimenticata la conflittualità interna. Udire contenuti condivisi non comporta affatto una risposta comune, anzi proprio il contrario – com’è noto. I personaggi del verismo discutono assiduamente la realtà di cui auralmente hanno preso coscienza. Ma ciò non toglie che il dato di partenza è un contenuto narrativo *condiviso*.

Il percorso che estremizza la messa in prospettiva della realtà narrativa, scavandola sempre più analiticamente dall’interno, sembrerebbe proporre uno scenario anti-dialogico. Ovviamente, ciò appare paradossale se pensiamo che uno dei punti di partenza (valido, naturalmente, anche per Verga) è quello di ascoltare le voci “del popolo” per metterle in circolazione, farle conoscere, garantire della loro importanza, ora ideologica, ora estetica, ora sociale. Per gli etnologi di scuola – diciamo – demartiniana, del resto, la soluzione è stata con ogni evidenza di tipo politico. Il mondo altro ascoltato e descritto secondo le procedure di “archiviazione” che la tecnologia ha proposto culmina in una fusione di orizzonti, e insomma in una struttura di tipo intrinsecamente dialogico. Il ricercatore

²² Mi riferisco a due opere musicali, entrambe legate al 1984: *Un re in ascolto*, parto travagliatissimo di Luciano Berio e Italo Calvino, e *Prometeo. Tragedia dell’ascolto*, di Luigi Nono e Massimo Cacciari.

entra a far parte della realtà studiata, come *compagno*, all'insegna di una condivisa *crisi della presenza*. Lo studioso, certo, non si confonde populisticamente con lo studiato, ma il rapporto implica qualcosa che va al di là di una semplice postura di ascolto-registrazione, con successiva elaborazione scientifica. Il dialogo appare cioè necessario.

Nel dominio che diciamo narratologico le cose sembrano andare diversamente. Fino a che punto si impone il monologismo, e quanto invece siamo di fronte a una nuova forma di dialogo? Quanto lo sprofondamento nel diverso del *narrated monologue* cancella la propria origine dialogata, e quanto invece la inverte? Quale che sia la risposta (a volte si ha l'impressione che il paradigma bachtiniano riveli una natura irriducibilmente "ottocentesca" e quindi di difficile applicazione al modernismo), è evidente che molte delle questioni in gioco potranno trovare un abbozzo di risposta solo se si prenderà a riferimento le loro implementazioni di genere (*genre*) e mediali. Da un lato, si tratterà di fare i conti con l'incrementato dialogismo della poesia agli estremi del moderno (quindi dagli anni Sessanta in poi);²³ dall'altro, sarà necessario capire come il cinema ha saputo interpretare certe questioni dando loro una forma ormai codificata.

Sofferamoci brevemente sul secondo punto. Il suono nel cinema e il suo ascolto – al di là di quanto di teatrale vi permane, inevitabilmente –²⁴ congiunge l'attività percettiva individuale da parte del personaggio all'oggettività dell'acustica ambientale. In questo senso, una specie di eredità "eggeriana" sembra inevitabile. In fondo, la descrizione che Hitchcock fornisce del proprio primo esperimento con il sonoro, nel film *Blackmail*

²³ Su tutto questo, cfr. Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999; e Sara Cerneaz, *La poesia in ascolto*, relazione presentata al secondo Seminario permanente di narratologia, *Ascolto*, 18 maggio 2021, in corso di pubblicazione.

²⁴ Cfr. Michel Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema* [1990], Torino, Lindau, 2001, p. 164.

del 1929, sembra tutta interna al paradigma che abbiamo visto all’opera in Joyce, De Roberto e Verga. Ecco come, dialogando con Truffaut, il regista spiegò la sua maniera di realizzare un “punto di ascolto” e la relativa elaborazione interiore. Una ragazza di nome Alice ha commesso un omicidio, e mentre è a tavola con i genitori ode il commento di una persona che parla del delitto e nomina l’arma usata, un coltello.

[...] la ragazza non ascolta neanche più, il suono diventa una poltiglia sonora, molto confusa, indefinita; solo la parola coltello si sente molto distintamente ed è ripetuta più volte: coltello, coltello. E ad un tratto la ragazza sente distintamente la voce del padre: “Alice, per favore, passami il coltello del pane” [...] Ecco la mia prima esperienza sonora.²⁵

Siamo di fronte a una specie di campo / controcampo? L’analisi visiva dell’episodio sembrerebbe confermarlo, almeno in parte. Dopo un’inquadratura d’assieme (*fig. 1*), si passa al mezzo primo piano di Alice che ascolta il racconto (*fig. 2*), poi a quello della narratrice (*fig. 3*); quindi, di nuovo all’ascoltatrice in primo piano, indagata mentre la parola le risuona in testa (*fig. 4*) e mentre la voce del padre la invita a porgergli il coltello fisico presente sul tavolo (*fig. 5*), che infatti è inquadrato mentre lei lo impugna (*fig. 6*); infine si giunge al grido con cui la ragazza si libera della propria fantasticheria (e del coltello), che ci riporta all’inquadratura d’assieme (*fig. 7*). La *spazializzazione* della vita interiore è un punto di partenza e di arrivo, senza dubbio; anche se di un tipo affatto particolare.

Si tratta, in definitiva, di auspicare lo sviluppo di ricerche in cui l’ascolto diventi il motore di considerazioni più generali. Il dominio continua a essere poco esplorato. E – in assenza di analisi – la teoria segna il passo.

²⁵ François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock* [1966 e 1984], Milano, il Saggiatore, 2014, p. 54 dell’edizione kindle.



Fig. 1. *Blackmail*, 48', 20".



Fig. 2. *Blackmail*, 48', 23".



Fig. 3. *Blackmail*, 48', 31".



Fig. 4. *Blackmail*, 49', 03".



Fig. 5. *Blackmail*, 49', 10".



Fig. 6. *Blackmail*, 49', 19".



Fig. 7. *Blackmail*, 49', 24".

Elementi per una riflessione sul modo cinematografico in letteratura

Marco Bellardi

Lo scopo di questo breve intervento è di offrire succintamente degli spunti di riflessione sul tema della filmicizzazione della prosa letteraria (non entro qui nel merito del discorso in versi). Nel definire le caratteristiche formali e stilistiche di testi letterari influenzati dalla forma filmica, la critica si è avvalsa di categorie non sempre sufficientemente precise o soddisfacenti. Romanzo cinematografico o filmico, *cinematic novel*, *film novel*, romanzo-sceneggiatura, racconto visivo, racconto dal “taglio” cinematografico, situazione narrativa *camera eye*: queste sono alcune delle più ricorrenti etichette usate per definire testi che peraltro non appartengono a un genere ben individuabile.

La riflessione sull'influenza del cinema sulla letteratura, del resto, non è affatto nuova. Fin dal secondo dopoguerra, con Claude-Edmonde Magny, si è discusso di convergenza delle due arti; negli anni Settanta, Genette aveva aperto all'ipotesi di un effetto *en retour* di un medium sull'altro, definizione che è stata tradotta come effetto *rebound* nell'edizione inglese di *Figures III* e così ripresa soprattutto da alcuni studi pubblicati in Italia; nello stesso periodo Alan Spiegel parlava di «occhio cinematografico» degli scrittori a partire dal naturalismo

francese; Keith Cohen osservava le «dinamiche di scambio» fra film e romanzo.¹

In tempi più recenti, naturalmente, si è inquadrata la questione attraverso le categorie di rimediazione e intermedialità. In particolare, per valutare l'influenza formale del cinema sulla letteratura, è utile tenere presente la nozione di «riferimento intermediale» coniata da Irina Rajewsky, e più precisamente il concetto di «imitazione formale implicita», ripreso anche da Werner Wolf all'interno di una più ampia suddivisione in forme di intermedialità «extracompositiva» (come la «transmedialità» e la «trasposizione intermediale») e forme di intermedialità «intracompositiva» (come la «plurimedialità» e il «riferimento intermediale»)². Semplificando qui per ragioni di

¹ Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1948; Gérard Genette, *Figure III* [1972], trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976; Alan Spiegel, *Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*, Charlottesville, U of Virginia P, 1976; Keith Cohen, *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio* [1979], introduzione di G. Pagliano Ungari, trad. it. di A.M. Cardilli, Torino, ERI, 1982. Fra i principali interventi sull'argomento in anni successivi, mi limito a ricordare: Steven G. Kellman, *The Cinematic Novel. Tracking a Concept*, "Modern Fiction Studies", XXXIII, 3 (1987), pp. 466-477; Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et Cinéma*, Paris, Nathan, 1993; Paolo Brandi, *Parole in movimento. L'influenza del cinema sulla letteratura*, Fiesole, Cadmo, 2007; Vincenzo Maggitti, *Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*, Napoli, Liguori, 2007; *Sinergie narrative. Cinema e letteratura nell'Italia contemporanea*, a cura di G. Bonsaver, M. McLaughlin, F. Pellegrini, Firenze, Cesati, 2008; David Seed, *Cinematic Fictions. The Impact of the Cinema on the American Novel up to World War II*, Liverpool, Liverpool UP, 2009; Federica Ivaldi, *Effetto rebound. Quando la letteratura imita il cinema*, Ghezzi, Felici, 2011; Elena Dagrada, *Cinema e letteratura. Lo stato della questione o l'effetto "rebound" rivisitato*, in *Parole e immagini. Tra arte e comunicazione*, a cura di I. Bonomi, L. Clerici, Torino, Accademia UP, 2012, pp. 165-198; Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015; Christian Quendler, *The Camera-Eye Metaphor in Cinema*, Abingdon-New York, Routledge, 2017.

² Irina Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality*, "Intermedialités. Histoire et Théorie des arts,

spazio, Rajewsky e Wolf parlano di imitazione formale implicita quando le caratteristiche di un dato medium sono accolte nella semiosi di un secondo medium come presenza concettuale. Si tratta di una definizione importante per ciò che concerne gli studi sull'influenza del cinema narrativo, perché i casi più interessanti di cinematizzazione del testo letterario sono quelli in cui troviamo non tanto una citazione diretta o una esplicitazione delle tecniche cinematografiche, quanto i casi di imitazione formale implicita della forma filmica, tale per cui il testo scritto genera un effetto di somiglianza al medium audiovisivo in virtù delle caratteristiche formali espresse dalla pagina scritta. Recentemente, Lars Elleström, altro punto di riferimento negli studi sull'intermedialità, ha avanzato le categorie di *transmediation* e *media representation* all'interno di una cornice teorica dominata dal concetto, da lui proposto, di *media transformation*. Seguendo la prospettiva di Elleström, l'imitazione formale del cinema in letteratura andrebbe inquadrata come *transmediation*, e più precisamente come *complex transmediation of a qualified medium*.³

Se da un lato l'inquadramento del problema nell'ambito degli studi sull'intermedialità sembra saldo e proficuo, d'altra parte alcuni nodi teorici relativi ai rapporti formali fra il testo letterario e il medium filmico sembrano non essere stati ancora sciolti del tutto. Quali requisiti devono avere un romanzo o un

des lettres et des techniques", VI (2005), pp. 43-64; Werner Wolf, (*Intermediality and the Study of Literature*, "CLCWeb: Comparative Literature and Culture", XIII, 3 (2011), pp. 1-9. Cfr. anche P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, p. 251.

³ Lars Elleström, *Media Transformation. The Transfer of Media Characteristics Among Media*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 9 e *passim*. Una sintesi si trova anche in Id., *Transmediation. Some Theoretical Considerations*, in *Transmediations. Communications Across Media Borders*, ed. by N. Salmose, L. Elleström, New York-London, Routledge, 2020, pp. 1-13.

racconto per essere trattati come cinematografici (come *cine-matic fiction*)?⁴

Il primo problema ha a che fare, per così dire, con la quantità, con la pervasività dei riferimenti intermediali. Possiamo osservare casi di cinematizzazione parziale, limitata a una porzione di testo, oppure una sola tecnica (per esempio il montaggio, oppure lo zoom), come in opere italiane, da Pirandello (*Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, 1925) a Pasolini (*Teorema*, 1968), a Tabucchi (*Piazza d'Italia*, 1975), o in esempi internazionali, dall'*Ulisse* di Joyce (1922) a *Underworld* di DeLillo (1997); ma esistono anche casi di cinematizzazione più generalizzata, globale, che implica anche e soprattutto una rimediazione della temporalità espressa della forma filmica, come nei casi di *Manhattan Transfer* di Dos Passos (1925), *La gelosia* di Robbe-Grillet (1957), o *Uomini e no* di Vittorini (1945), testo che tratterò brevemente qui di seguito. È bene quindi ricordare che il fenomeno va valutato per gradi, e con una prospettiva analitica ravvicinata sulla frase e sull'imitazione di eventuali tecniche cinematografiche, ma anche con uno sguardo distanziato e d'insieme al testo nella sua interezza, per evitare di ascrivere alla categoria di romanzo cinematografico testi che non necessariamente mostrano una cinematizzazione delle strutture letterarie particolarmente pronunciata.

Il secondo problema ha a che fare, al contrario, con la qualità delle marche testuali che si vorrebbero far risalire a una influenza filmica, o che quantomeno si vorrebbero accostare al filmico per analogia. La critica ha storicamente insistito su varie caratteristiche della scrittura cinematizzata, alcune delle quali sono ormai diventate piuttosto stereotipiche; e sono: la narrazione al tempo presente; la frammentazione o il montaggio; il multiprospettivismo; una generale qualità visiva del testo; il dialogato asciutto, fatto di battute corte e tese; l'uso

⁴ Parlo ovviamente della componente filmica espressa dal testo letterario, non dell'eventuale potenzialità, probabilità, o opportunità che quel testo venga trasformato in un film.

di specifiche tecniche filmiche. Se è vero che alcune di queste caratteristiche sono osservabili in testi che vengono ascritti al cosiddetto romanzo cinematografico, è altrettanto chiaro che nessuna di esse può rappresentarne la quintessenza, ma che è piuttosto la configurazione discorsiva, retorica, data dall'autore, che deve ri-mediare (o, seguendo Elleström, trans-mediare) nel complesso quella filmica. Ma vorrei evidenziare qui ulteriori problemi.

Il terzo problema è legato all'evoluzione del cinema da spettacolo per le fiere a forma artistica e, successivamente, a istituzione culturale, il che segnala la necessità di agganciare i riferimenti intermediali all'effettiva evoluzione del mezzo. Tuttavia, è pur vero che alcune caratteristiche fondamentali del film come medium si sono mantenute costanti a partire dagli anni Dieci del Novecento, con il progressivo codificarsi delle tecniche del cinema narrativo classico.⁵ Sono molti, infatti, gli scrittori e le scrittrici che parlano dell'influenza del cinema in termini generici e assoluti, prima ancora che dell'influenza specifica di determinati registi o correnti. Per molti di loro (ma pressoché per chiunque ancora oggi), il cinema è, prima di tutto, un'idea del cinema, un'idea del mezzo e di un certo tipo di prodotti mediali: per il giovane Calvino, il cinema americano e francese degli anni Trenta è «una possessione assoluta»; Tabucchi rimane folgorato dalla lettura delle *Lezioni*

⁵ Mi riferisco al periodo di passaggio dal cosiddetto "Sistema dell'integrazione narrativa" (1907-1915) agli anni immediatamente successivi che avviano l'età d'oro del cinema hollywoodiano (1917-1960). A fare da spartiacque sono i due capolavori di David Wark Griffith, *The Birth of a Nation* (*Nascita di una nazione*, 1915) e *Intolerance* (1916). Il cinema classico integra tecniche basilari di montaggio "continuo" (*continuity editing*) come *establishing shot*, campo-controcampo, raccordi sullo sguardo, sul movimento e sull'asse, *fade-in/fade-out*, dissolvenza incrociata, montaggio alternato e parallelo, regola dei 30°, regola dei 180°. Il montaggio continuo crea una continuità spazio-temporale fra le inquadrature e punta a mantenere lo spettatore concentrato sullo svolgimento della storia. Si parla, a questo proposito, di montaggio "invisibile".

di regia di Èjzenštejn negli anni Settanta, ma si dice pure convinto che «a tutti i narratori del ventesimo secolo il cinema ha insegnato principalmente due cose: la concisione e il montaggio»; Pontiggia dal canto suo afferma che «sicuramente c'è una suggestione indiretta». ⁶ Ci si muove quindi fra le nozioni di *basic medium* (le caratteristiche basilari del filmico e dell'audiovisivo) e *qualified medium* (il film narrativo come medium codificato intorno al 1915). ⁷

I primi decenni di sviluppo dell'arte cinematografica sono stati fondamentali. Migliorando la tecnologia degli strumenti proto-cinematografici (come il kinoscopio, lo zootropio o il Kaiserpanorama), i film di quegli anni riuscivano ad affascinare proprio perché catturavano il movimento e potevano allo stesso tempo funzionare come macchine spaziotemporali capaci di trasportare gli spettatori altrove e offrire una «impressione di realtà» con un altissimo grado di verosimiglianza. ⁸ Come ha fatto notare David Trotter, sostanzialmente i primi film raccontavano con neutralità, ed ebbero un ruolo fondamentale nella nuova educazione dell'occhio a cavallo fra Ottocento e Novecento, esaltando una percezione «aptica» degli oggetti e del mondo circostante che connettesse la vista al tatto,

⁶ Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, pp. 708-709; *Dedica a Antonio Tabucchi*, a cura di C. Cattaruzza, Pordenone, Associazione provinciale per la prosa, 2001, p. 53; Alessandro Mazzola, *Intorno a Giuseppe Pontiggia*, Mantova, Arcari, 2006, p. 26.

⁷ Per una definizione di *basic medium* e *qualified medium* si rimanda a L. Elleström, *The Modalities of Media. A Model for Understanding Intermedial Relations*, in *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, ed. by Id., Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 24-27. Un aggiornamento di questo fortunato modello teorico si trova in Id., *The Modalities of Media II. An Expanded Model for Understanding Intermedial Relations*, in *Beyond Media Borders, Vol. 1. Intermedial Relations among Multimodal Media*, ed. by Id., Cham, Palgrave Macmillan, 2021, pp. 3-91.

⁸ Christian Metz, *Semiologia del cinema* [1968], trad. it. di A. Aprà, F. Ferrini, Milano, Garzanti, 1980, p. 32.

favorendo l'immersività.⁹ Il modernismo è stato il periodo chiave sia nella definizione del cinema come arte, sia nella rimediazione del cinema in letteratura: l'impatto del cinema sul modernismo letterario, infatti, ha attratto molte ricerche negli Stati Uniti e nel Regno Unito.¹⁰ Trotter, in particolare, ha ricordato che il film alle origini si è proposto innanzitutto come un mezzo per la registrazione e che, di conseguenza, avrebbe innescato negli scrittori una «tensione all'automatismo [*a will-to-automatism*]». Tale interesse per l'automatismo si sarebbe tradotto in un approccio letterario finalizzato a rendere sia il mondo esterno sia i processi psicologici con una maggiore immediatezza (termine chiave anche per la teoria della rimediazione di Bolter e Grusin).¹¹

È in questo periodo, fra gli anni Venti e Trenta, che si sviluppano pienamente, da un lato, le tecniche del romanzo comportamentista a focalizzazione esterna e, dall'altro, quelle del monologo interiore e del flusso di coscienza, che esaltano la soggettività, lo sfasamento o sovrapposizione dei piani temporali con una focalizzazione interna al personaggio. Nello stesso periodo si definiscono anche una serie di questioni teoriche associate ai valori formali del realismo e dell'irrazionalismo; si discute dell'oggettività e della soggettività come caratteristiche fondamentali del film come mezzo espressivo: questioni che se per un verso hanno animato il dibattito interno agli studi sulla settima arte, d'altra parte corrispondono anche ai due esiti estetici della rimediazione del cinema in letteratura. Il problema di fondo, per una analisi comparata della narrativa

⁹ David Trotter, *Cinema and Modernism*, Malden (MA)-Oxford, Blackwell, 2007, pp. 27-43.

¹⁰ Fra gli studi più importanti pubblicati recentemente, si vedano Laura Marcus, *The Tenth Muse. Writing about Cinema in the Modernist Period*, Oxford, Oxford UP, 2007; Andrew Shail, *The Cinema and the Origins of Literary Modernism*, London-New York, Routledge, 2012.

¹¹ D. Trotter, *Cinema and Modernism*, cit., pp. 10-11; Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (MA), The MIT P, 1999.

letteraria e filmica, è che queste macro-categorie estetiche hanno indotto a parlare di influenza del cinema da un punto di vista storico e narratologico, ma la prospettiva realistico-oggettivo-comportamentista sembra aver avuto il peso maggiore nei discorsi sull'effetto *rebound*.

Infatti, dal momento che il cinema si è subito offerto come medium eminentemente visivo, il dibattito su cinema e letteratura si è avvitato intorno ai termini di visività, di "lente", di "occhio dello scrittore", o di *camera eye*. La tecnica del *camera eye*, in particolare, è stata spesso interpretata come l'unica o la più chiara forma di cinematizzazione del testo letterario in chiave comportamentista, sulla scorta degli esempi di Hemingway, fra gli altri, sebbene in narratologia il termine, rilanciato da Stanzel, abbracciasse anche alcune forme di racconto a focalizzazione interna.¹² Peraltro, il *camera eye* è stato interpretato anche da alcuni studiosi come una evoluzione del romanzo francese naturalista;¹³ ma molta narrativa cosiddetta cinematizzata, dal modernismo angloamericano al *nouveau roman* francese, ad alcuni romanzi sperimentali italiani avrebbe perseguito esiti del tutto opposti a quei modelli ottocenteschi. Il punto è che legare preliminarmente le questioni di cinematizzazione della scrittura a un'estetica della oggettività o della soggettività non permette di risolvere alcuna questione teorica, dal momento che nessuna delle due categorie può rappresentare da sola il fattore determinante il mezzo filmico.¹⁴ L'approccio sembra sbagliato in principio, perché nessuno di

¹² Franz Karl Stanzel, *A Theory of Narrative* [1979], preface by P. Hernadi, translated from German by C. Goedsche, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge UP, 1984, pp. 232-327.

¹³ Per esempio da Spiegel, *Fiction and the Camera Eye*, cit., p. 54.

¹⁴ Sull'ambiguo rapporto fra oggettività e soggettività nel mezzo fotografico si rimanda a Michael North, *Camera Works. Photography and the Twentieth Century*, New York-Oxford, Oxford UP, 2005, p. 11: «[la camera], celebrata inizialmente come emblema dell'oggettività, diventò allo stesso tempo uno dei più potenti emblemi della soggettività della percezione e della conoscenza», trad. mia.

questi esiti estetici sembrerebbe determinante per definire ciò che è cinematografico e ciò che non lo è.

Inoltre, l'elemento chiave che mi sembra essere stato lasciato da parte in molte analisi è quello temporale (per non parlare della componente auditiva), utile peraltro a distinguere il visivo filmico dai valori formali del pittorico o del fotografico. Come è stato detto, la narratività altamente visiva del cinema passa per una specifica temporalità filmica e attraverso una durata che è determinata dal mezzo, ed è forzata, "dura", (come spiegano alcuni teorici, fra cui Gianfranco Bettetini, nel duplice senso di *hardness* e *duration*, o *durée/dureté*).¹⁵ Di conseguenza, la narrativa scritta che ri-media la forma filmica, non può che ri-mediare innanzitutto questa temporalità, perché è un elemento ineliminabile della semiosi filmica. Questo significa che va considerata come filmica la prosa che ri-media tale temporalità con uno stile in grado di veicolare valori formali analoghi. Come risolvere questo problema di analogie ed equivalenze?

Se seguiamo lo spunto offerto dal concetto di «rilievo narrativo» avanzato da Harald Weinrich negli anni Sessanta e Settanta, possiamo confrontare il ritmo cinematografico con il rilievo narrativo in letteratura.¹⁶ Com'è noto, Weinrich distingue fra tempi verbali commentativi e narrativi, e fra tempi dello sfondo narrativo (come l'imperfetto) e tempi del primo piano narrativo (come il passato remoto). Esisterebbero pertanto uno stile dello sfondo e uno stile di primo piano, veicolati anche dai tempi verbali.¹⁷ Negli anni Settanta, Bettetini aveva già provato a portare le osservazioni di Weinrich

¹⁵ Gianfranco Bettetini, *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi* [1979], Milano, Bompiani, 2000, pp. 112-113.

¹⁶ Cfr. Harald Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* [1964], trad. it. di M.P. La Valva, Bologna, il Mulino, 1978.

¹⁷ Weinrich non includeva il presente fra i tempi narrativi benché, evidentemente, narrazioni al presente si siano date fin dal Medioevo e anche in epoche più recenti. Non entro qui nel merito di questo problema, che richiederebbe ben altro spazio. Mi limito a specificare che nelle pagine che

all'interno di un discorso sul cinema, ma lo aveva fatto agganciando la nozione di «rilievo» alla prospettiva fotografica: per Bettetini, ciò che il film mostra al primo piano fotografico è anche al primo piano narrativo, e viceversa per lo sfondo.¹⁸ Questa interpretazione è problematica: basti pensare a tutti i campi lunghi che possono rappresentare eventi chiave in un film (una esecuzione, lo scoppio di una bomba). Il rilievo narrativo è diverso dalla prospettiva fotografica. A mio avviso, il concetto di Weinrich può essere usato più radicalmente come strumento euristico in un approccio comparativo. Se ammettiamo che in letteratura il primo piano narrativo, segnalato da opportuni tempi verbali, designa gli eventi principali della diegesi alternandosi a uno sfondo, almeno nei romanzi con un impianto più tradizionale, al contrario nella forma filmica notiamo che la maggior parte degli eventi guadagna rilievo grazie alla qualità mostrativa del mezzo. Di conseguenza, l'intero discorso narrativo filmico è *spinto verso il primo piano narrativo*. Che siano essenziali o irrilevanti per la trama, nel film gli elementi diegetici sembrano essere mostrati sostanzialmente su uno stesso livello. È chiaro che il rilievo narrativo non viene mai eliminato; piuttosto, tende a essere appiattito, schiacciato. I film possono essere profondamente diversi in termini di articolazione narrativa, ritmo e stile. Eppure, questo appiattimento del rilievo narrativo nella forma filmica rispecchia l'ineliminabile atto di presentazione e presentificazione da parte del narratore cinematografico; detto altrimenti, rispecchia la sua duplice attività di «mostrazione» e «narrazione» (secondo il concetto di «meganarratore» di Gaudreault).¹⁹ A riprova di

seguono tratterò il tempo presente come tempo del primo piano narrativo con una funzione analoga a quella del passato remoto.

¹⁸ G. Bettetini, *Tempo del senso*, cit., pp. 112-113.

¹⁹ André Gaudreault, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto* [1988], prefazione di P. Ricoeur, trad. it. di D. Buzzolan, Torino, Lindau, 2006. Il concetto di narratore è ancora vivacemente dibattuto negli studi di narratologia transmediale. Fra i più recenti contributi, si vedano L. Elleström, *Transmedial Narration. Narrative and Stories in Different Media*, Basingstoke,

quanto detto, è senz'altro notevole che il rilievo narrativo nel film sia marcato, all'occorrenza, dalla traccia sonora extradiegetica, che può assumere la funzione di accompagnare, enfatizzare, o risignificare per contrasto i dati visivi. E tuttavia, la componente auditiva non può che passare con estrema difficoltà al testo letterario per ovvie ragioni di differenza fra le caratteristiche «modali» del suono e della parola scritta.²⁰ La scrittura letteraria è influenzata dal cinema per ciò che attiene all'organizzazione dei dati visivi e dei dati auditivi *intra-diegetici* (vale a dire la componente «mostrativa» filmica in senso lato), e per ciò che attiene all'organizzazione del discorso narrativo (la sintagmatica narrativa, più spesso nelle forme del montaggio cinematografico, ma non limitata solo a esso).

E allora, come valutare l'immissione, intersezione, o sovrapposizione del filmico in letteratura? Oltre alle teorie dell'intermedialità e alla stilistica testuale, anche la sociosemiotica e la teoria dei generi letterari ci offrono due prospettive utili a risolvere questi problemi di impostazione. Per "modo", in sociosemiotica, si intende qualunque risorsa impiegata per produrre significazione all'interno di una società, come il suono, la luce, la scrittura, la voce, il marmo, l'argilla, il colore, e molto altro. Fra questi modi rientra ovviamente anche il modo audiovisivo, e più nello specifico l'audiovisivo filmico.²¹ Nell'ambito della teoria dei generi letterari formulata da Alastair Fowler, invece, per "modo" si intende una «distillazione», o ipostatizzazione, e quindi il riuso, di elementi fondamentali di un genere

Palgrave Macmillan, 2018, pp. 65-72 e *Optional-Narrator Theory. Principles, Perspective, Proposals*, ed. by S. Patron, Lincoln, Nebraska UP, 2021.

²⁰ Su questo punto cfr. L. Elleström, *The Modalities of Media II*, cit.

²¹ Gunther Kress, *Multimodality. A Social-Semiotic Approach to Contemporary Communication*, London-New York, Routledge, 2010. Si noti che Elleström punta a superare il modello di Kress, e usa i termini *mode* e *modal* con un altro significato; tuttavia, in Elleström, il concetto di *basic media type* è equivalente a quello di *mode* in Kress.

letterario all'interno di un altro genere.²² Possiamo infatti parlare di modo gotico nel genere della *crime fiction*; o di modo picaresco in un romanzo d'avventura; oppure, aggiungo, di modo cinematografico nel romanzo e nel racconto moderni, adattando questo termine su un piano intermediale.

Quando si parla di scrittura filmica, dunque, mi pare si possa parlare di *modo cinematografico* in letteratura. Per modo cinematografico, mi riferisco a una distillazione degli elementi fondamentali del medium filmico all'interno della semiosi letteraria. Il modo descrive un insieme di caratteristiche intrinseche della forma filmica, di soluzioni tecniche condivise (di ingredienti, se vogliamo) che contribuiscono alla definizione di genere di una data opera letteraria. Non cogliere questi elementi significa perdere qualcosa del testo e averne una fruizione impoverita. La categoria di modo cinematografico, quindi, si accosta a quelle di genere e sottogenere, e le completa, segnalando un insieme di romanzi molto diversi fra loro ma accomunati dall'influenza del cinema, e illuminando nuove genealogie e rapporti di parentela. Di conseguenza, il concetto di modo può essere utile per inquadrare, attraverso la teoria dei generi, quelli che nell'ambito degli studi sull'intermedialità sono stati definiti come riferimenti intermediali. Nel processo di rimediazione (o di transmediazione), il riferimento implicito al film nella fiction letteraria dà luogo al modo cinematografico, che è innanzitutto un principio di suggestione per gli autori, una caratteristica stilistica del testo, un tratto di genere, e in definitiva una chiave di lettura per il lettore e il critico.

Il modo cinematografico, così definito, implica una narratività letteraria *modulata* su quella cinematografica. Il concetto di narratore cinematografico, cioè un narratore fondamentale, non incarnato, che sottostà al discorso narrativo nel film, deve quindi essere trasportato e adattato nella sfera della parola scritta.

²² Alastair Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes* [1982], Oxford, Clarendon P, 2002. Concetto ripreso anche da John Frow, *Genre*, Abingdon-New York, Routledge, 2015².

Si osservano, infatti, narratori letterari che imitano gli stilemi, le tecniche, la temporalità e soprattutto l'appiattimento del rilievo narrativo tipico del film. Si tratta, in breve, di narratori che mostrano mentre narrano, adattando una retorica filmica al testo scritto. E che quindi privilegiano una rappresentazione vivida, ocularizzata, dell'azione, la contestualizzazione dei dati sonori, e una sintagmatica narrativa codificata a partire dal montaggio narrativo classico, a discapito del commento, della digressione e della citazione esplicita di tecniche cinematografiche, che allontanerebbero il testo da un discorso narrativo di tipo filmico (lo manterrebbero su un piano puramente verbale). Possiamo definirli come narratori para-cinematografici, dove il prefisso *para-* suggerisce l'approssimazione letteraria alle funzioni del narratore cinematografico (dando conto del «riferimento intermediale» a esse, della «distillazione» delle caratteristiche filmiche); e, allo stesso tempo, implica una qualità aggiuntiva, percepibile a varie intensità, che non cancella la caratteristica intrinseca del narratore letterario, cioè la narrazione attraverso le parole, ma vi si sovrappone (e quindi esprime la natura intracompositiva dell'operazione). Il concetto di modo cinematografico, quindi, si svincola dalla situazione narrativa *camera eye* (almeno nella sua vulgata), perché è più flessibile, e include romanzi narrati in prima o terza persona, a focalizzazione interna, esterna o mista, nonché romanzi condotti tanto nei tempi del sfondo quanto del primo piano. È l'appiattimento del rilievo narrativo a essere fondamentale e a marcare il *quid* filmico del testo, la caratteristica basilare della sua *mediacy*, all'interno della quale l'imitazione di eventuali tecniche filmiche può inserirsi in maniera più e meno riconoscibile.²³ I narratori para-cinematografici, da ultimo, tendono a creare un patto narrativo di grado zero con il lettore, che è di conseguenza chiamato a cogliere gli intenti e i riferimenti extraletterari del testo sulla base

²³ Mi permetto di rimandare il lettore a una trattazione più estesa di questi problemi in Marco Bellardi, *The Cinematic Mode in Fiction*, "Frontiers of Narrative Studies", IV (2018), pp. 24-47.

della pura inferenza.²⁴ Il contratto finzionale di lettura implica che il lettore debba completare l'atto di lettura con l'ausilio di schemi mentali (*scripts, frames, schemata*) derivati dalla visione cinematografica, attivando quindi una competenza cinematografica di base.²⁵

Un esempio di romanzo italiano in cui il modo cinematografico gioca un ruolo importante è *Uomini e no*,²⁶ opera che recupera alcune delle soluzioni formali e stilistiche di *Conversazione in Sicilia* (1941), in un deciso rifiuto delle convenzioni del naturalismo. Accentuando un tratto testuale già presente in *Conversazione*, la struttura altamente frammentata di *Uomini e no* si combina con una rigorosa presentazione scenica della vicenda e con un uso calibrato del passato remoto. Quasi tutte le centotrentasei sequenze del romanzo sono avviate o dal passato remoto o da una brevissima descrizione all'imperfetto che lascia subito spazio al passato remoto. Il risultato è sorprendentemente cinematografico, come già notava Enrico Falqui in una recensione del 1945: «per un verso tiene del teatrale [...] e per l'altro verso si ricollega al cinematografico».²⁷ Va subito notato qui che la frammentazione in brevi sequenze può anche riflettere la situazione d'emergenza in cui il libro fu composto, dal momento che Vittorini scriveva «su foglietti che mano a mano nascondeva sotto le assi del pavimento».²⁸ Ma la struttura finale del testo non può, altrettanto evidentemente,

²⁴ Cfr. Giovanna Rosa, *Il patto narrativo*, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008.

²⁵ Catherine Emmott, Marc Alexander, *Schemata*, in *Handbook of Narratology*, ed. by J.P. Hühn et al., Berlin, de Gruyter, 2009, pp. 411-416. Ma si veda anche la nozione di *cognitive import* proposta da Elleström, *Transmedial Narration*, cit., p. 22 e *passim*.

²⁶ Le citazioni che seguono si riferiscono all'edizione Mondadori del 1965 in centotrentasei capitoli, riproposta in Elio Vittorini, *Le opere narrative*, prefazione e cura di M. Corti, Milano, Mondadori, 1974, vol. I.

²⁷ Enrico Falqui, *Novecento letterario*, Firenze, Vallecchi, 1961, p. 154.

²⁸ Guido Bonsaver, *Elio Vittorini. Letteratura in tensione*, Firenze, Cesati, p. 113.

derivare da questa sola contingenza esterna. La suddivisione in brevi porzioni testuali, del resto, è una caratteristica ricorrente nelle opere di Vittorini.

In *Uomini e no*, come è noto, la narrazione è organizzata in due linee narrative, che qui chiamerò semplicemente linea narrativa A, narrata nei tempi del passato perlopiù in terza persona e in focalizzazione esterna, e linea narrativa B, segnalata dal corsivo e narrata al presente, in prima persona e con una focalizzazione interna sul narratore “in dialogo”, per così dire, con il protagonista. Il primo effetto di questa doppia configurazione discorsiva è quello di creare una metalessi, una “breccia” fra i livelli intradiegetico ed extradiegetico.²⁹ Ma la peculiarità del discorso narrativo risiede anche nel fatto che l’effetto di straniamento provocato da questa metalessi nelle prime righe della sequenza 18 è poi gradualmente riassorbito nelle sequenze successive, mentre comprendiamo, con la sequenza 54, che il narratore è una sorta di doppio del protagonista Enne 2:

XVIII.

L'uomo chiamato Enne 2 è nella sua camera. Egli è steso sul letto, fuma, e io non riesco a non recarmi da lui. Da dieci anni voglio scrivere di lui, raccontare della cosa che c'è da dieci anni tra una donna e lui, e appena sono solo nella mia camera, steso sul mio letto, il mio pensiero va a lui, e mi tocca alzarmi e correre da lui.

«Sono qui» gli dico «Enne 2.»

LIV.

Io a volte non so, quando quest'uomo è solo – chiuso nel buio in una sua stanza, steso su un letto, uomo al mondo lui solo – io

²⁹ Ivi, p. 143. Ferrara nota un’analogia fra le sequenze in corsivo di *Uomini e no* e *Atto Primo* (1973) dello stesso Vittorini, oltre a un riferimento a *Our Town* di Thornton Wilder (1938), per via della regressione all’infanzia e del ruolo nell’opera teatrale dello *Stage Manager*. Cfr. Enrica Maria Ferrara, *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento. Vittorini, Pasolini, Calvino*, Firenze, Firenze UP, 2014, pp. 93-97.

*quasi non so s'io non sono, invece del suo scrittore, lui stesso. Ma, s'io scrivo di lui, non è per lui stesso; è per qualcosa che ho capito e debbo far conoscere; e io l'ho capita; io l'ho; e io, non lui, la dico.*³⁰

La sovrapposizione delle linee narrative A e B ha luogo alla metà del romanzo. Le sequenze in corsivo 76-78 si inseriscono direttamente nella continuità della cronaca espressa nella linea A e si concentrano su Berta, che viene rappresentata in piedi, scioccata, di fronte ai civili assassinati in rappresaglia fra Largo Augusto e Piazza Cinque Giornate a Milano. Il corsivo della linea narrativa B, di conseguenza, interrompe la scena agghiacciante dell'uomo che corre verso i carri armati, osservata dal punto di vista di Enne 2. La scena è già organizzata in modo pienamente cinematografico per una resa altamente drammatica. Mentre osserva l'uomo, Enne 2 si accorge di Berta, che a sua volta sta fissando i morti per la strada in un'altra direzione. Il corsivo della linea B blocca, congela l'azione, e il narratore, come in una sorta di *voice-over*, riferisce i pensieri di lei e il surreale dialogo con i morti sul marciapiede. Le tre sequenze in corsivo non mostrano un singolo gesto o movimento da parte di Berta; solo, i cinque morti di fronte a lei sembrano rispondere «con un cenno del capo».³¹ Le figure “in scena” sono come pietrificate.

Il graduale avvicinarsi e intersecarsi delle due linee narrative si fa sempre più chiaro con la sequenza in corsivo numero 104 in cui, oltre a Hitler, vengono menzionati i nazisti e i fascisti con i loro cani. Qui la narrazione sembra porsi come un commento extra-diegetico sulla storia, con la stessa funzione che una *voice-over* avrebbe in un film. Ma si consideri che il narratore extra-diegetico si confonde sempre più con Enne 2 («Un corno, dice mia nonna»)³² La sovrapposizione di queste linee

³⁰ E. Vittorini, *Uomini e no*, in *Le opere narrative*, cit., pp. 735 e 789.

³¹ Ivi, p. 828.

³² Ivi, p. 882.

narrative, dunque, comincia immediatamente dopo la metà del romanzo e prosegue fino alla fine. È chiaro che si tratta di una soluzione che vuole dare conto dei problemi e dei ripensamenti di un individuo che si divide fra azione e riflessione di fronte agli orrori della guerra.

La coda *thrilling* delle due linee narrative raggiunge il suo climax con la suspense creata nella sequenza 128, in cui un operaio abbandona la camera da letto dove Enne 2 si è rifugiato. Le ultime righe della sequenza 131 segnano l'acme del discorso meta-finzionale espresso fino a quel punto e si congiungono al "qui e ora" della storia:

*«[Berta] È sulle tue ginocchia» gli dico.
Egli siede, siede lei sulle ginocchia; e nessuna cosa del mondo è una cosa sola. Anche la notte fuori dai vetri non è una cosa sola; è tutte le notti. E Cane Nero, quando entra, è tutti i cani che sono stati, è nella Bibbia e in ogni storia antica, in Macbeth e Amleto, in Shakespeare e nel giornale d'oggi.
Ma lui di sette anni, io lo porto via. Non altro rimane, nella stanza, che un ordigno di morte: con due pistole in mano.³³*

Le sequenze finali del romanzo (132-136) spostano l'azione altrove, sui compagni del protagonista. Una connessione logica e visiva è fornita dalla figura di un altro operaio in azione sulla strada fra Pavia e Milano, per una chiusura altamente cinematografica dell'impianto narrativo.

Al di là della frammentazione in sequenze, dell'intersecarsi delle due linee narrative, e dell'uso di tempi verbali che mantengono la narrazione al primo piano, possiamo anche notare riferimenti impliciti più puntuali ad alcune tecniche cinematografiche. Le sequenze in corsivo, per esempio, includono passaggi che sembrano imitare delle dissolvenze incrociate sulla pagina scritta, per cui il lettore deve comprendere il cambio di luogo sulla base dei dati visivi e della propria inferenza. Si

³³ Ivi, p. 913.

consideri lo slittamento spazio-temporale dalla stanza al giardino evocato da Enne 2 in questa sequenza:

XX.

La sua sigaretta si era spenta, e se la riaccende. Lancia lontano il fiammifero.

«Che sai» io gli chiedo «che sai della sua infanzia che lei ti abbia raccontato?»

«So che abitava in campagna» mi risponde. «In mezzo a un giardino.»

Entriamo in un giardino.

«Questi grandi alberi?» gli chiedo.³⁴

A mio avviso, questo passaggio può essere considerato come un riferimento implicito alla dissolvenza cinematografica, laddove uno sfondo svanisce mentre un altro emerge nella continuità del dialogato. Il procedimento inverso è osservabile nella sequenza 21, dove è il protagonista a trasformarsi in un bambino all'interno della continuità spaziale data dal muretto su cui la sua persona adulta e il narratore stanno seduti:

XXI.

«Io scendo» egli dice.

«Scendi.»

È un bambino di sette anni che scivola giù dal muro.

«Sei buffo» io gli dico.

«Perché?» dice il bambino.³⁵

Queste dissolvenze sono replicate anche altrove nel testo, come nella sequenza 54: *«Ma egli è di già nella sua infanzia. È di dieci anni. [...] Entriamo in un piccolo cortile»*; e nella 55: *«Usciamo, e non è più il piccolo cortile nella luna: è la Sicilia»*.³⁶ Nella sequenza 58 troviamo l'inserimento di un'immagine che

³⁴ Ivi, p. 733.

³⁵ Ivi, p. 738.

³⁶ Ivi, rispettivamente a p. 789 e p. 790.

era stata già evocata precedentemente: «*E nell'erba che il cavallo apre brucando, muovendo passi e brucando, vediamo la cassa della morta in collegio*». ³⁷ Si tratta di passaggi che sembrano rifarsi a sperimentazioni cinematografiche analoghe a quelle osservabili in un film come *Un chien andalou* di Luis Buñuel (1929). Un'altra scena surreale rivela esplicitamente l'operazione meta-finzionale e il ricorrente motivo del gioco di sguardi:

LVI.

La nonna brontola sul balcone; la madre raccoglie e serra in un lenzuolo la biancheria che porta a lavare.

«*Vado*» dice «*al torrente*.»

S'avvia, passa tra i fichidindia vicino al figlio di dieci anni, e lui e Berta vedono chi li vede. ³⁸

Se la narrazione immaginifica nelle sequenze in corsivo mostra evidenti segnali del riuso di tecniche cinematografiche, la cronaca degli eventi nella linea narrativa A non è da meno. Il montaggio alternato e il montaggio parallelo compaiono ogniqualvolta si renda necessario veicolare una maggiore suspense, come nelle sequenze dalla 30 alla 53, che descrivono i preparativi dei partigiani per l'attacco al tribunale, oppure nelle sequenze 119-122, che descrivono alternativamente la soffiata del tabaccaio e i tre operai che avvertono Enne 2 del pericolo imminente.

In altri casi, la frammentazione delle sequenze nella linea narrativa A non è motivata da un cambiamento spazio-temporale. Al contrario, l'interruzione del bianco tipografico interviene a frammentare la continuità scenica, spezzando il regolare svolgimento dell'azione nell'unità di tempo e spazio. Anche questo tipo di montaggio contribuisce a definire il modo cinematografico veicolato attraverso il testo verbale. Se non fosse anacronistico, in questi casi si potrebbe forse parlare di *jump*

³⁷ Ivi, p. 797.

³⁸ Ivi, p. 794.

cut: si tratta infatti di tagli di montaggio che contribuiscono a ri-orientare la visualizzazione del lettore da prospettive leggermente diverse, come per re-inquadrare le scene attraverso scarti prospettici minimi. Questi tagli, inoltre, introducono nel testo anche dei micro-*cliffhanger* attraverso cui, per così dire, un sufficiente peso narrativo viene accumulato e subito scaricato. Questa *discontinuous continuity* (che potremmo forse tradurre come «discontinuità nella continuità narrativa»), indicata da Cohen come elemento principale della *cinematic fiction*,³⁹ è uno dei tratti più evidenti in *Uomini e no*, e dei più stranianti.

Ma al di là di questi più puntuali riferimenti a tecniche specifiche, quello che è osservabile su un piano macrostrutturale è l'alternarsi e il graduale congiungersi delle due linee narrative entrambe al primo piano, in virtù dell'effetto di *messa in primo piano* dato dai tempi verbali che sostengono il discorso. In questa sintagmatica di sequenze testuali possiamo percepire la duplice azione di un narratore para-cinematografico fondamentale, che trascende le sue ipostatizzazioni in prima e in terza persona, e che transmedia le funzioni del narratore cinematografico all'interno della semiosi verbale. Come risultato dell'effetto di messa in primo piano a cui contribuiscono anche i tempi verbali, il rilievo narrativo in *Uomini e no* è appiattito. In questo romanzo non c'è sostanzialmente alcun tradizionale sfondo narrativo; significativamente, i passaggi testuali che si riferiscono al passato del narratore sono *presentificati* e *presentati* nella continuità di un discorso narrativo carico di risonanze, certo, ma essenziale, conciso, teso, in rapido svolgimento. Il modo cinematografico informa il romanzo in quanto il narratore letterario imita quello filmico, veicolando un patto narrativo para-cinematografico con un lettore chiamato a percepire lo *storyworld* quasi come se stesse guardando un film.

³⁹ K. Cohen, *Cinema e narrativa*, cit., p. 72.

Il punto sulla metalessi

Concetta Maria Pagliuca

1. Il mio intervento è incentrato sulla metalessi, tema di rilievo nel dibattito narratologico internazionale ma che ha avuto scarsa attenzione qui in Italia.¹

Com'è noto, si deve al Gérard Genette di *Discorso del racconto* l'impiego in narratologia della parola "metalessi", figura retorica antica risemantizzata «col significato specifico di: "prendere (narrare) cambiando livello"». ² Nella sezione dedicata alla voce, Genette tratta la «figura narrativa chiamata

¹ Mi sembra che gli unici ad averne parlato finora siano stati Paolo Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, pp. 203-216; Donata Meneghelli, *Metalessi e intermedialità. Dentro lo schermo, oltre l'adattamento in* *Lost in Austen*, "Between", VIII, 16 (2018), <<https://doi.org/10.13125/2039-6597/3596>> (data di ultima consultazione: 31 agosto 2021); Valentina Re, *Violare i limiti: la metalessi*, in Ead., *Cominciare dalla fine. Studi su Genette e il cinema*, Milano-Udine, Mimesis, 2012, pp. 13-41; Sandro Volpe, *Questo non è un flashback. Frontiere della metalessi*, "Between", VIII, 16 (2018), <<https://doi.org/10.13125/2039-6597/3352>> (data di ultima consultazione: 31 agosto 2021). Ringrazio Giovanni Maffei, Paolo Giovannetti, Riccardo Castellana, Silvia Contarini, Elena Porciani e Stefano Ballerio per i preziosi spunti di riflessione condivisi durante il dibattito del convegno (e non solo).

² Gérard Genette, *Discorso del racconto. Saggio di metodo*, in Id., *Figure III* [1972], trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 2006², p. 282, n. 4.

dai classici *metalessi dell'autore*, consistente nel fingere che il poeta “operi egli stesso gli effetti che canta”, come quando si dice che Virgilio “fa morire” Didone nel canto IV dell’*Eneide*.³ In queste poche pagine, Genette si sofferma anche sugli effetti che la metalessi sortisce: «ogni intrusione del narratore o del narratario extradiegetico nell’universo diegetico (o di personaggi diegetici in un universo metadiegetico, ecc.) o il contrario [...] produce un effetto di bizzarria, sia buffonesca [...] sia fantastica».⁴ Se ne trovano numerosissimi esempi in *Vita e opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo* e in *Jacques il fatalista e il suo padrone*. Si tratta, in entrambi i casi, di metalessi «banali e innocenti come quelle della retorica classica»,⁵ una specie di metalessi meno «sconvolgente» di quella che troviamo, ad esempio, nel brevissimo racconto di Julio Cortázar, *Continuità dei parchi*, in cui si narrano gli ultimi minuti di vita di un anonimo lettore che si ritrova il protagonista del romanzo che sta leggendo proprio alle sue spalle, armato di un pugnale.⁶

Che siano innocenti o perturbanti, le metalessi per Genette sono «giochi» che «manifestano con l’intensità dei loro effetti l’importanza del limite che essi s’ingegnano di superare a scapito della verosimiglianza, *coincidente proprio con la narrazione (o la rappresentazione) stessa*: frontiera mobile ma sacra fra due mondi: quello dove si racconta, quello che si racconta».⁷

In quell’appendice di *Discorso del racconto* che è *Nuovo discorso del racconto*, Genette ritorna sugli effetti della metalessi: «quando un autore (o il lettore) s’insinua nell’azione fittizia del suo racconto, o quando un personaggio di tale finzione viene a confondersi con l’esistenza extradiegetica dell’autore o del

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, pp. 282-283.

⁶ Cfr. Julio Cortázar, *Continuità dei parchi* [1954], in *Id.*, *Racconti* [1994], trad. it. di S. Fabri *et al.*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 97-98.

⁷ G. Genette, *Discorso del racconto*, cit., p. 283.

lettore, simili intrusioni provocano, per lo meno, un turbamento nella distinzione dei livelli». ⁸ Stavolta la metalessi è definita come una «trasgressione deliberata della soglia d'incorniciamento»; ⁹ «trasgressione deliberata»: l'accento è posto sulla consapevolezza degli scrittori che impiegano questa figura.

«Intrusione», «limite», «frontiera», «insinuarsi», «confondersi», «trasgressione»: il campo semantico della metalessi è stato delineato ma passerà molto tempo perché venga ulteriormente arricchito.

Tra le prime riflessioni di Genette sulla metalessi (*Discorso del racconto* è del 1972) e quelle raccolte in *Métalepse*, la monografia – mai tradotta in italiano – interamente dedicata alla metalessi (pubblicata nel 2004) passano più di trent'anni, trent'anni in cui la figura è oggetto di pochissimi contributi.

Fondamentale, per la messa a fuoco della questione, il convegno internazionale tenutosi a Parigi nel 2002, intitolato *La métalepse, aujourd'hui*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer. È l'occasione per Genette, ospite d'eccezione, di tornare su uno scritto di trent'anni prima e svolgere nuove riflessioni su ciò che aveva considerato solo un gioco. Un gioco a cui Genette inizia a dare qualche importanza visto che di lì a poco gli dedicherà un libro intero. ¹⁰

Anche se gli atti del convegno parigino ¹¹ sono usciti dopo *Métalepse*, dobbiamo tener presente che Genette ha ascoltato le relazioni altrui e, come ammette lui stesso, ne ha tratto

⁸ Id., *Nuovo discorso del racconto* [1983], trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, 1987, p. 74.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Per una disamina del rapporto di Genette con la metalessi mi permetto di rimandare al mio *Metalessi in Genette*, in *Il conoscibile nel cuore del mistero. Dialoghi su Gérard Genette*, a cura di S. Ballerio, F. Pennacchio, Milano, Ledizioni, 2020, pp. 175-196.

¹¹ *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, eds. John Pier, Jean-Marie Schaeffer, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005. Le traduzioni degli estratti che seguono sono mie.

qualche spunto.¹² Ecco una definizione aggiornata di metalessi: «manipolazione [...] di quella relazione causale che unisce, in un senso o nell'altro, l'autore alla sua opera, o più ampiamente il produttore di una rappresentazione a questa stessa rappresentazione». Qui la parola “rappresentazione” «copre allo stesso tempo il dominio letterario e qualche altro: pittura, teatro, fotografia, cinema».¹³ Il Genette di *Métalepse*, insomma, ha esteso il suo corpus ad altri media.

Allo sforzo di ridefinizione segue quello di classificazione. Esistono, secondo Genette, due «gradazioni»: metalessi figurale e metalessi finzionale; gradazioni già presenti *in nuce* in *Discorso del racconto* (metalessi figurali sono quelle «banali e innocenti», metalessi finzionali sono quelle perturbanti, «sconvolgenti»). Per chiarirle, viene ripreso l'esempio che è già in *Discorso del racconto*: «Virgilio “fa morire” Didone». Possiamo interpretare la frase retoricamente, parafrasandola così: “Virgilio decide che Didone debba morire”. Ma possiamo interpretare la stessa frase letteralmente e quindi immaginarci Virgilio che si introduce nel suo poema, che si fa personaggio e uccide Didone, appicca il fuoco alla pira.¹⁴

Questa è un'estrema sintesi della parte (blandamente) teorica del libro (cioè le prime ventisette pagine su un totale di centotrentadue); l'altra parte, quella più consistente, è un elenco brioso, ragionato, di esempi provenienti da diversi ambiti. Ho contato ventotto casi che Genette riconduce alla metalessi:

1. quelli assimilabili alla visita che Jean Giono racconta di aver ricevuto mentre sta scrivendo il suo nuovo romanzo, *Noè*, da parte dei personaggi del suo precedente romanzo;¹⁵

¹² G. Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 7, n. 1. Le traduzioni degli estratti che seguono sono mie.

¹³ Ivi, p. 14.

¹⁴ Cfr. ivi, pp. 16-21.

¹⁵ Cfr. ivi, p. 28.

2. il cambiamento della voce narrativa da omodiegetica a eterodiegetica, come accade in *Madame Bovary* e in *Lamiel*,¹⁶
3. la pretesa di «penetrare nella soggettività delle persone reali che non sono ancora personaggi di romanzo»,¹⁷ citata sempre a proposito di *Noè* di Giono;
4. l'irruzione dell'autore nella sua opera, esemplificata nel cinquantacinquesimo capitolo della *Donna del tenente francese*,¹⁸
5. i finali multipli e quelli modificati per volontà del pubblico,¹⁹
6. le pratiche interattive dei DVD;²⁰
7. la «pièce en abyme, o “pièce-dans-la pièce”»;²¹
8. la «condotta metalettica» che ha «per motivo [...] un'illusione consistente nel ricevere una finzione come realtà, e per contenuto l'attraversamento illusorio della frontiera che le separa»;²²
9. il «sentimento di trasgressione»²³ generato dall'incontro ravvicinato con un personaggio famoso o dalla presenza in tv di una persona conosciuta nella realtà;
10. l'«iperfilmicità», in cui rientra «il *remake* parziale»²⁴ di *Casablanca* in *Provaci ancora, Sam*;
11. la “presenza reale” di un attore/un'attrice che recita se stesso/stessa;²⁵

¹⁶ Cfr. *ibid.*

¹⁷ Ivi, p. 33.

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 34.

¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 35.

²⁰ Cfr. *ibid.*

²¹ Ivi, p. 41.

²² Ivi, p. 51.

²³ Ivi, p. 64.

²⁴ Ivi, p. 70.

²⁵ Cfr. *ivi*, pp. 71-73.

12. «la dissolvenza sonora [...] che consiste nel cominciare a far sentire, verso la fine di una scena, un rumore (musicale o “naturale”) appartenente alla diegesi della scena seguente»;²⁶
13. la possibilità per un attore/un’attrice di rivestire più ruoli nella stessa rappresentazione;²⁷
14. «il caso del “quadro nel quadro”»²⁸ (si pensi a Jan van Eyck, Diego Vélasquez, Édouard Manet);
15. l’*ekphrasis* con i suoi «effetti d’animazione fittizia»;²⁹
16. «il motivo del personaggio che esce da un quadro»;³⁰
17. «l’animazione finzionale» che si può ritrovare anche in un racconto fattuale;³¹
18. gli «effetti d’ipotiposi allucinata»³² derivanti dalla proliferazione dei dettagli in un racconto storico o finzionale (dettagli che attestano la presenza dell’autore);
19. «l’introduzione (evidentemente fittizia) del potenziale lettore extradiegetico nella diegesi finzionale»;³³
20. l’uso del pronome di seconda persona;³⁴
21. «la formula medievale “il racconto dice che...”», formula metalettica a suo modo, che attribuiva al narratore la funzione di un semplice intermediario tra un racconto preesistente e il proprio lettore»;³⁵

²⁶ Ivi, p. 74.

²⁷ Cfr. p. 76.

²⁸ Ivi, p. 79.

²⁹ Ivi, p. 81.

³⁰ Ivi, p. 88.

³¹ Ivi, pp. 89-90.

³² Ivi, p. 93.

³³ Ivi, p. 95.

³⁴ Ivi, p. 96.

³⁵ Ivi, p. 100.

22. «[l']ambiguità del pronome “io” – o del nome proprio comune, oserei dire, al narratore e al protagonista di un'auto-biografia – forma [...] un “operatore di metalessi”»;³⁶
23. i «racconti, se non fantastici, almeno paradossali o sofistici, in cui l'identità di un personaggio si trova in extremis smentita da un cambiamento di ruolo narrativo»;³⁷
24. la «metalessi reciproca o circolare»,³⁸ osservabile nella litografia *Mani che disegnano* di Maurits Cornelis Escher;
25. l'entrata o l'uscita dal sogno, mascherata o sovvertita;³⁹
26. l'incapacità di un personaggio di uscire dal ruolo che ha rivestito in una serie, ancora più che in un film, identificazione tra interprete e personaggio che Genette definisce, con una parola francese di difficile traduzione, *métaleptogène*;⁴⁰
27. la presentazione di un fatto nella versione di un personaggio «senza che niente ne indichi a priori il grado di veridicità»;⁴¹
28. l'espressione dei pensieri di un personaggio nella forma del monologo interiore.⁴²

Il campo della metalessi si è allargato a dismisura, in direzioni multiple. La metalessi è diventata una nuova figura regina, come la metafora nel barocco, una suggestiva figura delle figure, una specie di iperonimo di qualsiasi artificio letterario. L'immagine che si ricava dalle pagine di questo Genette ultrasettantenne è quella di uno studioso così innamorato dell'oggetto che studia da vederlo ovunque. Ne è una riprova la conclusione del libro, in cui afferma: «Ogni finzione è intessuta di metalessi. E ogni realtà, quando si riconosce in una finzione,

³⁶ Ivi, pp. 109-110.

³⁷ Ivi, p. 113.

³⁸ Ivi, p. 114.

³⁹ Cfr. ivi, pp. 116-117.

⁴⁰ Cfr. ivi, p. 120.

⁴¹ Ivi, p. 121.

⁴² Cfr. ivi, p. 126.

e quando riconosce una finzione nel suo proprio universo».⁴³ La metalessi non è più la figura che «fa sistema con *prolessi, analessi, sillessi e parallessi*» e che consiste nel «prendere (narrare) cambiando livello»,⁴⁴ non è più «un gioco accattivante»,⁴⁵ ma, con un interessante cortocircuito, ciò che era attraversamento di una frontiera è diventato cerniera tra realtà e finzione, il trascendimento del confine tra i livelli narrativi è diventato trascendimento del confine tra realtà e finzione. Non a caso, in una delle sue ultime opere, Genette dichiara: «Non avrò mai finito con questa figura, è lei che mi sotterrerà».⁴⁶ È il caso di dirlo: la creatura si è ribellata al creatore.

2. Le opere dell'ultimo Genette, lo scrittore creativo, così come le principali monografie che hanno trattato la metalessi non sono mai state tradotte in italiano e sono, in generale, poco note. C'è da aggiungere che in Italia il manuale di narratologia probabilmente più diffuso nelle pratiche didattiche, *Narrativa* di Hermann Grosser, pur inserendosi nel solco di *Figure III*, ha cristallizzato un'idea di metalessi molto distante da quella genettiana.

Per prima cosa, Grosser tratta l'argomento nel capitolo "Punto di vista", sconfessando, di fatto, la distinzione tra "modo" e "voce" ricordata alcune pagine prima:⁴⁷ la metalessi, va invece sottolineato, è un fenomeno legato ai livelli narrativi, attiene al campo genettiano della voce, al quale infatti Grosser la annette implicitamente quando vede nella metalessi un sinonimo di «intrusioni d'autore», o meglio di «interventi di un narratore esterno»,⁴⁸ che possono essere:

⁴³ Ivi, p. 131.

⁴⁴ Id., *Discorso del racconto*, cit., p. 282, n. 4.

⁴⁵ J. Pier, *Métalepse. De la figure à la fiction. Entretien avec Gérard Genette*, "Vox-poetica", <<http://www.vox-poetica.org/entretiens/intGenette.html>> (data di ultima consultazione: 31 agosto 2021).

⁴⁶ G. Genette, *Apostille*, Paris, Seuil, 2012, p. 215, trad. mia.

⁴⁷ Hermann Grosser, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985, pp. 81-82.

⁴⁸ Ivi, p. 105.

- «un enunciato puramente descrittivo, didascalico che interrompe brevemente un dialogo»;⁴⁹
- «espressioni deittiche»;⁵⁰
- «espressioni che inducono il lettore a compiere forti inferenze circa la cultura o la mentalità di chi le pronuncia», o addirittura «veri e propri giudizi, anche se appena articolati»;⁵¹
- un «ragguaglio narrativo» o extra-narrativo;⁵²
- «appelli al lettore»;⁵³
- «riferimenti al presente della narrazione»;⁵⁴
- «valutazioni della condizione psicologica, morale, spirituale in cui vengono a trovarsi i personaggi, o delle loro azioni»;⁵⁵
- «commenti più articolati» come «generalizzazioni d'esperienza», «giudizi morali sui personaggi», «affermazioni di fede», «giudizi economici»;⁵⁶
- commenti metanarrativi, tra cui «particolarmente interessanti sono gli interventi che svelano la finzione narrativa».⁵⁷

Più che a vere e proprie metalessi in senso genetico, siamo di fronte a una tipologia dei modi in cui il *teller-character* può tradire la propria presenza, a una serie di spie testuali attraverso cui il lettore percepisce che qualcuno gli sta parlando.⁵⁸ Detto

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ivi*, p. 106.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ivi*, p. 107.

⁵³ *Ivi*, p. 109.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ivi*, p. 110.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ «La differenza epistemologica tra una storia comunicata da un *teller-character* e una presentata da un *reflector-character* sta principalmente nel fatto che il *teller-character* è consapevole di star narrando mentre il *reflector-character* non ha affatto tale consapevolezza. I *teller-character* [...] non solo trattano tematicamente il processo narrativo mentre narrano, ma continuamente

altrimenti, Grosser fa coincidere la metalessi con la diegesi *tout court* di un narratore marcato, autoriale nel senso che Franz Karl Stanzel dà all'aggettivo.

Per evitare che la nozione di metalessi diventi inservibile perché troppo comprensiva⁵⁹ e che l'albero delle sottocategorie ramifichi ulteriormente, sarebbe opportuna una teoria ordinata, l'adozione di una terminologia più precisa. Bisognerebbe innanzitutto tenere ben distinti tre fenomeni che Genette rubrica sotto l'arcifigura: metarappresentazione, *mise en abyme* e metalessi in senso stretto.

- Sotto il nome di metarappresentazione si dovrebbero raccogliere tutti i tipi di opera nell'opera: romanzo nel romanzo, film nel film, teatro nel teatro, quadro nel quadro (e sono possibili incroci: teatro nel romanzo, romanzo nel film, etc).

- Diremo poi con Lucien Dällenbach che «è *mise en abyme* ogni inserto che intrattiene una relazione di somiglianza con l'opera che lo contiene». ⁶⁰ Esempi di *mise en abyme* perfette sono la matrioska, le scatole cinesi, certe pubblicità (e in questo campo la *mise en abyme* ha preso il nome di effetto Droste). In letteratura si potrebbe citare la favola di Amore e Psiche inserita nelle *Metamorfosi* di Apuleio e il dramma

rivelano anche la loro consapevolezza del fatto che sono in presenza di un'*audience*, i loro lettori. Ciò li obbliga a trovare una strategia narrativa o retorica appropriata tanto all'*audience* quanto alla loro storia»: Franz Karl Stanzel, *A Theory of Narrative* [1979], preface by P. Hernadi, translated from German by C. Goedsche, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge UP, 1984, p. 147, trad. mia.

⁵⁹ «Che cosa resta dei vari “trasgressione”, “strappo”, “infrazione”, dell'effetto di “bizzarro”, se la metalessi è dappertutto, e se, a forza di essere calpestate, le frontiere si cancellano?»: Françoise Lavocat, *Fatto e finzione. Per una frontiera* [2016], trad. it. di C. de Carolis, Roma, Del Vecchio, 2021, p. 590; il saggio si può leggere online al seguente link: <<https://www.delvecchioeditore.it/fatto-e-finzione/>> (data di ultima consultazione: 31 agosto 2021).

⁶⁰ Lucien Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme* [1977], trad. it. di B. Concolino Mancini, Parma, Pratiche, 1994, p. 13.

messo in scena nell'*Amleto*, in pittura gli esempi di van Eyck (*Il Ritratto dei coniugi Arnolfini*) e di Velasquez (*Las Meninas*) spesso citati in sede critica.

- In senso stretto, la definizione di metalessi potrebbe essere quella data in *Discorso del racconto* e *Nuovo discorso del racconto*: «ogni intrusione del narratore o del narratario extradiegetico nell'universo diegetico (o di personaggi diegetici in un universo metadiegetico, ecc.) o il contrario»: metalessi come trasgressione di una soglia, attraversamento di una frontiera, «turbamento nella distinzione dei livelli».

A questo punto, circoscritta la metalessi, converrebbe procedere con le suddivisioni interne. Sulla scorta di Klaus Meyer-Minnemann⁶¹ e Sabine Schlickers,⁶² distingo innanzitutto le metalessi in verticali e orizzontali in base al tipo di movimento. Sono metalessi verticali quelle che si verificano nel racconto di Woody Allen *Il caso Kugelmass*, in cui si narra di un professore di lettere che con l'aiuto di un mago riesce a introdursi più volte in *Madame Bovary* e addirittura a portare Emma con sé nella sua New York.⁶³ Si possono distinguere metalessi verticali verso l'alto (o ascendenti) e metalessi verticali verso il basso (o discendenti), come molti ormai fanno, ma urge una precisazione. Per Genette i livelli narrativi sono rappresentabili come blocchi sovrapposti: «ogni avvenimento raccontato da un racconto si trova a un livello diegetico immediatamente superiore a quello dove si situa l'atto narrativo produttore di tale racconto».⁶⁴ In quest'ottica, è ascendente il movimento che dal livello

⁶¹ Klaus Meyer-Minnemann, *Un procédé narratif qui «produit un effet ce bizarrerie»*. *La métalepse littéraire*, in *Métalepses*, eds. J. Pier, J.-M. Schaeffer, cit., pp. 133-150.

⁶² Sabine Schlickers, *Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnole et française*, in *Métalepses*, eds. J. Pier, J.-M. Schaeffer, cit., pp. 151-166.

⁶³ Cfr. Woody Allen, *Il caso Kugelmass* [1977], in Id., *Effetti collaterali* [1980], trad. it. di P.F. Paolini, Milano, Bompiani, 1993, pp. 40-54.

⁶⁴ G. Genette, *Discorso del racconto*, cit., p. 275.

del narratore-narratario extradiegetici porta a quello dei personaggi intradiegetici (o dal livello dei personaggi intradiegetici a quello dei personaggi metadiegetici), discendente il movimento contrario. Tra i teorici, tuttavia, si è consolidata l'accezione opposta di ascendente e discendente perché rovesciata è la prospettiva: per Sabine Schlickers, John Pier, Karin Kukkonen, Sonja Klimek, Jean-Marc Limoges il livello extradiegetico si trova in alto e non alla base, sicché per loro sarebbero discendenti le metalessi che vedono il professor Kugelmass entrare nel romanzo e ascendente quella che porta Emma Bovary alla scoperta della metropoli contemporanea.

Metalessi orizzontali sono comuni nelle *sitcom* animate statunitensi, dove il fenomeno è più conosciuto come *cross-over*: si veda la prima puntata della tredicesima stagione dei *Griffin* (*Family Guy*) in cui la famiglia Griffin incontra quella dei Simpson. Prima di questo episodio Quahog e Springfield (le città dove risiedono rispettivamente le due famiglie) erano due microcosmi finzionali separati (e continueranno a esserlo negli episodi successivi). La metalessi ha fatto sì, per un breve intervallo di tempo, che questi due mondi fossero confinanti e i loro confini liberamente attraversabili dai loro abitanti.

Un'altra distinzione utile nel campo della metalessi è quella proposta da Dorrit Cohn:

- metalessi al livello del discorso: essa «consiste nell'abitudine che hanno certi narratori di interrompere la descrizione di azioni ordinarie dei loro personaggi con delle digressioni; ne risulta una sincronizzazione vivace e faceta della narrazione con i fatti narrati»;⁶⁵
- metalessi al livello della storia: «molto più audace e scioccante, anche molto più spettacolare, [...] una trasgressione

⁶⁵ Dorrit Cohn, *Métalepse et mise en abyme*, in *Métalepses*, eds. J. Pier, J.-M. Schaeffer, cit., p. 122.

estremamente sconcertante che Genette esemplifica con il racconto di Julio Cortázar, *Continuità dei parchi*.⁶⁶

Queste due categorie, inerenti alla natura delle metalessi, sono sovrapponibili a quelle di Marie-Laure Ryan, molto fortunate in sede critica:

- metalessi retorica: «permette a un livello diegetico di fare intrusione in un altro livello, ma l'operazione non ha niente di contaminante poiché rispetta la differenza dei livelli. Apre una piccola finestra su un altro mondo ma la richiude immediatamente»;⁶⁷

- metalessi ontologica: «è un passaggio logicamente interdetto, una trasgressione che permette la compenetrazione di due domini che dovrebbero restare distinti». ⁶⁸

Metalessi del discorso/retorica, metalessi della storia/ontologica: sia la coppia di Cohn che quella di Ryan, è innegabile, devono molto all'originaria distinzione genettiana tra metalessi «banali e innocenti», cioè figurali, e metalessi perturbanti e «sconvolgenti», cioè finzionali.

Veniamo ora ad alcuni esempi. Prelevo dal capitolo VIII dei *Promessi sposi* una metalessi del discorso o retorica:

Dopo questa breve aringa, [il Griso] si mise alla fronte, e uscì il primo. La casa, come abbiám detto, era in fondo al villaggio; il Griso prese la strada che metteva fuori, e tutti gli andarón dietro in buon ordine.

Lasciamoli andare, e torniamo un passo indietro a prendere Agnese e Perpetua, che abbiám lasciate in una certa stradetta.⁶⁹

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Marie-Laure Ryan, *Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états*, in *Métalepses*, eds. J. Pier, J.-M. Schaeffer, cit., p. 207.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi* [1840], a cura di F. de Cristofaro et al., con un saggio linguistico di N. De Blasi, Milano, Rizzoli, 2014, pp. 291-292.

Il narratore autoriale, esterno ai fatti che racconta, si finge per un attimo appartenente allo *storyworld* in cui si muovono Renzo e Lucia, e mentre riprende metaforicamente un precedente filo del racconto, finge anche di andare letteralmente a recuperare i personaggi lì dove li aveva lasciati.

Retorica, ma orizzontale, è la metalessi che comporta uno *shift* dal regime omodiegetico all'eterodiegetico o viceversa. Si prendano in considerazione *Madame Bovary* e *Vanity Fair*: com'è noto, in *Madame Bovary* l'anonimo narratore-testimone delle prime pagine si eclissa dopo aver dato il la al racconto in terza persona, in *Vanity Fair* invece si scopre a un certo punto che il narratore autoriale appartiene al mondo rappresentato. Se però il cambiamento di voce nel romanzo di Flaubert è dissimulato, passa in sordina, quello del capolavoro di Thackeray viene evidenziato, costituisce una strategia volta a conferire maggiore veridicità al racconto.⁷⁰ Sia che si tratti di uno scarto intenzionale, di un accorgimento obbediente a un "piano", sia che si tratti di un'inconsapevole infrazione al patto narrativo precedentemente stabilito, di una "distrazione", tale genere di metalessi appare poco trasgressivo agli occhi di un lettore ormai avvezzo agli sconfinamenti tra omo- ed eterodiegesi.

Esempi di metalessi della storia o ontologica sono stati già citati, il racconto di Allen e il *crossover*, ma faccio due aggiunte, tratte dalla cultura pop:⁷¹ il film *Space Jam* (1996), con Michael Jordan che entra nel mondo dei personaggi della Warner Bros, e il videoclip della canzone *Take on Me* (1985) degli A-ha, in

⁷⁰ Ne discute, facendo riferimento alla teoria del racconto di Stanzel, Filippo Pennacchio nel suo «... *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), pp. 100-101, scaricabile al seguente link: <<https://doi.org/10.13130/2037-2426/4108>> (data di ultima consultazione: 31 agosto 2021).

⁷¹ Lo stretto legame tra metalessi e cultura popolare, già oggetto del volume a cura di Karin Kukkonen e Sonja Klimek, *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin, de Gruyter, 2011, sarebbe meritevole di ulteriori approfondimenti e aggiornamenti.

cui un' appassionata lettrice riesce a introdursi in un fumetto e a uscirne seguita dal personaggio di cui è innamorata. È l'amore, il "desiderio di metalessi" che spesso motiva l'attraversamento di una frontiera, come accade in film come *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (1902) o *La rosa purpurea del Cairo* (1985).

Mi sia permesso di incrociare e schematizzare queste tipologie, alla maniera genettiana, con una tabella:

NATURA → ↓ MOVIMENTO	RETORICA	ONTOLOGICA
VERTICALE	<i>Tristram Shandy,</i> <i>Jacques il fatalista,</i> <i>I promessi sposi</i>	<i>Il caso Kugelmass,</i> <i>Space Jam, Take on Me</i>
ORIZZONTALE	<i>Madame Bovary,</i> <i>Vanity Fair</i>	<i>Crossover</i>

Come si vede, c'è uno squilibrio, una palmare asimmetria tra metalessi retorica e ontologica: la prima è prerogativa del dominio letterario, la seconda invece possiede un ampio ventaglio di possibili declinazioni in diversi media.⁷² In altre parole, non può esserci metalessi retorica dove non c'è la voce riconoscibile di un *teller-character*, dove non c'è mimesi di una dimensione orale del racconto.⁷³

3. Esistono maniere meno drammatiche di pensare la metalessi. Qualcuno ha proposto di ricondurre quella ontologica alla sfera dell'ipertestualità – con le parole di Genette: «ogni

⁷² E si consideri, parallelamente, la dimensione storica: la metalessi retorica esiste da secoli, quella ontologica sembra, in fin dei conti, un'invenzione postmoderna, almeno nelle arti della parola. Solo uno studio su come questa figura proteiforme si sia evoluta in diacronia, accomodandosi alle diverse stagioni letterarie, potrà confermare o smentire questa impressione.

⁷³ Giovannetti ha ben messo in luce la tendenza oralizzante di certi prodotti letterari che impiegano questo tipo di metalessi (cfr. *Il racconto*, cit., p. 206).

relazione che unisca un testo B (che chiamerò ipertesto) a un testo anteriore A (che chiamerò, naturalmente, ipotesto), sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento». ⁷⁴ Un'obiezione possibile a questa definizione – la metalessi ontologica come fenomeno ipertestuale – è che essa si attaglia al *Caso Kugelmass*, poiché il testo di Allen non è concepibile senza quello di Flaubert, mentre più problematica è l'individuazione di una gerarchia, la distinzione di ipertesto e ipotesto nei *crossover*. Ma la ragione principale per cui la metalessi (per come l'hanno concepita Genette e tanti altri nella sua scia) e l'ipertestualità andrebbero tenute distinte è che a quest'ultima manca un tratto metalettico fondamentale: «l'idea di violazione e di varco di un livello, di un limite, in poche parole, di una frontiera. Per come la vede l'autore [Genette], si tratta precisamente di un viaggio illegale e dell'accesso a uno spazio non autorizzato». ⁷⁵

Illiceità, contravvenzione, disubbidienza: la metalessi ontologica è investita di una carica emozionale, è causa di un *turbamento*. Come quello di cui Genette stesso fece esperienza mentre passeggiava in Rue Saint-Paul, in un giorno qualsiasi, e incontrò Claudia Cardinale. Spettatore di una «collisione sconcertante tra realtà (*le Marais*) e finzione (*Il Gattopardo*)», testimone di «una trasgressione miracolosa», di un «prodigio», Genette fu attraversato da un «brivido d'“inquietante stranezza”»: ⁷⁶ chiunque si sia imbattuto dal vivo in un personaggio famoso o abbia visto amici o parenti partecipare a un quiz televisivo conosce questa sensazione. In definitiva, la metalessi così intesa è inscandibile dal «sentimento di trasgressione» che ingenera.

Accanto al «sentimento di trasgressione», mi sembra di poter individuare un'altra passione nella metalessi: ho già parlato di “desiderio”. Anche uno spettatore solitamente pacato

⁷⁴ G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* [1982], trad. it. di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997, pp. 7-8.

⁷⁵ F. Lavocat, *Fatto e finzione*, cit., p. 588.

⁷⁶ G. Genette, *Métalepse*, cit., pp. 62-63.

e razionale, se coinvolto emotivamente dalle vicende rappresentate su uno schermo, può lasciarsi sfuggire espressioni di disappunto, suggerimenti, domande retoriche rivolte ai personaggi, come se fosse lì, nel mondo finto, e potesse farsi sentire. Questa passione comunissima, questa volontà di “entrare” in un mondo altro da quello in cui viviamo viene tematizzata in molte opere, ed è spesso, come è stato notato, indotta dall'amore. «L'amore come principio della fiction», sottolinea Brian McHale, «è, almeno in due dei suoi sensi, metalettico. Se gli autori amano i loro personaggi e se i testi seducono i loro lettori, allora queste relazioni comportano violazioni delle frontiere ontologiche».⁷⁷ E, con l'amore, la figura coinvolgerebbe l'emozione perturbante della mortalità; addirittura, «tutte le [...] strategie che la scrittura postmodernista impiega per mettere in primo piano la struttura ontologica, dalla costruzione di spazi paradossali e l'uso delle convenzioni fantascientifiche, attraverso la cancellazione del sé, la costruzione a scatole cinesi e la metalessi, a tutti i vari confronti tra tropo e letterale, lingua e mondo, mondo e libro, reale e finzionale, e così via»⁷⁸ sono per McHale allegorie della morte: «la morte è l'unica frontiera ontologica che tutti siamo certi di esperire, la sola che tutti dovremo inevitabilmente attraversare. In un certo senso, ogni frontiera ontologica è un'analogia o metafora della morte; perciò mettere in primo piano le frontiere ontologiche è un mezzo per mettere in primo piano la morte».⁷⁹

Le valenze simboliche, le implicazioni psicologiche della metalessi confermano che essa tocca regioni profonde dell'animo, sfiora questioni esistenziali, antropologiche perfino. Mentre contraddicono la nostra abitudine di distinguere i piani diversi della realtà e della finzione, mentre minano le nostre certezze, le metalessi ci attirano, ci lusingano, ci accarezzano.

⁷⁷ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987, p. 222, trad. mia.

⁷⁸ Ivi, p. 231.

⁷⁹ *Ibid.*

E i cambiamenti nel mondo che ci circonda ci rendono maggiormente sensibili alle manifestazioni della metalessi, attraggono la nostra attenzione su quello che da artificio episodico è diventato un fatto “atmosferico”, ubiquo.⁸⁰

Cosa potrebbe, infine, essere più attuale di uno studio sui modi emergenti della metalessi, oggi che così facilmente il reale e il virtuale interagiscono, e il soggetto può uscire fuori di sé per proiettarsi in mondi di realtà aumentata o di finzione? È stato ancora una volta Genette ad avvertirci: «La virtualizzazione galoppante della nostra esistenza innesca una sorta di metalessi circolare, planetaria e reciproca, che non mi sento adatto a descrivere ulteriormente, ma che chiamerei volentieri, per riassumere tutto questo in una parola-chimera, la nostra *medialessi* generalizzata».⁸¹

⁸⁰ Proprio in questi giorni su *Fortnite*, celebre videogioco lanciato sul mercato da Epic Games nel 2017, la pop star Ariana Grande ha tenuto un breve concerto che si può rivedere al seguente link: <<https://www.youtube.com/watch?v=RiM0moNk74o&t=159s>> (data di ultima consultazione: 31 agosto 2021). Si è trattato di un evento interattivo globale, che ha entusiasmato i giovani fan-utenti e che dimostra il potenziale delle forme di intrattenimento virtuali, pronte a incorporare e trasfigurare sempre più numerose esperienze della realtà.

⁸¹ G. Genette, *Codicille*, Paris, Seuil, 2009, p. 180, trad. mia.

Che novelle mi porti?
Narratività, genericità e scenografia discorsiva
tra giornalismo e letteratura
Bart Van den Bossche

È noto quanto siano stati fondamentali, tra la metà dell'Ottocento e la metà del Novecento, i rapporti d'interazione, trasformazione e circolazione tra generi narrativi e stampa periodica. Si tratta di un'interazione multilivellare, le cui modalità e implicazioni coprono un arco piuttosto eterogeneo di dinamiche e tendenze economiche, socioculturali, ideologiche e mediatiche, senza dimenticare questioni più prettamente letterarie quali i rapporti tra i generi, le trasformazioni stilistiche e formali nonché i rapporti tra narrativa di finzione e discorso sociale. Sebbene molti di questi aspetti sembrino valere in modo sostanzialmente analogo per tutti i generi narrativi di finzione, va pure precisato che le relazioni tra la stampa periodica e la narrativa si possono configurare in modo sostanzialmente diverso per i singoli generi o sottogeneri narrativi. Il romanzo e la novella (per citare i due generi narrativi dominanti dal secondo Ottocento in poi) sembrano per certi versi comportarsi in modo sostanzialmente simile all'interno della stampa periodica, ma si possono anche evidenziare differenze significative. Per questo motivo non è superfluo soffermarsi sulla posizione specifica della novella e interrogarsi sui modi

in cui la scrittura novellistica interagisce con altri generi discorsivi ai quali si trova mescolata nel supporto polifonico e politestuale della stampa periodica. Le riflessioni proposte in questo contributo affronteranno i rapporti tra narrativa breve e stampa periodica da un'angolazione tipologica e discorsiva,¹ con lo scopo di proporre un quadro concettuale generale entro il quale possono inscrivere indagini più specifiche dedicate a singoli settori, periodi o tipi di pubblicazioni all'interno del vasto, intricato e mutevole panorama della stampa periodica tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del Novecento.

Un'identità generica forte

Una prima constatazione generale relativa alla presenza di generi narrativi nella stampa periodica riguarda l'identità *forte* ed esplicitamente dichiarata della narrativa di finzione. Un testo di narrativa pubblicato su un periodico o un giornale viene quasi sempre distinto in modo piuttosto evidente dagli altri generi discorsivi che lo circondano. Nella maggioranza dei casi un sottotitolo segnala in modo esplicito l'appartenenza a un genere narrativo più o meno specifico ("novella", "racconto",

¹ Nell'indagare le condizioni d'interpretazione della novellistica nel contesto della stampa periodica e della varietà di generi discorsivi che vi appaiono, il presente contributo ricorre a nozioni e concetti sviluppati all'interno dell'analisi del discorso di Dominique Maingueneau, Marc Angenot e Jean-Michel Adam; si vedano i seguenti volumi: J.-M. Adam, *Les textes. Types et prototypes*, Paris, Armand Colin, 2005; Id., *Genres de récit. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, Academia, 2011; M. Angenot, *Théorie du discours social. Notions de topographie discursive et de coupure argumentative*, "COntEXTES", 1 (2006), <<https://journals.openedition.org/contextes/51>> (data di ultima consultazione: 10 ottobre 2021); *Dictionnaire d'analyse du discours*, eds. P. Charadeau, D. Maingueneau, Paris, Seuil, 2002; D. Maingueneau, *Discours et analyse du discours. Une introduction*, Paris, Armand Colin, 2014.

“favola”, “apologo”),² e molti periodici ricorrono regolarmente a soluzioni tipografiche specifiche per testi di narrativa: una novella può essere stampata in un carattere diverso, vengono adottate soluzioni diverse per l’impaginazione e, nel caso di periodici o quotidiani illustrati, l’apparato iconico di testi di finzione presenta spesso (anche se non sempre) delle caratteristiche nettamente diverse da quelle delle illustrazioni che accompagnano altri generi di testo.³

Al di là di queste caratteristiche formali e paratestuali, va sottolineato che la narrativa breve è trattata nella stampa periodica come un genere d’*autore*. Testi di narrativa breve risultano

² Nell’Ottocento e nel primo Novecento il termine più frequente per indicare testi di narrativa breve è quello di “novella”, anche se si trova regolarmente anche il termine “racconto”. Diversi altri termini vengono utilizzati per segnalare caratteristiche o sfumature particolari del testo e per orientare il lettore verso un sottogenere specifico; è il caso di termini come “favola” o “apologo”, ad esempio. Preciso che in questo contributo il termine “novella” verrà utilizzato nel suo significato prototipico di testo narrativo in prosa di alcune pagine (o alcune migliaia di parole), imperniata su una trama che di solito riguarda un numero limitato di eventi e personaggi. Come ha osservato Romano Luperini, l’uso del termine “racconto” soppianta quello di “novella” nel corso del primo dopoguerra; si tratta di un’evoluzione terminologica cui si associa una volontà di sostituire un modello di narrativa breve ancora legato al paradigma realista ottocentesco con un modello di narrativa breve pienamente novecentesco (e “modernista”, se si vuole) (cfr. Romano Luperini, *Il trauma e il caso. Appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, “Moderna”, V, 1 (2003), pp. 13-22). Sempre riguardo a queste distinzioni terminologiche e tipologiche Luperini ricorda un breve contributo di Luigi Pirandello, in cui l’autore distingue fra il racconto e la novella in base alla presenza o meno di un narratore personalizzato: nella novella sarebbe dominante la rappresentazione oggettiva, da parte di un narratore impersonale e impassibile, mentre nel racconto sarebbero dominanti le parti descrittive ed espositive riferibili alla figura di un narratore o protagonista (cfr. *Romanzo, racconto, novella*, “Le Grazie”, 4, 16 febbraio 1897, ripubblicato da Felice Rappazzo in “Allegoria”, 8 (1991), pp. 158-160).

³ Si tratta di un argomento vasto (e complessivamente poco studiato), che ovviamente va messo in rapporto non solo con le differenze notevoli tra i vari tipi di periodici e quotidiani, ma anche con il costante evolversi delle tecniche di produzione e riproduzione d’immagini.

di regola firmati dal loro autore (anche se esistono casi di novelle pubblicate anonime, spesso in pubblicazioni destinate a un pubblico specifico o dal prestigio socioculturale piuttosto limitato); non sono d'altronde rari i casi i cui il nome dell'autore viene anche chiaramente messo in risalto accanto al titolo, nell'ovvio intento di evidenziare il *valore* che il nome dell'autore rappresenta sul mercato editoriale, e che accresce a sua volta il valore del periodico che ne accoglie le pubblicazioni.⁴ In breve, è il caso di parlare di un grado di visibilità autoriale piuttosto alto, specie nei confronti di altri generi discorsivi giornalistici.

Insomma, nel contesto della stampa periodica i testi di narrativa (e in questo caso si tratta senz'altro di un fenomeno che accomuna romanzo e novella) figurano come una categoria di testi chiaramente identificati, dall'identità letteraria piuttosto forte. Da un punto di vista editoriale e istituzionale, questo trattamento specifico della narrativa di finzione crea anche la percezione di un genere che ha uno statuto di relativa autonomia rispetto agli altri generi all'interno del supporto periodico, e che obbedisce a ragioni che per certi versi risultano estranee anche a quelle della scrittura giornalistica. La percezione della narrativa come genere relativamente autonomo è dovuta anche al fatto che testi di narrativa vengono pubblicati in molti casi anche su altri supporti (in volume autonomo nel caso di un romanzo, in una raccolta di novelle, su altri periodici). A volte – ovviamente soprattutto nel caso di autori affermati – si trovano anche riferimenti all'altro supporto su cui il testo narrativo apparirà, ad altre pubblicazioni dello stesso autore, a volumi in preparazione, e via dicendo. Si potrebbe indicare la novella (come altri generi narrativi) all'interno della stampa periodica come un genere

⁴ Sulla gestione della “firma” dell'autore come produzione di prestigio e valore si possono trovare alcuni spunti interessanti in Aaron Jaffe, *Modernism and the Culture of Celebrity*, Cambridge, Cambridge UP, 2005. Per il rapporto conflittuale dell'*high modernism* anglofono con la visibilità pubblica si veda il noto studio di Lawrence Rainey, *Institutions of Modernism. Literary Elites and Public Culture*, New Haven, Yale UP, 1999.

discorsivo legato a un contesto specifico (un «situated genre», nella terminologia di Norman Fairclough)⁵ cui si associa ciò che Dominique Maingueneau chiama una scena generica ben circoscritta e chiaramente identificabile, retta da codici specifici. Il romanzo, la novella, o altri testi di narrativa sono percepiti come testi appartenenti a una scena discorsiva globale («scène englobante»)⁶ – quella letteraria della finzione narrativa – che non coincide con quella giornalistica (o che viene almeno percepita come diversa da quella che fa capo ai molti altri generi discorsivi che si possono trovare nella stampa periodica), e quando i testi di narrativa figurano all'interno di supporti e contesti associati ad altre scene discorsive, essi continuano a essere associati fortemente alla scena letteraria. In un periodico, la novella appare pertanto come un genere “importato” da un'altra scena discorsiva, e che viene “accolto” sulle pagine di un periodico senza perdere la sua identità di testo narrativo di finzione.

Perciò, i rapporti d'interazione che si possono verificare (e che sono effettivamente riscontrabili) tra novella e altri generi vengono a collocarsi in un contesto di distinzione di fondo, di specificità e di autonomia della narrativa rispetto agli altri generi discorsivi che risultano invece legati alla scena discorsiva giornalistica. L'interazione fra una novella e gli altri generi discorsivi può andare in direzioni molto diverse, coprendo un arco piuttosto eterogeneo di echi, richiami o contrasti di tipo contenutistico, ideologico, morale, formale o stilistico, fino a interessare, a un livello più fondamentale, i rapporti di demarcazione

⁵ Cfr. Norman Fairclough, *Analyzing Discourse. Textual Analysis for Social Research*, London-New York, Routledge, 2003, pp. 68-70.

⁶ Maingueneau si è soffermato sull'analisi dell'enunciazione in molte delle sue pubblicazioni; per la *scène englobante* rimando a *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod, 1998, cap. VII; un'utile sintesi si trova anche nel saggio *Aux limites de la généricité*, in *Genres et textes. Déterminations, évolutions, confrontations*, eds. M. Monte, G. Philippe, Lyon, PU de Lyon, 2019, pp. 77-88. Si veda anche il glossario disponibile sul sito dell'autore, <<http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/>> (data di ultima consultazione: 2 ottobre 2021).

e interazione tra finzione e fatto. Premettendo che si tratta di un terreno di problematiche troppo vasto per essere affrontato, seppur in forma succinta, in questa sede,⁷ va comunque detto che la novella in quanto testo di finzione si differenzia chiaramente da molti altri generi nella stampa periodica (ma non da tutti) per le pretese e le esigenze di verità, verificabilità e responsabilità dell'autore. Tuttavia questa categorizzazione di massima della novella come narrativa di finzione si può ovviamente combinare (e si combina spesso, in diversi modi) con vari fenomeni di referenzialità, che vanno da riferimenti puntuali a fatti ed eventi concreti a rappresentazioni dai connotati più generici di ambienti e contesti. Inversamente, si rinvencono nei diversi generi giornalistici (anche in quelli più fattuali) fenomeni di consonanza tematica, stilistica ed enunciativa con la narrativa. In breve, il fatto che un testo risulti collegato in modo inequivocabile a un genere discorsivo dallo statuto epistemico e letterario più o meno fortemente codificato non preclude affatto che vi possano essere rapporti di consonanza, affinità o di vero e proprio travaso di tipo formale, tematico o epistemico tra le scene discorsive globali (nella fattispecie quella letteraria e quella giornalistica) che fanno capo ai singoli testi o generi.

Rapporti interdiscorsivi e interazione

È indubbio che non poche delle caratteristiche discorsive che avvicinano generi narrativi e generi giornalistici risultino incorporate e assimilate nei rispettivi generi senza soluzione di continuità, gettando le basi per forme di consonanza di fondo

⁷ La bibliografia sull'argomento è ovviamente sterminata; rimando volentieri al libro di Françoise Lavocat, *Fatto e finzione. Per una frontiera* [2016], trad. it. di C. De Carolis, Roma, Del Vecchio, 2021 (il saggio si può leggere online al seguente link: <<https://www.delvecchioeditore.it/fatto-e-finzione/>>, data di ultima consultazione: 31 agosto 2021), che combina prospettive storiche, teoriche e morali sulla questione della distinzione (ma anche delle innumerevoli forme di combinazione) tra fatto e finzione.

nella rappresentazione del mondo tra quello che si può chiamare il paradigma del realismo narrativo da un lato e il discorso giornalistico dall'altro. Si tratta di un'affinità che agisce in profondità sulle dinamiche di fruizione della stampa periodica e della narrativa, creando forme d'interazione e di scambio che, come già segnalato, non intaccano la distinzione di fondo tra finzione e fattualità, ma generano invece zone di sovrapposizione e di combinazione fra riferimenti fattuali e strategie finzionali. Alcune di queste caratteristiche sono saldamente assimilate al punto da passare inosservate al lettore, mentre altre assumono piuttosto l'aspetto di richiami interdiscorsivi manifesti ed esplicitamente segnalati; nel discorso giornalistico si possono trovare, ad esempio, attraverso riferimenti a trame o dinamiche "da romanzo", richiami intertestuali espliciti a modelli letterari, l'impiego dell'immaginazione o dell'immedesimazione psicologica, mentre nel discorso narrativo sono frequenti i riferimenti a fatti, eventi e contesti extraletterari (discussi a volte in contributi giornalistici che figurano nello stesso supporto). Si tratta di un ventaglio piuttosto ampio di fenomeni, che si potrebbe sottoporre a ulteriori analisi tipologiche e funzionali. Non è difficile, ad esempio, identificare una categoria di novelle che si potrebbero chiamare (ma senza sfumature peggiorative) "d'occasione", ossia testi narrativi brevi che risultano più o meno direttamente legati a una circostanza concreta o a un evento puntuale; questa novellistica d'occasione si potrebbe ulteriormente suddividere in sottocategorie, a seconda del tipo d'evento che ha ispirato la novella (una decisione politica, un fenomeno sociologico, un costume che fa discutere), o a seconda del trattamento dell'evento-occasione nella novella (commento critico, satira, riflessione a distanza ecc.).⁸ Un'altra categoria da indagare sarebbe quella

⁸ La novella *Prudenza* di Pirandello, pubblicata su "Il Marzocco" il 17 marzo 1901, contiene alcune esternazioni del protagonista contro l'uso di forestierismi nelle scritte e insegne di Roma, con echi evidenti di discussioni e iniziative circa la presenza delle lingue straniere nello spazio pubblico. Nel

delle “novelle reclame”: testi narrativi di solito piuttosto brevi dedicati a una forma di *product placement* con funzione scopertamente pubblicitaria, ma che contengono casi piuttosto interessanti di *pastiche* e *remake* ad alto tasso metatestuale.⁹ In questa sede vorremmo concentrarci sui più importanti

1906, subito dopo l’approvazione di un regolamento del comune di Roma, Pirandello dedica un articolo alla questione (*Un trionfo nazionale*, “Gazzetta del popolo”, 26 gennaio 1906, p. 4, ripreso con il titolo *Per l’ordinanza d’un Sindaco* nel volume *Arte e scienza*, e ora in *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 713-718. Sulla questione si veda anche Sergio Raffaelli, *Pirandello purista?*, in *Pirandello e la lingua*, a cura di E. Lauretta, Milano, Mursia, 1994, pp. 35-49. Un’altra novella di Pirandello, *Alla salute!* (pubblicata il 28 febbraio 1917 ne “L’Idea Nazionale”, mai raccolta in volume e riscoperta nel 2020 da Riccardo Castellana; si veda *Pirandello, la storia della novella ritrovata*, “Corriere della Sera”, 9 maggio 2020), ha un rapporto più immediato con l’attualità, in quanto prende spunto dall’emissione, il 5 febbraio 1917 (quindi tre settimane prima della pubblicazione del testo) del quarto prestito nazionale per sostenere lo sforzo bellico. La novella celebra l’autentica adesione patriottica all’iniziativa e critica – nel personaggio di una meschina e avida signora borghese – chi s’interessa al prestito per il solo guadagno. In questo caso si può davvero parlare di una “novella d’occasione” lasciando da parte ogni immediata ma fallace valutazione peggiorativa inerente all’attribuzione generica (ed è probabile che il testo non sia stato incluso in una delle raccolte di novelle per via dell’adesione troppo stretta a un’occasione concreta).

⁹ Un esempio significativo in questo senso è rappresentato dalla “Rivoluzione della quarta pagina” (quella riservata alle inserzioni di promozione commerciale) imbastita dai futuristi Alessandro Forti e Cesare Cerati entro la rivista legionaria “La Testa di Ferro”, stampata tra Fiume dannunziana e Milano nel 1920-21 (si veda il numero 7 del 14 marzo 1920): «Da oggi la quarta pagina della “Testa di Ferro” diventa un Bollettino, un giornale nel giornale. Ciò che noi vogliamo si riassume in poche parole: OBBLIGARE CON OGNI MEZZO CHI LEGGE IL GIORNALE A LEGGERE ANCHE LA PUBBLICITÀ. Per raggiungere questo scopo siamo pronti a sconvolgere tutti i sistemi, tutti i metodi, tutte le falserieghe. Siamo pronti a fare la reclame ad esplosivo, a trabocchetto, ad imboscata. Pubblicheremo novelle reclame, poesie reclame, un romanzo reclame [...]». Fra i vari casi si può citare una “novella breve” apparsa sullo stesso numero del 14 marzo 1920 che fa il verso ai popolarissimi romanzi giudiziari dell’epoca e che contiene una cornice dei grandi magazzini Weiss di Fiume, oppure la vicenda di *Nic Stioffe - poliziotto*

fenomeni di consonanza, relativi all'organizzazione complessiva del discorso; essi si possono raggruppare grosso modo in quattro grandi categorie.¹⁰

a. Una prima serie di potenziali forme d'interazione tra narrativa e discorso giornalistico si situa a livello delle dinamiche narrative: molti generi giornalistici, soprattutto quelli che riguardano avvenimenti e situazioni in cui il fattore umano è cruciale (dal giornalismo politico al reportage di viaggio, dalla cronaca giudiziaria alla cronaca sportiva – ma gli esempi ovviamente si possono facilmente moltiplicare), ricorrono a trame narrative, strutture attanziali, tipologie d'intrecci per organizzare le informazioni da trasmettere in un discorso dall'impalcatura cronologica e causale piuttosto manifesta, chiamata anche ad agevolare la lettura. Vi possono anche essere fenomeni di *mise en intrigue* più marcatamente letterari, come per esempio la costruzione dell'intreccio, il calcolato accumulo di tensione, l'attento dosaggio d'informazioni in vista di una conclusione drammatica, e così via. In alcuni generi giornalistici (come la cronaca giudiziaria o in generi e rubriche che affrontano dei *fait divers*),¹¹ il ricorso a simili tecniche narrative può

dilettante, un romanzo a puntate ambientate nelle strade notturne di Fiume, illuminate dalle lampade elettriche degli esercizi commerciali e dei ristoranti.

¹⁰ Si tratta di categorie di organizzazione del testo che si potrebbero chiamare “sequenze”, “tipi” (nella terminologia di Adam), “regole trasversali” (Maingueneau), ossia tipi di enunciati configurati e concatenati in un certo modo, che in quanto tali vanno distinti dai generi discorsivi, e che possono essere adoperati in misura maggiore o minore nei singoli generi, al punto di essere in alcuni casi dominanti o anche costitutivi per l'identità del genere. Jean-Michel Adam (*Les textes*, cit.) distingue cinque “sequenze” prototipiche o “tipi di testo prototipici” (*récit, description, argumentation, explication, dialogue*). Il prototipo discorsivo del “racconto” si può presentare in molti generi (compresi generi argomentativi e descrittivi), ma è dominante, e anzi costitutivo, per l'identità dei generi narrativi, e lo stesso si potrà dire per il rapporto tra la sequenza prototipica del “dialogo” e i generi teatrali.

¹¹ Sulla categoria del *fait divers* (che non si può considerare come un vero e proprio genere) cfr. il volume di Annik Dubied, *Les dits et les scènes du fait divers*, Paris-Genève, Droz, 2004, oppure, della stessa studiosa, l'articolo

essere talmente connaturato al genere in questione da passare quasi del tutto inosservato al lettore. La presenza di certe forme d'economia narrativa nei discorsi giornalistici genera una situazione in cui si possono verificare fenomeni di consonanza, di sovrapposizione o d'interazione critica tra i repertori contenutistici, l'organizzazione epistemica e il coinvolgimento emotivo di novellistica e scrittura giornalistica. Ancora una volta, il fatto che un testo giornalistico attinga da un repertorio di tecniche narrative simili a quelle della novellistica non significa affatto che la distinzione di fondo tra finzione e fattualità venga relegata in secondo piano o venga cancellata del tutto; si tratta piuttosto di rilevare le condizioni di una possibile interazione ermeneutica tra modalità discorsive ed epistemiche di testi fittizi e non fittizi.

b. Una seconda zona di possibile interazione tra narrativa breve e giornalismo afferisce alla dimensione affettiva ed emotiva del discorso. La gestione della dimensione emotiva può associarsi in modo più o meno stretto alle strutture attanziali (si pensi alle emozioni di simpatia e pietà per la "vittima"), ma anche attraverso situazioni narrative e tecniche di focalizzazione collaudate. Un discorso giornalistico può optare per una situazione autoriale, con al centro una voce narrante che mediante commenti e giudizi espliciti cerca di gestire attivamente l'identificazione con certi personaggi, le reazioni emotive dei lettori, i loro giudizi finali dell'accaduto. Un discorso giornalistico può anche adoperare tecniche legate a una situazione narrativa figurale, dando maggiore spazio all'esperienza di uno o più personaggi che figurano nel discorso (la vittima di un crimine, gli abitanti di un paese, il protagonista di uno scandalo politico), cercando di creare una partecipazione più intensa del lettore alla storia e di orientare con maggiore efficacia

Invasion péri-textuelle et contaminations médiatiques. Le fait divers, une catégorie complexe ancrée dans le champ journalistique, "Semen", 13 (2001), <<https://doi.org/10.4000/semen.2633>> (data di ultima consultazione: 18 giugno 2021).

un suo giudizio finale sull'accaduto.¹² A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, la stampa periodica svolge un ruolo centrale ed efficace nell'interagire con l'economia sociale degli affetti e nel costruire un discorso sociale sulle emozioni. La creazione di "arene emozionali"¹³ è particolarmente evidente nel giornalismo di cronaca, e in particolare nella cronaca giudiziaria e sentimentale, ma anche in notizie politiche, reportage sociali, cronaca artistica, cronaca mondana, *lifestyle*, reportage di viaggio, e così via.

c. Fenomeni d'interazione fra narrativa breve e scrittura giornalistica possono verificarsi anche a livello di quelle che si possono chiamare le modalità di contestualizzazione del contenuto principale del testo. Sia nella novellistica che in reportages o servizi giornalistici piuttosto lunghi vengono adoperati espedienti di vario genere per situare l'argomento di primo piano all'interno di contesti più ampi, combinando informazioni esplicite (spesso attentamente dosate, per esigenze di spazio) con richiami più generici e allusivi che fanno appello alle conoscenze pregresse del pubblico. Le varie tecniche di contestualizzazione risultano applicate in particolare nell'ambientazione spazio-temporale e nella descrizione della cultura materiale nei suoi vari risvolti (come la distinzione tra spazio privato e spazio pubblico), ma oltre all'attenzione al mondo materiale bisogna ovviamente menzionare anche l'evocazione di visioni del mondo, scale di valori, norme morali (ed è in particolare su questo terreno che un discorso – narrativo o

¹² Viene spontaneo associare questa enfasi sul vissuto personale all'importante filone nel romanzo otto-novecentesco che Guido Mazzoni ha chiamato «il romanzo di destino» (si veda il capitolo VI del suo *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 285-288), che si concentra sui conflitti fra sogni e desideri di un protagonista del tutto ordinario e la realtà in cui vive.

¹³ Per il concetto di *emotional arenas* rimando al libro di Marc Seymour, *Emotional Arenas. Life, Love and Death in 1870s Italy*, Oxford, Oxford UP, 2020, che esamina il processo per l'assassinio del Capitano Fadda commesso a Roma il 6 ottobre 1878 nell'ottica di una storia sociale delle emozioni nell'Italia del secondo Ottocento.

giornalistico, poco importa – può rifarsi in modo larvato alla *doxa* in vigore presso certi settori del pubblico, suscitando il consenso più o meno tacito del lettore). Insomma, novelle e reportage giornalistici si trovano a dover gestire con una certa economia di mezzi la relazione tra il *topic* specifico di un testo (il fatto, la circostanza, la notizia da comunicare) e il generale (il discorso sociale, la mappa dello scibile, l’evocazione di ciò che bisogna sapere per interpretare il *topic*). Di per sé, si tratta di fenomeni che si possono verificare anche in testi di narrativa lunga; senonché la novella, in particolare nei casi in cui la lunghezza è limitata dalle esigenze del supporto, gestisce i rapporti tra primo piano e sfondo con un’economia di mezzi che si avvicina piuttosto a quella di generi giornalistici di lunghezza simile.

d. Ulteriori forme d’interazione possono interessare la scenografia discorsiva, ossia quell’immagine che un testo costruisce e proietta della propria condizione enunciativa, condizione che a sua volta determina e legittima, in una specie di movimento circolare fra ciò che viene detto e le condizioni del dire, lo stesso atto della presa di parola nelle sue modalità concrete.¹⁴ L’immagine che un testo propone della propria condizione enunciativa incide in modo fondamentale sul regime di lettura del testo. Molti generi giornalistici si associano a scenografie più o meno specifiche, che si possono idealmente collocare su una scala che si estende da una scenografia di semplice

¹⁴ Per il concetto di scenografia si vedano i vari lavori di Dominique Maingueneau citati nelle note precedenti; Maingueneau definisce la scenografia come “un processus en boucle”, nel senso che ogni testo evoca e costruisce una situazione all’interno della quale avviene la presa di parola, e la rappresentazione di questa situazione enunciativa funziona allo stesso tempo come legittimazione della presa di parola. Nel creare questa dinamica circolare tra il dire e il detto, la scenografia è insieme rappresentazione e legittimazione di un dire: un’opera letteraria, in questo senso, è la legittimazione progressiva della propria scenografia. Un altro concetto utile in questo contesto è quello dell’ethos, per il quale rimandiamo ai lavori di Ruth Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010.

trasmissione di fatti a una scenografia in cui la figura dell'enunciatore risalta come l'origine principale del significato. Articoli di pura cronaca si collocano piuttosto intorno al primo polo, in quanto propongono una figura d'enunciatore neutra che si limita a riportare in modo sobriamente lineare una serie di dati elementari (fatti, personaggi, circostanze), eclissando i segnali espliciti della propria presenza nel discorso (a cominciare dal nome dell'autore, poiché si tratta quasi sempre di contributi anonimi) e presentando al pubblico un'immagine del giornalista come affidabile registratore di eventi. Al polo opposto si possono collocare generi giornalistici con un forte regime d'autorialità, come ad esempio reportages più lunghi, spesso firmati da giornalisti piuttosto noti, in cui l'istanza enunciativa interviene in modo attivo e visibile nella regia del discorso (combinando e commentando in modo vistoso i vari tipi e registri discorsivi incorporati nel testo) e nella produzione concreta di significati (valutando le varie fonti citate, formulando giudizi critici e morali, esprimendo opinioni personali ecc.). Altri interventi con un regime autoriale piuttosto forte sono interventi giornalistici con un'impronta stilistica e letteraria individuale, nonché contributi con un alto tasso di soggettività come articoli editoriali, opinioni personali, o riflessioni personali; inevitabile pensare alla tradizione degli elzeviri tradizionalmente associati alla terza pagina, ma si possono menzionare anche gli innumerevoli interventi brevi su argomenti eterogenei e scritti in toni e registri diversissimi apparsi nei periodici e quotidiani dell'Ottocento. Fra questi due poli vengono a collocarsi poi i diversi sottogeneri nelle loro varie scenografie più o meno miste, e nelle loro relazioni reciproche di distinzione o somiglianza. I reportage di viaggio, ad esempio, si caratterizzano per un dosaggio più o meno equilibrato di parti descrittive di taglio piuttosto neutro con riflessioni altamente personalizzate, mentre indagini su argomenti sociali e politici combinano fatti e documenti con commenti di taglio generale associati a valori e atteggiamenti della *communis opinio* (o presentati come tali). Sul versante novellistico, si può notare che la

questione della scenografia riguarda situazioni narrative più o meno collaudate (*in primis* quella della regia attiva da parte di un narratore onnisciente), e non sarà certo un caso che proprio negli ultimi decenni dell'Ottocento la scenografia narrativa diventi un argomento chiave in discussioni di poetica, in concomitanza con una grande espansione della stampa periodica.

Narrativa breve, scrittura giornalistica e narrabilità

La griglia dei quattro livelli di possibile interazione appena descritti – dinamica narrativa, dimensione affettiva, contestualizzazione e scenografia – consente di analizzare in termini più concreti i rapporti che possono venire a instaurarsi fra novellistica e generi giornalistici all'interno del dispositivo discorsivo ed epistemico della stampa periodica. Nel resto del contributo ci si concentrerà su alcune delle modalità che l'interazione fra novella e scrittura giornalistica può assumere.

Com'è già stato notato a proposito della scenografia, i livelli d'interazione appena passati in rassegna si possono verificare certamente anche nel romanzo (è d'altronde ampiamente documentato il rapporto fondamentale fra romanzo e giornalismo), ma nel contesto specifico della stampa periodica la novella si discosta dal romanzo per il fattore elementare e apparentemente quasi banale del formato. In effetti, il regime di pubblicazione e fruizione della novella risulta molto affine a quello della maggior parte della scrittura giornalistica, poiché la novella è pubblicata nella maggioranza dei casi in un'unica puntata, ed è concepita per essere letta in una sola volta e a breve termine. Ovviamente non sono rare le novelle più lunghe pubblicate in alcune (poche) puntate (proprio come anche certi servizi giornalistici possono estendersi su varie puntate), ma la differenza rispetto al regime di pubblicazione del romanzo d'appendice rimane comunque significativa, per

non dire cruciale.¹⁵ Questo regime di pubblicazione sostanzialmente affine si combina con le caratteristiche testuali simili o paragonabili di cui si è parlato poc' anzi, come la strutturazione narrativa, la concentrazione su un argomento (evento, fatto, ambiente) più o meno circoscritto, l'economia nel dosare le informazioni per la comprensione dell'argomento, la regia tra sfondo e primo piano, e via dicendo. Questa affinità nell'organizzazione testuale punta su un'affinità di tipo discorsivo-epistemologico che consiste nel proporre un comune regime di «raccontabilità» (*tellability*).¹⁶ Non si tratta di consonanze di tipo contenutistico o di trapianti veri e propri di fatti, eventi o situazioni (che pure ci possono essere, com'è già stato ricordato), ma piuttosto dei modi concreti in cui fatti, eventi e situazioni vengono selezionati, combinati e presentati al lettore. Proprio come molti contributi giornalistici, il racconto breve si focalizza su un evento, una circostanza, un ambiente o un personaggio specifico. A prescindere dal tipo di argomento concreto (che comunque può essere di natura molto diversa, e copre un arco che va dal *fait divers* all'esplorazione di un ambiente), ciò che conta è che la narrativa breve si concentra su un fenomeno specifico e locale, selezionato da un contesto più ampio, e lo presenta al lettore come un fatto rilevante e significativo. In termini epistemici, la novella si associa alla scrittura giornalistica per l'adesione a un regime di sapere che,

¹⁵ Una posizione intermedia è occupata da racconti dedicati a personaggi e ambientazioni identici, e che si configurano come serie di racconti episodici che possono essere letti anche separatamente (o che presentano forme di sequenzialità piuttosto debole). In ambito giornalistico si possono trovare casi simili in reportage a puntate, particolarmente frequenti nel caso di reportage di viaggio. Fenomeni di serialità e concatenazione in ambito giornalistico che si avvicinano alquanto al *feuilleton* si possono trovare nella cronaca giudiziaria o politica (con processi criminali o trattative politiche seguiti giorno dopo giorno dai media giornalistici).

¹⁶ Cfr. Raphaël Baroni, *Tellability*, in *The Living Handbook of Narratology*, 18 aprile 2014, <<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/30.html>> (data di ultima consultazione: 6 luglio 2021).

a prescindere dalle strategie concrete a volte molto diverse, risulta fortemente legato a una prospettiva spazio-temporale e discorsiva *locale*: si tratta di un sapere legato alla temporalità di un periodico, a un tempo di lettura breve, a un supporto materiale ben circoscritto e destinato al consumo rapido e regolare (in particolare nel caso dei quotidiani sembra lecito parlare di dosaggio quasi rituale del sapere in porzioni quotidiane). Insomma, la narrativa breve è improntata a un regime di raccontabilità con implicazioni epistemiche, ideologiche e persino antropologiche simili a quelle del regime dominante in molti generi giornalistici. Da questo punto di vista, il *feuilleton* interagisce con la scrittura giornalistica in modo notevolmente diverso, in quanto le tensioni tra dinamiche centripete e dinamiche centrifughe caratteristiche di tanti romanzi d'appendice sembrano voler far dialogare la prospettiva di distribuzione periodica e locale del sapere insita nella scrittura giornalistica con una qualche forma di prospettiva d'insieme, o meglio (per utilizzare una formula più sfumata) con forme ipotetiche, vulnerabili, illusorie o problematiche di coerenza complessiva, in senso esistenziale, storico, sociale.

Eccezionale ed esemplare: i rapporti tra sfondo e primo piano

A un livello formale generico, il criterio della raccontabilità sembra funzionare in modo sostanzialmente analogo sia per la narrativa breve che per i generi giornalistici: che un argomento sia stato selezionato per essere presentato (ed essere presentato in un certo modo) ai lettori significa che contiene informazioni, idee o giudizi che vanno incontro in misura sufficiente agli interessi del pubblico (e d'altro canto il pubblico può ragionevolmente assumere che i contenuti siano stati giudicati come sufficientemente interessanti per essere presentati). Ma se nel caso del discorso giornalistico l'interesse per l'argomento è legato in modo più evidente a settori specifici del discorso sociale (che sia il dibattito politico, un processo in corso, le

indagini su uno scandalo finanziario), la finzione deve ovviamente gestire in modo molto più attivo la propria raccontabilità. Particolarmente rilevante a tale proposito risulta il modo in cui vengono gestiti i possibili significati eccezionali o esemplari dell'argomento, nonché il modo in cui s'intrecciano e si confondono percezione dell'eccezionalità e del valore esemplare della vicenda raccontata.

Procediamo con ordine. Un argomento può essere percepito come raccontabile in virtù di un possibile valore esemplare che l'argomento riveste (e sia chiaro che l'aggettivo "esemplare" andrà qui preso nelle sue varie sfumature, da quello di caso "esemplificativo", rappresentativo di una categoria di fenomeni, a quello di *exemplum* prescelto per la capacità di proporre una "lezione" di un certo tipo). In tale ottica, una vicenda, una trama, una circostanza possono essere prescelte come argomento di una novella in quanto consentono di illustrare con un caso concreto le condizioni di vita di intere categorie sociali, tendenze e trasformazioni che caratterizzano certi settori della società, implicazioni locali di evoluzioni politiche nazionali o internazionali, caratteristiche generali di realtà regionali, sociali o professionali, e via dicendo. In molte novelle il valore esemplificativo degli eventi narrati non è tematizzato esplicitamente, ma è associato piuttosto a ciò che è stato chiamato il «paradigma ambientale»,¹⁷ consistente nell'assumere che la sfera dell'individuale e del privato sia indissolubilmente legata alla sfera delle condizioni storiche, geografiche e sociali, e che il rapporto tra le due sfere possa essere messo in luce attraverso il racconto dettagliato di un caso concreto. In molte altre novelle, la funzione esemplare del caso viene anche commentata in modo esplicito da una voce narrante, che situa gli eventi concreti nel quadro di fenomeni e tendenze più generali, come la migrazione, la guerra, l'industrializzazione, il colonialismo. In particolare nella novellistica associata a realismo, verismo e naturalismo ci sono molti casi di questo tipo, i cui rapporti con

¹⁷ Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 268-271.

certi generi giornalistici non sono soltanto manifesti ma spesso anche facilmente documentabili a livello intertestuale. Ma al di là della tematizzazione o meno del significato esemplificativo, il fatto rilevante è che la novella è vista come una rappresentazione “dal basso” e “dal vivo” di fenomeni e tendenze di vasta portata. La novella ha la capacità di misurarsi con fenomeni *larger than life* tramite un racconto breve e particolareggiato e di registrare l’impatto concreto di eventi di ampia scala su un microcontesto umano ed esistenziale. La novella si avvicina a reportages e servizi in cui fenomeni sociali vengono illustrati tramite esperienze e circostanze concrete.¹⁸ Importa sottolineare, però, una differenza significativa, che a volte diventa fondamentale: se nell’ambito della scrittura giornalistica la funzione del caso citato si riduce spesso al suo valore – diciamo – statisticamente esemplificativo, la novella dà maggiore spazio all’esplorazione della singolarità del caso citato, al punto che si può anche parlare di una vera e propria tensione, se non addirittura di contraddizione aperta, tra il possibile valore esemplificativo del caso e il suo valore d’esperienza singolare e inconfondibile. La vicenda di una povera raccoglitrice d’olive nella campagna siciliana del secondo Ottocento (per citare uno dei casi più famosi), pur illustrando le condizioni di vita di migliaia di altri esseri umani, risalta come un dramma altamente individuale, evocato anche nella sua singolarità.

¹⁸ Citiamo ancora una volta un esempio pirandelliano: la novella *La distruzione dell'uomo*, pubblicata nel numero natalizio del 1921 di “Novella”, commenta un caso giudiziario piuttosto singolare (un giovane sfaccendato dai modi un po’ strambi ha annegato una signora quarantasettenne negli ultimi giorni di gravidanza), citando come possibile fattore esplicativo il quartiere dove vivono sia l’omicida che la vittima: uno di quei quartieri costruiti dopo l’unificazione lungo la via Nomentana, abbandonati al degrado per via della speculazione edilizia, dove gli inquilini vivono in uno stato di abbandono materiale e morale. Come sottolinea Romano Luperini, la presentazione di un destino specifico come esemplificazione di una condizione generale è particolarmente comune nelle novelle campagnole dall’ispirazione filantropico-sociale (*Il trauma e il caso*, cit., pp. 16-17).

Il motivo della raccontabilità di un argomento può risiedere anche nel suo valore *eccezionale*, nel fatto cioè che propone al lettore un argomento dai risvolti sorprendenti, eccezionali, se non addirittura sconvolgenti: una decisione, un incontro o una crisi sentimentale che cambiano il corso di un'esistenza, un *fait divers* sconcertante e forse inspiegabile, una situazione inedita. Proprio come nei generi giornalistici d'informazione (che vogliono appunto fornire notizie o "novelle" nell'accezione storica del termine), la vicenda raccontata è degna d'attenzione perché costituisce una "eccezione": un evento che interrompe, complica o cambia il corso normale delle cose, informazioni inedite che consentono di capire meglio o di riesaminare in una luce diversa circostanze e vicende già note. Questo interesse sembra associare la novella al regime di "novità" del discorso giornalistico, senonché nella novella questo regime di novità ovviamente si concretizza non allo stesso modo. Se la novella moderna ha un rapporto storico con un interesse spiccato per il misterioso e l'eccezionale nei suoi connotati più inquietanti (e la grande tradizione del racconto fantastico dell'Otto-Novecento ne è l'espressione più collaudata), la novella del realismo e del naturalismo, pur continuando a interessarsi a casi eccezionali per i loro connotati tragici e sconvolgenti, tende a mettere a fuoco il modo in cui il misterioso e l'eccezionale s'insinuano in vite e situazioni tutt'altro che eccezionali, anzi, molto normali, se non addirittura banali. La narrativa breve tende ad associarsi a un regime dell'eccezionale-nel-normale, mettendo a fuoco ciò che si potrebbe chiamare il dramma del quotidiano: lo sguardo del lettore verso l'esplorazione e la messa in evidenza del singolare impatto esistenziale di un *fait divers*, di un'intuizione apparentemente banale, di una crisi sentimentale tutt'altro che straordinaria di per sé ma che nella compagine di un'esistenza individuale ha un impatto sconvolgente. Anche se continuano certamente a essere molte le pagine dedicate a drammi passionali, molte novelle si concentrano sull'intrecciarsi e infine anche sul confondersi dell'eccezionale e del banale: vite normalissime scombussolate da vicende

apparentemente di poco conto, esperienze che possono passare anche inosservate ma che portano gradualmente a piccole grandi tragedie esistenziali.

La novellistica, lungi dall'escludere del tutto ogni portata eccezionale o esemplare dell'argomento raccontato, sembra piuttosto avviare un confronto fra queste categorie e la singolarità irriducibile di una parabola esistenziale individuale. Sulla scia di questo dialogo critico, si può intendere la posizione generale della narrativa breve all'interno della compagine della stampa periodica e del suo dispositivo discorsivo-epistemologico. Schematizzando in termini idealtipici, si potrebbe dire che la novellistica tende a offrire prospettive complementari, se non correttive o polemiche rispetto alla scrittura giornalistica, in quanto quest'ultima raccoglie informazioni e opinioni in un dispositivo che accoglie, rielabora e diffonde le norme e le convenzioni in vigore nel discorso sociale (citando vicende individuali appunto piuttosto in funzione del loro valore esemplificativo o eccezionale rispetto a categorie generali), mentre la narrativa breve si concentra piuttosto sulla portata personale e singolare; sia chiaro, come già detto, che la narrativa di finzione non esclude affatto che vi possano essere rapporti tra vicende individuali e condizioni e categorie generali (anzi, questi rapporti sono onnipresenti), ma l'elemento importante è che il discorso di finzione costituisce un contesto all'interno del quale la posta in gioco può riguardare proprio le condizioni di possibilità (o impossibilità) di stabilire un rapporto tra il singolare e il generale, l'individuale e il collettivo.¹⁹

¹⁹ La novella *La distruzione dell'uomo* citata nella nota precedente è una buona illustrazione di questa tematizzazione del rapporto tra singolare e generale: di per sé, l'argomentazione sviluppata dal narratore sembra convincente – un crimine apparentemente inspiegabile diventa comprensibile alla luce della condizione di degrado del quartiere – ma in pratica il caso dell'assassinio della signora Porrella da parte di Nicola Petix è talmente grottesco e atroce che sembra impossibile trattarlo in qualunque modo come l'illustrazione di un fenomeno generale. La singolarità del caso e dei suoi protagonisti sembra vietare ogni possibile conclusione generale.

In un'ottica storico-letteraria, l'interazione tra novellistica e discorso giornalistico si può anche riallacciare all'evoluzione della novella tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e la prima metà del Novecento. La transizione dalla narrativa breve verista a quella novecentesca (o, se si vuole, alla narrativa breve modernista) si può leggere appunto come il risultato di un dialogo critico con il regime epistemico e discorsivo dominante nel giornalismo della stampa periodica. La novella modernista esplora (e rivendica anche ad alta voce) il potenziale epistemico e interpretativo del tutto specifico della narrativa breve nei confronti delle strategie discorsive dominanti in una stampa periodica che continua a espandersi e a differenziarsi nel corso dei decenni. Le varie poetiche del modernismo, con i loro valori centrali di soggettivismo, relativismo, scetticismo, incertezza e pluralità (valori così noti che oggi hanno quasi il sapore di luoghi comuni) si associano a forme discorsive chiamate a convertire le più banali vicende e occasioni in una matassa inestricabile di idee, immagini, visioni ed emozioni. Sotto l'acuto sguardo di un narratore capace di registrare le più minime sfumature della realtà oggettiva e di penetrare nei recessi dell'esperienza soggettiva, i casi più concreti della vita quotidiana si tramutano in un dedalo di significati dal quale non si esce più, e che rischia di sfociare nell'incompiutezza, nell'assurdo, nella pazzia. Alla luce delle esplicite istanze antipositiviste presenti in tante poetiche moderniste, è logico vedere nella narrativa breve modernista un'operazione di destabilizzazione di un mondo che il giornalismo rende (o pretende di rendere) stabile mediante le "verità fattuali" proclamate *urbi et orbi* dalla stampa periodica, a cui viene contrapposta un'espansione radicale del dubbio, dell'esperienza soggettiva, dei "momenti di silenzio interiore", delle *intermittences du coeur*, dell'epifania, e via dicendo. Allo stesso tempo si potrebbe anche dire che l'evoluzione della narrativa breve tra fine Ottocento e primo Novecento è spinta da una forte e radicale presa d'atto delle innumerevoli forze centrifughe che agiscono nel discorso

sociale e che si riflettono nel modo più icastico nell'evoluzione della stampa periodica.

C'è periodico e periodico: il caso delle riviste illustrate

Ovviamente parlare di novellistica e stampa periodica in termini piuttosto astratti rischia di apparire come una generalizzazione sommaria, se non grossolana. E in realtà ogni riflessione sull'evoluzione della narrativa breve dovrà sempre tenere nel dovuto conto la grande varietà delle testate, le caratteristiche distintive di ognuna di esse, nonché le costanti trasformazioni che contraddistinguono il sistema della stampa. In un'ottica diacronica, l'evoluzione tecnologica nell'editoria e alcune marcate evoluzioni sociali ed economiche verificatesi nel corso dell'Ottocento (l'avvento di una classe media, la crescente alfabetizzazione, l'emergere di nuovi gruppi professionali e l'istituzionalizzazione del sapere) ha determinato non solo un'espansione del numero delle testate disponibili e delle loro tirature, ma anche una crescente diversificazione in termini di generi, contenuti, caratteristiche formali, destinatari, e via dicendo.²⁰ Nel corso del Novecento, la stampa periodica adatta in continuazione la propria offerta reagendo al diffondersi di nuovi media audiovisivi, in particolare il cinema e la radio, e in seguito la televisione. Da un punto di vista sincronico, è fondamentale la differenza tra pubblicazioni generiche e pubblicazioni specialistiche; le prime, di solito pubblicate a intervalli brevi (quotidiani e settimanali), si rivolgono idealmente al pubblico generale (o piuttosto a fasce specifiche del pubblico, caratterizzate da un'estrazione sociale e un'orientamento politico specifici), mentre le pubblicazioni specialistiche si rivolgono

²⁰ Sulla diversificazione tra le varie testate anche in rapporto alla gamma specifica dei generi privilegiati, si vedano le osservazioni di Ernst Ulrich Grosse e Ernst Seibold nell'introduzione al volume da loro curato, *Panorama de la presse parisienne. Histoire et actualité, genres et langages*, Frankfurt-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien, Peter Lang, 1996, pp. 12-13.

a un pubblico scelto con un'offerta mirata (informazioni utili per certi ceti professionali, ma anche informazioni per gruppi con profili o interessi specifici). Man mano che crescono le possibilità di riproduzione d'immagini, anche l'apparato iconico diventa un fattore di diversificazione importante fra le varie testate: le riviste illustrate che circolano dalla fine dell'Ottocento in poi si compongono spesso per la metà di immagini. Ci si potrebbe facilmente soffermare su altri fattori di varietà, ma ciò che importa è che le caratteristiche delle singole testate creano contesti a volte altamente specifici per l'interazione fra la novellistica e gli altri generi discorsivi.

Prendiamo a mo' d'esempio le riviste illustrate, che – merito del notevole miglioramento delle possibilità tecnologiche – a partire dal primo Novecento sono diventate una componente importante della stampa periodica. Nei primi decenni del Novecento i maggiori quotidiani italiani pubblicano supplementi settimanali o mensili di parecchie decine di pagine per fascicolo, che offrono al pubblico contributi didattici e piacevoli, spesso riccamente illustrati, su un ampio ventaglio di argomenti.²¹ Il formato del periodico illustrato si distingue notevolmente da quello del quotidiano per le sue caratteristiche formali e iconotestuali, ma anche per i generi discorsivi che contiene. Le novelle, particolarmente frequenti nelle riviste illustrate, s'inseriscono in una compagine di rapporti interdiscorsivi molto diversa rispetto al quotidiano, con ripercussioni importanti anche sulle possibilità interpretative della novellistica. Quattro caratteristiche in particolare incidono non poco sulla posizione della narrativa breve.

²¹ Gli esempi provengono da una campionatura limitata di fascicoli dei seguenti periodici illustrati: l'annata XX (1920) di "La Lettura" (supplemento mensile del "Corriere della Sera"), l'annata IX (1921) di "Noi e il Mondo" (rivista mensile illustrata di "La Tribuna"), l'annata II (1925) di "La Donna Italiana" (rivista mensile di lettere – scienze – arti e movimento sociale femminile) e l'annata XLVIII (1920) del settimanale "L'Illustrazione italiana".

Una prima caratteristica riguarda il formato dei contributi, nel senso che la lunghezza media dei contributi in una rivista illustrata è nettamente maggiore di quella degli articoli di giornale (con la ovvia eccezione delle rubriche di varietà, cronache e fatti vari che si trovano in fondo ai fascicoli), con la conseguenza che la novella, diversamente da quanto avviene in un quotidiano, non figura più fra i contributi più lunghi della testata. In una rivista illustrata, la lunghezza media della novella è più o meno uguale a quella di molti altri contributi (e anzi, è regolarmente più breve di grandi reportages o articoli di divulgazione storica o scientifica, che assumono anche l'aspetto di veri e propri *dossier* informativi). Sempre in rapporto al formato va segnalato che nei periodici illustrati del primo Novecento viene adoperata quasi sempre un'impaginazione classica (tipica del libro di testo), o tutt'al più un'impaginazione modulare semplificata, con una *dispositio* lineare e sequenziale dei vari contributi e un allineamento a colonna singola o doppia. Sono molto rari i casi di riviste illustrate con un'impaginazione a blocchi o a incastro tipica del quotidiano.²² L'impaginazione classica associa i fascicoli del supplemento illustrato a un regime di lettura simile a quello del formato comune del libro di testo (e più in particolare a quello di una raccolta di contributi miscellanei), mentre è netta la presa di distanza dalla presentazione incastrata di materiali eterogenei sulla stessa pagina tipica del quotidiano.

Una seconda differenza tra quotidiani e riviste illustrate (sempre piuttosto evidente ma ricca di implicazioni) riguarda il fatto che i periodici illustrati propongono prevalentemente argomenti privi di rapporti diretti con l'attualità, o argomenti legati all'attualità ma che vengono affrontati da prospettive più generali (affrontando retroscena e contesti più ampi o

²² "L'Illustrazione italiana", com'è noto, ha un'impaginazione a incastro, che si trova anche in altri settimanali, la cui periodicità permette anche di seguire più da vicino l'attualità. Netta, invece, la preferenza per un'impaginazione semplice nel caso dei mensili.

approfondendo aspetti ed esempi particolari). Nei primi anni Venti, ad esempio, i periodici illustrati propongono di frequente reportages illustrati che documentano i retroscena o gli strascichi di eventi o fenomeni legati alla Grande Guerra (dalla devastazione nelle zone del fronte alla costruzione dei cimiteri e monumenti per commemorare i caduti).²³ Nell'insieme i periodici propongono un'offerta informativa complementare rispetto ai quotidiani, in quanto le ragioni urgenti delle notizie quotidiane vengono messe tra parentesi, analizzate con un certo distacco, o inquadrare in ottiche più comprensive che ne esaminano le ragioni di fondo. Questo *ethos* discorsivo, capacità di muoversi con flessibilità e distacco tra descrizioni ravvicinate e considerazioni generali, eventi concreti e prospettive generali, costituisce un importante fattore di consonanza tra reportage giornalistico e scrittura novellistica. (E inversamente, nel contesto di una rivista illustrata viene meno la differenza di tono tra le notizie del giorno e il trattamento più distaccato della narrativa che si può avvertire in un quotidiano).

Una terza caratteristica importante delle riviste illustrate è la forte presenza di contributi di divulgazione di una vasta gamma di saperi specializzati: storia politica e sociale, storia dell'arte, della musica e dello spettacolo, scienze naturali e biomediche, tecnologia e industria, geografia, cultura regionale, popolare, etnologia e antropologia, e quant'altro. In particolare rispetto ad articoli con una chiara funzione informativa e didascalica, la narrativa breve sembra posizionarsi quasi *naturaliter* come un contributo *non specialistico*, chiamato a svolgere una funzione di svago (ed è una situazione percepita da più di uno scrittore come non priva di rischi per il valore estetico della narrativa breve, che rischia di vedersi ridotta a un momento

²³ Si vedano ad esempio Filippo Sacchi, *Schegge e frantumi della spada tedesca*, "La Lettura", XX, 6 (1920), pp. 401-407, e *Percorrendo i paesi dell'invasione*, "Noi e il Mondo", XI, 1 (1921), pp. 14-16, o *Origini militari di Caporetto. La tragedia dei tre cervelli*, "L'Illustrazione italiana", XLVIII, 1 (1920), pp. 10-11.

di svago tra contributi informativi più seri).²⁴ Rispetto a reportages di viaggio o contributi su argomenti storici (specie se contengono evocazioni di eventi e circostanze concrete), la novella funziona piuttosto come un genere incentrato sull'*esperienza concreta*, in cui domina il vissuto reale di personaggi calati in contesti eterogenei o che nel loro piccolo sperimentano l'effetto di eventi e fenomeni più generali.²⁵ Consonanze e richiami tematici si possono verificare pure tra la novellistica e testi che si possono raggruppare sotto il comune denominatore di "consigli", e che sono dedicati ad argomenti di cultura materiale e *lifestyle* (moda, cucina, arredamento, utensili ecc.).²⁶ Fra la narrativa breve e simili contributi di cultura pratica si possono verificare fenomeni di consonanza a volte anche piuttosto singolari, non solo perché molti elementi di cultura materiale vengono trattati direttamente o indirettamente nelle novelle, ma anche per via delle illustrazioni, che forniscono informazioni a volte molto particolareggiate sull'abbigliamento e sull'atteggiamento di un personaggio, sull'arredamento della sua abitazione, sui mezzi di trasporto di cui si serve, e via dicendo, e che in questo modo entrano in un rapporto di dialogo iconotestuale con articoli di *lifestyle*.

Infine, è importante sottolineare che nei periodici illustrati si nota un regime autoriale molto più forte che nei quotidiani, non solo per il fatto in sé che molti dei testi sono firmati (spesso da giornalisti più o meno noti, a volte anche da studiosi e

²⁴ Un rischio che ovviamente c'era anche per i quotidiani – anzi, c'è sempre.

²⁵ I casi più illustrativi sono contributi con un taglio biografico, come ad esempio un articolo di Gaetano Cesari, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, "La Lettura", XX, 6 (1920), pp. 408-415, scritto in un vivace presente storico, con dovizia di dettagli ma sempre anche con un chiaro filo narrativo. Lo stesso si può dire di un breve intervento sul tenore Enrico Tamberlick nella rubrica "Varietà": Giuseppe Cauda, *Il centenario di Enrico Tamberlick*, "La Lettura", XX, 6 (1920), pp. 451-452.

²⁶ A una nozione più concreta e inclusiva di "cultura" rimanda anche l'editoriale di Giuseppe Giacosa in apertura del primo numero di "La Lettura". Vedi: G. Giacosa, *Ai lettori*, "La Lettura", I, 1 (1901), pp. 1-2.

scienziati nel caso di articoli di divulgazione), ma anche e soprattutto perché il nome segnala che i contributi vanno trattati anche come testi d'autore: il lettore può aspettarsi di trovare, all'occorrenza, contributi dalla cifra stilistica personale, descrizioni e scene attentamente elaborate, sentimenti e opinioni veicolati con grande senso delle sfumature, nonché – e forse in primo luogo – una visione personale articolata a volte in modo molto evidente. Riguardo a questo ultimo punto, si può notare che sono effettivamente frequenti i casi di giornalisti che mettono in primo piano le proprie opinioni, non solo in contesti di letteratura di viaggio o altri reportages dove l'osservatore è anche fisicamente presente sulla scena, ma anche in contributi di divulgazione scientifica, o in testi dedicati ad argomenti storici e latamente culturali. In particolare negli interventi di alcune fra le penne diventate famose si ritrovano scenografie fortemente autoriali, con una ricca gamma di impressioni, opinioni, invenzioni e interventi di regia spiccatamente personali (fra i casi più noti si può citare Luigi Barzini).²⁷ Per la narrativa breve, ciò significa che i testi di finzione ora si trovano accanto a testi giornalistici dall'impronta creativa e stilistica, in cui non solo svaniscono i confini tra informazione e opinione personale, ma in cui s'incrociano le scene discorsive del giornalismo e della letteratura.²⁸ Per certi versi, questa situazione determina

²⁷ Il numero di giugno 1920 di "La Lettura" si apre con un reportage di Luigi Barzini, *Un regno del petrolio* (pp. 381-388) dedicato all'estrazione del petrolio nell'Azerbaijan, in cui l'autore combina prospettive e tecniche descrittive molto diverse, alternando in continuazione visioni d'insieme con descrizioni ravvicinate, impressioni piene di figure metaforiche e spiegazioni scientifiche, discorso indiretto libero e sobrie registrazioni di circostanze e fatti.

²⁸ Un buon esempio si trova nel numero di "Noi e il Mondo" di gennaio 1921, che contiene una critica dei costumi di Massimo Caputo sul comportamento delle signorine in Europa e in America (pp. 37-40) e una novella dal sapore pirandelliano di Gino Valori su una situazione matrimoniale finita male (pp. 69-72). Le parole e il comportamento del protagonista nella novella *Il cerebrale* riecheggiano in modo piuttosto intrigante le esternazioni mordaci dell'autore di *Signorine d'America* sulle velleità tutt'altro che

sicuramente un ravvicinamento tra i regimi di lettura e di scrittura della narrativa breve e quelli del giornalismo ad alto tasso autoriale, come risulta dai numerosi fenomeni d'incrocio e di sovrapposizione rinvenibile nella stampa periodica, e di cui la tradizione dell'elzeviro e della scrittura "da terza pagina" è l'esito più collaudato.²⁹ Per altri versi, gli incontri e incroci fra scena giornalistica e scena letteraria possono diventare anche un fattore di pressione e d'apprensione per lo statuto specificamente letterario della narrativa breve, e anche in questo caso il ricorso ai vari espedienti proverbialmente associati all'avvento della narrativa modernista può essere interpretato come una riflessione critica sulle risorse specifiche della scrittura narrativa. Sulla stessa falsariga si possono interpretare anche i non

disinteressate delle signorine americane. Il marito protagonista di *Il cerebrale* è un uomo che "ragiona", e che espone volentieri le sue belle teorie sulla vita come costruzione e sulla necessità di dirsi apertamente, anche fra marito e moglie, come stanno le cose; invece, quando la moglie gli dice che non lo ama più, lui smette di ragionare e la strangola in un violento accesso d'ira e di odio. Lo stesso fascicolo di "Noi e il mondo" contiene anche una novella di Stefano Landi (pseudonimo di Stefano Pirandello, figlio di Luigi), *Brigidina Vergine*; il protagonista eponimo della novella sorprende il nipote Bilancia mentre sta tradendo la compagna, e la violenta rissa fra zio e nipote si conclude con l'amara rivelazione sui tanti amori che Brigidina si è andato inventando durante tutta la vita. Nel vanificarsi della lunga menzogna di una vita fantasticata, l'uomo anziano si sente schiacciato sotto il peso di una desolata solitudine esistenziale.

²⁹ Quella degli elzeviri è una categoria notoriamente aperta, in cui al di là della caratteristica comune della scenografia ad alto tasso di soggettività autoriale si possono trovare tipologie testuali piuttosto eterogenee (dalla nota di lettura alla prosa lirica, da divagazioni di ogni specie a racconti del quotidiano), compresi testi difficilmente classificabili tra novella ed elzeviro. Un esempio è il breve scritto *Natale al polo*, definito da Manlio Lo Vecchio Musti un mero «scritto d'occasione sulle spedizioni polari di Fridtjof Nansen» (L. Pirandello, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1977, p. 1046), e ripubblicato nel 2010 da Pietro Meli come un racconto sconosciuto di Pirandello (*Un racconto di Natale sconosciuto*, in L. Pirandello, *Pagine ritrovate*, a cura di P. Meli, Roma-Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 2010, pp. 84-89).

pochi casi di metadiscorsività parodica in testi narrativi, brevi e meno brevi. Una novella di Annie Vivanti, *Tenebroso amore*, pubblicata in “La Lettura”,³⁰ racconta la vicenda burlesca di una signora borghese che per far piacere al marito decide ricorrere all’aiuto di un’attrice di varietà per truccarsi interamente di nero, senonché il liquido per togliersi il trucco si rompe e lei è destinata a rimanere nera per lungo tempo. La voce narrante durante il racconto commenta in toni parodici i cliché tipici di tanta narrativa di finzione.³¹ Anche le dieci puntate de *La vita intensa. Romanzo d’avventure* di Massimo Bontempelli pubblicati nel 1919 in “Ardita”³² si presentano sin dall’inizio come una parodia metaletteraria.³³

Com’è stato ricordato all’inizio di questo contributo, nella stampa periodica la narrativa di finzione appare come un

³⁰ Annie Vivanti, *Tenebroso amore. Novella*, con illustrazioni di E. Sacchetti, “La Lettura”, XX, 6 (1920), pp. 389-396.

³¹ Citiamo a mo’ d’esempio l’inizio della seconda parte della novella, che reca il titolo “Parte terza”:

«(Il lettore dirà: “Il proto ha sbagliato. Qui doveva esserci la ‘Parte Seconda’ non la terza.

Invece no. Poiché la letteratura d’oggi esige qualcosa d’inatteso e d’originale, io ho escogitato questo modo di stupire il lettore.

L’inversione! Fargli leggere prima la fine della mia opera – Parte Terza – e poi la continuazione – Parte Seconda. Basta, questo semplicissimo lezzo per generare nella sua mente quella confusione necessaria a convincerlo che si trova di fronte a un capolavoro.

Dunque ecco la fine del mio racconto» (ivi, p. 390).

³² La prima puntata di *La vita intensa* appare nel primo numero di “Ardita. Rivista mensile del giornale “Il popolo d’Italia”” apparso il 15 marzo 1919 (pp. 4-8) con il titolo *La vita intensa. Romanzo d’avventure*; la decima e ultima puntata appare con il titolo *Romanzo dei romanzi (n. 10 della serie “La vita intensa”)* il 15 dicembre 1919 nel fascicolo 10 di “Ardita” (pp. 581-590). Notevoli sono le illustrazioni di Mario Bazzi che accompagnano l’intera serie.

³³ Come segnala il titolo dell’ultima puntata *Romanzo dei romanzi* (ripreso come sottotitolo dell’edizione in volume presso Vallecchi nel 1920), la parodia colpisce prima di tutto molti dei procedimenti narrativi e paratestuali del genere romanzesco, ma la brevità e la struttura episodica dei dieci “romanzi” dà all’insieme l’aspetto di una raccolta a cornice.

genere discorsivo con un'identità specifica, fortemente associata alla scena discorsiva letteraria, e i rapporti interdiscorsivi (di consonanza e dissonanza, d'innesto e di contrasto) tra narrativa breve e i generi giornalistici vanno affrontati alla luce dei rapporti generali tra le scene discorsive globali di letteratura e giornalismo e i regimi di lettura che si associano ai vari generi. Dai pochi esempi presi dalle riviste illustrate dell'immediato primo dopoguerra si desume non solo la grande varietà di possibili rapporti interdiscorsivi ma anche come la salda identità specifica dei generi narrativi di finzione si combini con l'esplorazione di nuove soluzioni per rielaborare l'identità della narrativa breve all'interno del dispositivo politestuale della stampa periodica.

Il processo di interpretazione della raccolta di racconti. La teoria dei modelli situazionali

Carlo Zanantoni

La narrativa breve è da sempre una tipologia testuale di difficile definizione. L'individuazione di caratteristiche specifiche che potessero eventualmente distinguerla dalle altre forme della narrazione è risultata assai problematica e, infatti, sono stati pochi gli studi che hanno cercato di affrontare l'indagine nell'ambito del lessico teorico letterario, mentre la strategia più frequente è stata di arrivarci per vie indirette, specialmente attraverso la comparazione antologica, ricorrente, ad esempio, nella tradizione italiana.¹

¹ La teoria che ha avuto maggiore impatto al di fuori della realtà accademica italiana è quella del macrotesto di Maria Corti. Più in generale, la maggior parte dei contributi sullo studio del racconto in Italia sono convegni, numeri monografici di riviste, o antologie di saggi, improntati non tanto su una concreta ricerca di una definizione teorica della narrativa breve (e ancor meno della raccolta di racconti), quanto piuttosto a un'esemplificazione delle sue molteplici possibilità testuali per mezzo dell'analisi di singoli casi specifici, sia nell'ottica diacronica del passaggio tra novella e racconto, così come su una più attenta disamina delle dinamiche della modernità letteraria. In questo senso, un possibile filo conduttore a livello teorico è stato l'analisi del rapporto e del passaggio tra oralità e scrittura alla base della natura testuale del racconto breve moderno e contemporaneo. Alcuni contributi in lingua italiana con un'impostazione antologica sono i seguenti:

Questo approccio rivela però una contraddizione: la stragrande maggioranza degli studi si basa sull'assunto che la narrativa breve sia una tipologia testuale autonoma, provvista di caratteristiche formali o tematiche specifiche, non riscontrabili in altri generi. Tuttavia, i tentativi di dimostrare questa supposta peculiarità si sono rivelati tutt'altro che semplici da realizzare, nonostante sia spesso considerato come auto-evidente l'assunto secondo cui leggendo o analizzando una raccolta di racconti ci si trovi di fronte a un oggetto differente da un romanzo. In realtà, poi, fornire una spiegazione a questa intuizione si è dimostrato estremamente complesso e raramente la critica si è avvicinata ad avanzare una reale definizione di cosa siano un racconto breve o una raccolta di racconti e in che modo si differenzino da un romanzo, soprattutto nel caso di proposte derivate da analisi basate su concetti e strumenti della narratologia classica.

Uno dei risultati di questa situazione così complicata è stato anche la rinuncia a provare a trovare una definizione, ritenendolo compito sostanzialmente impossibile, come dimostrano, per esempio, le seguenti parole di Boll-Johansen, che propone di ricavare considerazioni generali sulla narrativa breve a partire dallo studio dei singoli casi specifici:

Metamorfosi della novella, a cura di G. Bàrberi Squarotti, Foggia, Bastogi, 1985; «*Leggiadre donne...*». *Novella e racconto in Italia*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2000; *Tipologia della narrazione breve*, a cura di G. Rosa e N. Merola, Manziana, Vecchiarelli, 2004; *Il racconto modernista in Italia. Teoria e prassi*, a cura di M. Santi, T. Toracca, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2016. La stessa impostazione è tuttavia riscontrabile anche in alcuni dei principali studi in lingua inglese, per esempio: *Short Story Theories*, ed. by C. May, Athens, Ohio UP, 1976; *The New Short Story Theories*, ed. by C. May, Athens, Ohio UP, 1994; *Short Story Theory at a Crossroads*, ed. by S. Lohafer, J.E. Clarey, Baton Rouge, Louisiana State UP, 1989; *Tale, Novella, Short Story. Currents in Short Fiction*, ed. by W. Görtschacher, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2004; *Contemporary Debates on the Short Story*, ed. by J.R. Ibáñez, Bern, Peter Lang, 2007.

Il faut certainement renoncer au projet ambitieux de vouloir définir la nouvelle. Cela implique évidemment qu'on se borne au premier abord à analyser des nouvelles particulières ou des groupes de nouvelles et qu'on perd de vue des considérations générales sur l'essence de la nouvelle. Pourtant, les problèmes généraux que pose ce genre littéraire se retrouvent à l'issue de l'analyse, même si l'on aborde la nouvelle de façon inductive. Après avoir analysé les nouvelles d'un auteur, il est possible de formuler des généralités en ce qui concerne l'œuvre d'ensemble de cet auteur. Et après l'étude d'un certain nombre d'auteurs d'une époque délimitée, on peut établir une généralisation pour l'ensemble de l'époque. Ainsi l'histoire du genre émane de la succession d'états synchroniques.²

Un approccio diverso è maturato negli ultimi vent'anni nell'ambito della teoria del politesto,³ la cui proposta non si focalizza sull'individuazione delle caratteristiche testuali e narratologiche delle raccolte, bensì sulla dinamica comunicativa cui danno vita. Si tratta dunque di un approccio pragmatico, che cerca di comprendere il rapporto che intercorre tra il contesto di produzione, il testo letterario e il contesto di ricezione. Pertanto, la cornice editoriale, la disposizione degli elementi,

² Hans Boll-Johansen, *Une théorie de la nouvelle et son application aux Chroniques italiennes de Stendhal*, "Revue de Littérature Comparée", 4 (1976), p. 423.

³ René Audet, *Des Textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000; Id., *To Relate, To Read, To Separate. A Poetics of the Collection and A Poetics of Diffraction*, "Interférences littéraires/Littéraire intertextuelle", 12 (2014), pp. 35-45; Mathijs Duyck, *La raccolta di narrativa breve tra teoria e pratica. Prime note teoriche e analisi di un caso gaddiano*, "Critica letteraria", 40, 4 (2012), pp. 702-730; Id., *The Short Story Cycle in Western Literature. Modernity, Continuity and Generic Implications*, "Interférences littéraires/Littéraire intertextuelle", 12 (2014), pp. 75-86; Mara Santi, *Performative Perspectives on Short Story Collections*, "Interférences littéraires/Littéraire intertextuelle", 12 (2014), pp. 143-154; Ead., *Simul stabunt... Note per una teoria politestuale della raccolta di narrativa breve*, "Allegoria", 69-70 (2016), pp. 85-104.

le componenti paratestuali, l'interazione tra forze centripete e centrifughe generate dal regime di co-testualità sono tutte caratteristiche legate all'atto specifico di raccogliere dei testi tra loro separati e, inoltre, rappresentano il primo tramite tra l'opera e il lettore, il quale di conseguenza crea il proprio orizzonte d'attesa a partire da esse e dalle quali ha inizio il processo di interpretazione.⁴

Questa idea di politesto presuppone una forma testuale dotata di una potenzialità di significati particolarmente ampia, aperta e dinamica, contrariamente ai modelli estremamente coesi di raccolta proposti, ad esempio, dalla *short story cycle theory* americana⁵ o dalla teoria del macrotesto di Maria Corti,⁶ proprio perché, a differenza di queste approcci, non viene proposto un insieme di caratteristiche tematiche, strutturali e formali prestabilite di cui l'opera si suppone dotata, ma il processo interpretativo poggia completamente sulla capacità del lettore di trovare o creare legami tra i singoli racconti (ciò che Audet chiama *réticulation* o *percezione di interconnessione*), e

⁴ Per una breve sintesi delle principali teorie classiche della narrativa breve e delle novità apportate dalla teoria del politesto si veda anche Carlo Zanantoni, *Produzione ed estetica del racconto breve. Pirandello e il "Corriere della Sera"*, in *Spazio mediale e morfologia della narrazione*, a cura di S. Martin, I. Piazza, Firenze, Cesati, 2019, pp. 17-20.

⁵ Lo studio che ha dato il via a questo approccio teorico è Forrest Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, The Hague, Mouton, 1971; questa analisi ha posto le basi per una tradizione di studi piuttosto longeva in area anglo-americana, tra i quali si possono ricordare Helmut Bonheim, *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story*, Cambridge, D.S. Brewer, 1982; Maggie Dunn, Ann Morris, *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition*, New York, Twayne, 1995; Susan Garland Mann, *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*, New York, Greenwood P, 1989; J. Gerald Kennedy, *Towards a Poetics of the Short Story Cycle*, "Journal of the Short Story in English", 11 (1988), pp. 9-25; Id., *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*, New York, Cambridge UP, 1995.

⁶ Maria Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, "Strumenti critici", 26 (1975), pp. 182-197.

di arrivare poi a una sintesi di questo insieme di stimoli diversi (*effect of totalisation*),⁷ che è però orientata in termini di ricorrenza, coerenza e coesione a partire dalla cornice paratestuale.

Uno dei possibili problemi della proposta di Audet, autore della prima e più dettagliata formulazione di politesto, è che tende a rendere il processo di interpretazione della raccolta troppo arbitrario a seconda della strategia di ricezione di ciascun lettore, mentre i testi possono fornire degli elementi, a volte evidenti nei racconti, altre determinati dal contesto (paragonabili per funzionamento ai deittici linguistici) e dunque di volta in volta variabili, che hanno funzione di “attrattori” e, pertanto, nuclei di senso semanticamente e cognitivamente densi nella relazione tra i testi e la cornice politestuale. Un possibile passo successivo rispetto alla posizione di Audet può essere il tentativo di legare queste diverse componenti del processo comunicativo e interpretativo della raccolta di racconti (produzione, caratteristiche del testo e strategie di lettura) all'interno di un'unica visione d'insieme.

Una formulazione interessante di tale meccanismo è stata proposta da Mara Santi:

Il processo di memorizzazione e sintesi delle storie avviene infatti grazie alla costruzione di macrostrutture semantiche, ossia le informazioni, molteplici e varie, raccolte dal lettore del politesto, e vengono da questo organizzate in strutture di riferimento generali, funzionalizzate alla comprensione, alla rappresentazione e all'immagazzinamento dei dati, e tale processo non poggia sulla iterazione evenemenziale di singole narrazioni. Di fatto il lettore del politesto narrativo prima processa la singola storia riportandola al proprio repertorio di narrative di riferimento e poi, sulla scorta del processamento delle singole storie, produce una categorizzazione di tipo concettuale della raccolta che fa astrazione rispetto ai singoli casi narrativizzati nei racconti.⁸

⁷ R. Audet, *Des Textes à l'œuvre*, cit., p. 71.

⁸ M. Santi, *Simul stabunt...*, cit., p. 96.

Si tratta di un'analisi più specifica e puntuale del processo di creazione di senso, che può essere sviluppata ulteriormente cercando di definire il modo in cui avviene più concretamente questo meccanismo di memorizzazione e di sintesi tra i testi, il politesto e i repertori esperienziali del lettore.

Al livello più alto di questo processo di sintesi, si trovano proprio questi repertori esperienziali, che ci vengono proposti dalla narratologia postclassica in termini di *frame* e *script*,⁹ e modelli mentali, cioè strutture generali di significato ricavate da molteplici tipologie di esperienze, fisiche, mentali e finzionali, che permettono di elaborare delle simulazioni semanticamente dense anche in mancanza di stimoli percettivi diretti e che diventano ancora più significativi nell'operazione di lettura della raccolta di racconti, proprio perché questa si gioca più marcatamente sui meccanismi di inferenza e sull'alternanza tra elementi espliciti, impliciti e vuoti.¹⁰

Tuttavia, i modelli mentali rappresentano una base di conoscenze formata da nuclei di senso stereotipici e generalizzati, impiegati in questo caso per colmare le lacune dei testi e che servono come punto di partenza per sviluppare i cosiddetti modelli situazionali,¹¹ circoscritti invece alla singola situazione che il lettore si trova a interpretare nel corso della ricezione.

⁹ Per una sintesi puntuale della storia e delle applicazioni di tali concetti si veda, per esempio, Marco Bernini, Marco Caracciolo, *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013.

¹⁰ Il rapporto tra elementi espliciti, impliciti e vuoti all'interno di un contesto narrativo, particolarmente interessante nell'analisi del processo interpretativo di una raccolta di racconti, è analizzato da Lubomír Doležel attraverso il concetto di saturazione. Cfr. Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili* [1998], trad. it. di M. Botto, Milano, Bompiani, 1999, pp. 173-187.

¹¹ Nozione elaborata negli ultimi trent'anni nell'ambito degli studi sperimentali sulla comprensione del testo e sui processi di memorizzazione, il cui pregio fondamentale è il legame che riesce a creare tra la dimensione testuale linguistica e tematica e il bagaglio di conoscenze del lettore relativo a quella particolare esperienza di ricezione, e che permette poi di arrivare all'immagazzinamento delle informazioni ricavate all'interno della memoria a lungo termine e nella sua enciclopedia, dando vita ai cosiddetti modelli

I modelli situazionali sono dunque dei costrutti che legano il livello globale della conoscenza astratta, riconducibile all'enciclopedia del lettore, e quello locale della situazione rappresentata nel testo a partire dalla sua codificazione linguistica. Per questa ragione, questa nozione può essere ritenuta un punto di partenza interessante per provare a comprendere in maniera più specifica il meccanismo di creazione di senso attivato dalla lettura di un politesto di narrativa breve, il quale, per l'appunto, si esplica per mezzo dell'interazione dinamica tra lettura autonoma e, per così dire, "locale", dei singoli racconti, e la loro contestualizzazione all'interno del macro-contenitore della raccolta, nell'ottica di un processo di semantizzazione ulteriore.

L'efficacia dei modelli situazionali, dimostrata da numerosi esperimenti,¹² dipende dal fatto che essi vengono di volta in volta creati e aggiornati in relazione a cinque criteri testuali fondamentali (finora è stato individuato su base sperimentale questo numero di indici, ma gli studiosi non escludono che se ne possano individuare altri in futuro), chiamati "dimensioni situazionali". Si tratta di spazio, tempo, nessi causali, intenzionalità ed esistenti, che sono interpretati dal lettore in maniere

mentali. Alcuni dei principali contributi sulla teoria dei modelli situazionali sono i seguenti: Roger Johansson, Franziska Oren, Kenneth Holmqvist, *Gaze Patterns Reveal how Situation Models and Text Representations Contribute to Episodic Text Memory*, "Cognition", 175 (2018), pp. 53-68; Isabelle Tapiero, *Situation Models and Level of Coherence. Toward a Definition of Comprehension*, Mahwah (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, 2007; Rolf A. Zwaan, *Situation Models, Mental Simulations, and Abstract Concepts in Discourse Comprehension*, "Psychonomic Bulletin & Review", 23 (2016), pp. 1028-1034; R.A. Zwaan, Mark C. Langston, Arthur C. Graesser, *The Construction of Situation Models in Narrative Comprehension. An Event-Indexing Model*, "Psychological Science", 6 (1995), pp. 292-297; R.A. Zwaan, Gabriel A. Radvansky, *Situation Models in Language Comprehension and Memory*, "Psychological Bulletin", 123, 2 (1998), pp. 162-185; R.A. Zwaan et al., *Constructing Multidimensional Situation Models During Reading*, "Scientific Studies of Reading", 2, 3 (1998), pp. 199-220.

¹² R.A. Zwaan, G.A. Radvansky, *Situation Models in Language Comprehension and Memory*, cit., pp. 162-185.

specifiche, più o meno efficaci ai fini della comprensione dell'opera, a seconda di come vengono realizzati linguisticamente nel testo e interconnessi tra loro (è pertanto fondamentale la nozione di stile). Le dimensioni situazionali hanno dunque la funzione di ancorare i modelli situazionali a cui fanno riferimento a uno specifico contesto di enunciazione e li rendono rappresentazioni mentali multidimensionali di una specifica circostanza individuata nel testo e dotata di caratteristiche stilistiche e tematiche peculiari.

In sostanza, le rappresentazioni situazionali hanno alle spalle i repertori esperienziali generalizzanti e stereotipici composti dai modelli mentali e dai *frame*, ma la differenza fondamentale tra questi due strumenti cognitivi dipende dal ruolo affidato al linguaggio nel processo di comprensione e, infatti: «rather than treating language as information to analyze syntactically and semantically and then store in memory, language is now seen as a set of processing instructions on how to construct a mental representation of the described situation».¹³

Inoltre, postulare l'elaborazione di questi modelli situazionali per l'interpretazione dei racconti permette di spiegare anche il modo in cui il lettore si rapporta all'alternanza tra *texture* esplicita e zero tipica della raccolta, per usare il linguaggio di Lubomír Doležel,¹⁴ giustificando l'assunto secondo il quale le raccolte di racconti sono la forma della narrazione in cui

¹³ Ivi, p. 162.

¹⁴ Un testo è composto da una sequenza verbale chiamata *texture*, che può essere esplicita, e dunque costituire un fatto finzionale, oppure "zero", cioè uno spazio vuoto, una lacuna nella rappresentazione del mondo finzionale, caratteristica questa definita estensionale, perché denotativa della necessaria e logicamente intrinseca incompletezza dello stesso, in quanto costruito della mente umana. La proporzione tra fatti finzionali e vuoti nella costituzione del mondo narrativo è pertanto definita saturazione, proprietà alla quale si collega una specifica funzione testuale definita dall'autore come funzione intensionale di saturazione, ovvero quella particolare regolarità della *texture* del testo che determina il grado di questa stessa saturazione all'interno del mondo finzionale.

vengono maggiormente sollecitati i meccanismi di inferenza, che si pongono in relazione binaria e dinamica proprio con la formulazione di questi modelli situazionali. A partire dunque dal tipo di saturazione del testo, i modelli situazionali si pongono come «amalgamations from information stated explicitly in the text and inferences». ¹⁵

Per definire il meccanismo di elaborazione dei modelli situazionali e la loro conseguente operatività in termini di ridistribuzione del materiale mentale per una sua successiva rielaborazione, Zwaan e Radvansky distinguono tre tipologie di modello: il modello corrente (*current model*), cioè quello attualmente in costruzione all'inizio della lettura, il modello integrato (*integrated model*), più globale e basato su quello iniziale, nel quale vengono integrate le nuove informazioni ricavate durante il processo di lettura di una nuova situazione, e, infine, il modello completo (*complete model*), cioè quel modello ricavato al termine dell'integrazione di tutti i nuovi input testuali e poi immagazzinato nella memoria a lungo termine, con la precisazione che «the complete model is not necessarily the final model. Comprehenders may ruminate over a story and generate additional inferences or develop entirely novel models». ¹⁶

Insieme alle tre tipologie di modello, vengono altresì definite quattro azioni fondamentali, che corrispondono alle tappe principali dell'edificazione delle conoscenze in via di incameramento: il processo di costruzione del modello base o corrente durante la lettura di un nuovo enunciato (*constructing*); quello consistente nell'incorporare il modello corrente in quello integrato basato sulle enunciazioni precedenti e chiamato aggiornamento (*updating*); quello di recupero dalla memoria a lungo termine dei dati reputati più rilevanti e già precedentemente processati nei modelli integrati o nei modelli completi (*retrieving*); e, infine, l'atto di mettere in primo piano (*foregrounding*), che consiste nel mantenere operanti nella

¹⁵ Ivi, p. 163.

¹⁶ Ivi, p. 166.

memoria a breve termine tutte quelle spie riportate a galla nel processo di *retrieving*, attivate da richiami testuali, contestuali, così come da altre forme di conoscenza pregressa. A questo schema di base si associano poi altre nozioni che aiutano a comprendere il funzionamento di questi processi di creazione di senso: la distinzione tra la memoria operante a breve termine (*short-term working memory*, o STWM) e quella operante a lungo termine (*long-term working memory*, o LTWM);¹⁷ quella tra *focus* esplicito (*explicit focus*) e implicito (*implicit focus*);¹⁸ infine, il modello di indicizzazione degli eventi (*event-indexing model*),¹⁹ dove il termine evento si riferisce in questo caso a un nucleo tematico di senso più ampio, contenente azioni e avvenimenti vari.

In aggiunta, le nozioni di coerenza, o meglio, livelli di coerenza,²⁰ e di rilevanza assumono un'importanza notevole, perché è su questa base che si creano i modelli situazionali, cioè a partire dalle connessioni che si instaurano tra i modelli correnti e gli aspetti considerati più significativi tra quanto è stato letto e che vengono mantenuti in primo piano nel modello integrato in via di aggiornamento in relazione alle cinque dimensioni situazionali.

Il modello di indicizzazione degli eventi è particolarmente importante ai fini del processo interpretativo, poiché influenza sia la comprensione dei testi nel momento della lettura sia quello della creazione delle rappresentazioni mentali immagazzinate nella memoria a lungo termine. Esso si basa sul fatto

¹⁷ Per questa distinzione il riferimento è K. Anders Ericsson, Walter Kintsch, *Long-term Working Memory*, "Psychological Review", 102 (1995), pp. 211-245.

¹⁸ Simon Garrod, Anthony J. Sanford, *Referential Process in Reading. Focusing on Roles and Individuals*, in *Comprehension Processes in Reading*, ed. by D. A. Balota, G.B. Flores d'Arcais, K. Rayner, Hillsdale (NJ), Erlbaum, 1990, pp. 465-485.

¹⁹ R. A. Zwaan, M.C. Langston, A.C. Graesser, *The Construction of Situation Models in Narrative Comprehension*, cit.

²⁰ I. Tapiero, *Situation Models and Level of Coherence*, cit.

che questi nuclei di senso, gli eventi, possono essere considerati come i mattoni che strutturano i modelli situazionali e, durante l'atto di lettura, ciascuno di essi viene scomposto sulla base delle dimensioni situazionali, che giocano tutte un ruolo attivo nel processo di interpretazione, sia individualmente sia in connessione tra loro.

Il principio è che un nuovo evento ha maggiori possibilità di essere integrato nel modello situazionale in costruzione nel momento in cui entrambi condividono uno o più indici all'interno del modello corrente: per esempio, se un evento comporta la presenza dello stesso personaggio protagonista e della stessa ambientazione spaziale di quello precedente, allora l'integrazione tra i due nella mente del lettore è più rapida e più semplice, mentre nei casi in cui questa continuità non sussiste, il lettore dovrà ricalibrare nuovi indici. Pertanto, maggiore è il numero delle sovrapposizioni tra i riferimenti agli indici testuali, maggiore è la possibilità di dare forma a un modello situazionale completo, capace di diventare, di conseguenza, bagaglio di conoscenza (un modello mentale astratto e generalizzato), archiviato nella memoria a lungo termine.

Questa impalcatura concettuale illustra la maniera in cui prende forma il processo interpretativo del lettore, di cui coglie efficacemente la natura dinamica, laddove, a partire dalla superficie linguistica e stilistica di una narrazione, arriva all'estrapolazione dei nuclei di senso più significativi, dalla loro trasformazione da conoscenze localizzate e relative a una specifica situazione di lettura, fino al loro passaggio a forma di conoscenza globale, immagazzinata nella memoria e diventata a tutti gli effetti strumento cognitivo, che potrà potenzialmente aiutare l'interpretazione delle letture successive e l'edificazione di nuovi modelli situazionali.

Un altro punto di forza dell'applicazione di questa teoria nello studio dei politesti è la sua applicabilità a qualunque tipologia di raccolta, da quelle ad alto grado di coesione, che presentano una struttura compatta e una forte ricorrenza di personaggi, ambienti e situazioni narrative e che, per esempio, prevedono una

lettura ordinata e sequenziale dei racconti di cui sono composte, così come in quelle a medio-basso grado di coesione, che si prestano maggiormente a letture parziali e non sequenziali e che contengono rimandi testuali espliciti meno frequenti o addirittura assenti tra le narrazioni che le compongono.

Un esempio di applicazione dei meccanismi interpretativi appena presentati può essere una raccolta ad alto grado di coesione come l'opera d'esordio di Romano Bilenchi, *Il capofabbrica*, pubblicata per la prima volta dalle Edizioni di «Circoli» a Roma nel 1935. Essa è inoltre un caso emblematico del modo in cui vicenda editoriale, dimensione testuale e contesto di ricezione debbano essere necessariamente presi in considerazione durante il processo di interpretazione dell'opera.

Si tratta di una raccolta di otto racconti, organizzati secondo il seguente ordine: *La fabbrica*, *Il nonno di Marco*, *Due vedove*, *Le nonne*, *I pazzi*, *Dino*, *La mamma*, *Il capofabbrica*. Hanno tutti in comune uno stesso personaggio, Marco, poiché obiettivo dell'autore è stato creare una significativa continuità tra i testi, al fine di produrre un forte effetto di coesione. Bilenchi, infatti, ha sostenuto a più riprese che *Il capofabbrica* fosse un romanzo, non tanto per fornire a tutti i costi un'etichetta di genere alla sua opera, quanto per sottolinearne l'organicità e la necessità di una lettura sequenziale.²¹

Tuttavia, nonostante questa decisa presa di posizione da parte dello scrittore, la vicenda editoriale di questi racconti, a partire dalla prima pubblicazione in volume, va nella direzione di un sistematico ri-uso dei singoli testi, piuttosto che in quella di una loro valorizzazione come progetto unitario.²²

La schematizzazione seguente (*fig. 1*) serve per mostrare il meccanismo di semantizzazione del politesto. Vi è raffigurato in maniera sintetica il modo in cui le informazioni ricavate dalla

²¹ Romano Bilenchi, *Opere complete*, a cura di B. Centovalli, Milano, Rizzoli, 2009, p. 1090.

²² Per la vicenda editoriale della raccolta e dei racconti che la compongono, cfr. *ivi*, pp. 1089-1105.

lettura dei primi due racconti, *La fabbrica* e *Il nonno di Marco*, agiscono nel processo di interpretazione del terzo racconto, *Due vedove*. Attraverso questa rappresentazione, sono evidenziati gli elementi delle narrazioni precedenti che fungono da attrattori testuali secondo criteri di coerenza e rilevanza con ciò che viene ricavato dalla ricezione della terza narrazione.

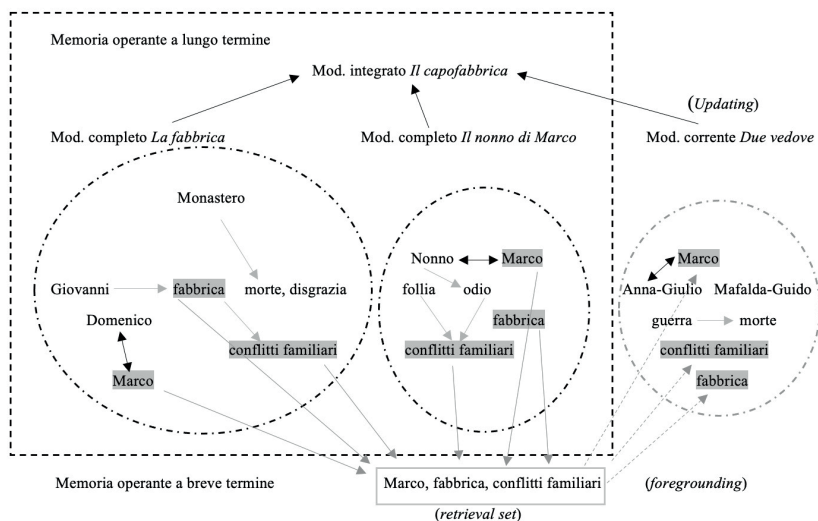


Fig. 1 Processo di semantizzazione e creazione del modello situazionale del polittesto.

La figura isola in maniera molto schematica gli elementi fondamentali che danno corpo ai modelli situazionali completi di ciascun racconto, in modo da far risaltare i loro legami semantici e mostrare come essi agiscono nel processo di lettura del nuovo racconto. Ovviamente, per ragioni di spazio, quelli riportati sono soltanto i principali indici testuali ricavati dai racconti.

Il rettangolo entro cui si svolgono queste operazioni e in cui sono contenute tutte queste informazioni è la memoria operante a lungo termine (LTWM), all'interno della quale si

sta formando un modello integrato della raccolta nel corso della sua ricezione, il quale si modifica e si evolve man mano che vengono immagazzinati i modelli dei racconti precedenti, che a loro volta risultano completi, proprio perché si tratta di un organismo politestuale, in cui convivono testi di per sé autonomi.

Il racconto d'apertura, *La fabbrica*, consta di sei paragrafi divisi tra loro per mezzo di uno spazio bianco a organizzare e strutturare il materiale narrativo. Il testo ha la funzione di introdurre alcuni dei motivi fondamentali di tutta la raccolta. Il centro di questa prima narrazione è per l'appunto la fabbrica cui fa riferimento il titolo, a partire dalla vicenda della sua costruzione e dall'influenza decisiva che ha nei confronti delle persone che materialmente le ruotano attorno e che da essa sono attratte e condizionate. La fabbrica, infatti, si presenta sia come luogo di lavoro e fonte di sostentamento di interi nuclei familiari, ma anche come complesso abitativo, che costringe chi la occupa alla prossimità fisica e ne condiziona profondamente i rapporti interpersonali, con gli interessi economici a sovrastare e incrinare l'umanità delle persone. A questa struttura è da subito associata una forte carica negativa: essa sorge infatti sopra le rovine di un antico convento crollato su se stesso, all'interno del quale erano stati rinvenuti gli scheletri dei frati che lo abitavano. Questa scoperta aveva creato malessere e un senso di sventura e disagio in Giovanni, il costruttore della fabbrica, nonostante avesse condotto i lavori in maniera più che soddisfacente. Questo presagio di morte si concretizza subito nella tragica fine di suo figlio, che annega in un pozzo tra i capannoni. L'evento induce Giovanni a vendere la fabbrica a Domenico, il quale termina i lavori e si trasferisce in loco con tutta la famiglia, che, da questo momento in poi, entrerà in una spirale di violente liti e divisioni, perpetrate per generazioni dai figli di Domenico e dai suoi nipoti, tra i quali Marco. Essi, infatti, sin da bambini sono condizionati dall'odio e dai conflitti familiari.

Occorre sottolineare che in questo primo racconto i tre personaggi nominati hanno più o meno la medesima rilevanza e Marco, che sarà poi il *trait d'union* della raccolta, entra in scena solo verso la fine. Di conseguenza, se il testo non fosse incluso in un politesto, Marco non assumerebbe sicuramente la funzione di attrattore testuale che viene confermata racconto dopo racconto. Centrali in questa narrazione d'apertura dell'opera sono lo spazio della fabbrica e la sua negatività, con le dinamiche violente che esso genera nelle persone.

Il secondo racconto, *Il nonno di Marco*, a partire dal titolo, orienta l'attenzione del lettore verso i legami familiari di Marco, che inizia così ad assumere quella centralità confermata poi dalle narrazioni successive. Il testo ruota attorno al rapporto tra il nonno e il nipote, basato sostanzialmente sull'educazione all'odio e alla diffidenza verso gli altri parenti da parte dell'anziano, descritto come un uomo rozzo e rabbioso, ma che in qualche modo riesce ad accattivarsi l'affetto del giovane, il quale si convince piano piano ad assumere gli atteggiamenti del nonno, arrivando a imitarlo e a dare della «puttana» alla nonna.

Il terzo racconto in esame è *Due vedove*, che, nel caso dell'esempio in questione, rappresenta il cosiddetto modello situazionale corrente, ovvero quello in via di costruzione durante il processo di lettura e, dunque, posto fuori dalla memoria operante a lungo termine ed evidenziato in verde nello schema. La narrazione ha come protagoniste Anna e Mafalda, amiche d'infanzia che sposano due cugini, Giulio e Guido, appartenenti alla famiglia che gestisce la fabbrica, ma ripudiati per questioni d'interesse e per la loro fede politica socialista. Da loro, le due donne avranno due figli, Marco e Franco. Guido muore in guerra senza poter vedere il bambino, mentre Giulio muore di malattia, a causa degli sforzi richiesti dalla gestione della fabbrica. Rimaste sole, le due donne vengono allontanate dai parenti, ma cercano di aiutarsi a vicenda per provare a dare un futuro ai loro figli.

Nello schema, all'interno dei cerchi (i cui confini sono volutamente tratteggiati, in quanto il lettore può sempre ripensare

a posteriori a quanto letto e infondergli nuovi significati), che rappresentano i modelli mentali dei singoli racconti, sono riportati in maniera molto schematica i principali attrattori testuali e i motivi fondamentali della narrazione: le frecce azzurre indicano i legami causali e motivazionali, mentre la doppia freccia nera le relazioni di parentela tra i personaggi.

Secondo i criteri di coerenza e rilevanza, è stato possibile individuare e isolare gli indici degli eventi che, fino a questo punto della lettura della raccolta, stanno dando corpo a quel surplus semantico che scaturisce dall'unità politestuale. In fig. 1 sono evidenziati gli attrattori testuali che il lettore richiama alla mente nella memoria operante a breve termine e ripone all'interno del cosiddetto *retrieval set*, per dare ulteriore significato a ciò che sta leggendo nel nuovo racconto.

A partire da queste ricorrenze testuali e situazionali, infatti, è anche possibile iniziare a costruire e via via aggiornare il modello integrato della raccolta stessa: fino a questo punto della lettura, alcuni degli attrattori testuali dei singoli racconti hanno perso rilevanza, mentre altri ne hanno guadagnata. In questo modo, per mezzo di inferenze, il lettore può ipotizzare che Marco è il protagonista della raccolta, che le storie raccontate e i loro personaggi sono rilevanti soltanto in funzione della sua vicenda personale, e che quest'ultima verte sulla sua crescita umana all'interno di questo ambiente familiare problematico e corrotto dalla forza distruttrice della fabbrica. Ovviamente, questa ipotesi sarà costantemente soggetta a revisioni e aggiornamenti, grazie alla lettura dei racconti successivi (e infatti la fabbrica avrà sempre meno rilevanza, mentre lo sviluppo personale di Marco sarà in primo piano). Inoltre, occorre aggiungere che i due fondamentali criteri di rilevanza e coerenza sono proprietà legate non solo alla superficie linguistica della narrazione, bensì anche all'azione del contesto di ricezione. Infatti, gli elementi che vengono richiamati alla mente tramite le operazioni di *retrieving* e *foregrounding* non sono necessariamente quelli che, da un punto di vista strettamente narratologico, sono considerabili come i più importanti delle

singole narrazioni nella loro autonomia, confermando uno degli assunti fondamentali degli studi sul politesto.

Per esempio, nel racconto *Due vedove*, Anna e Mafalda sono indubabilmente le protagoniste della vicenda e, pertanto, rivestono un ruolo fondamentale, sicuramente superiore a quello di Marco. Tuttavia, l'organizzazione politestuale, con la lettura in questo caso dei due racconti precedenti, fa sì che la funzione delle due protagoniste sia in realtà subordinata allo sviluppo della vicenda di un personaggio come Marco, secondario nel singolo racconto, ma primario nel politesto stesso, che assume dunque la priorità semantica. Questo esempio è indicativo dell'azione svolta dal contesto e di quanto sia rilevante la sua interazione con la dimensione testuale. *Due vedove* è infatti particolarmente utile per comprendere i principi di funzionamento della teoria politestuale. Gli attrattori testuali del racconto assumono un peso specifico diverso se la narrazione viene recepita secondo una lettura sequenziale all'interno della raccolta, oppure in maniera isolata, o ancora in relazione a un contesto differente. Poniamo il caso, infatti, che questo racconto venga inserito, per esempio, in un'antologia di racconti con protagoniste figure femminili. In questa circostanza, l'attenzione del lettore sarebbe quasi del tutto concentrata su Anna e Mafalda, mentre Marco sarebbe considerato un elemento marginale, così come l'importanza della fabbrica sarebbe subordinata rispetto ai conflitti familiari che coinvolgono le due donne e, infine, la morte dei loro mariti sarebbe considerata più rilevante in relazione alla loro vicenda piuttosto che a quella dei loro figli.

Questo rapporto di proporzione inversa tra la rilevanza delle caratteristiche e delle proprietà narratologiche dei racconti e gli elementi che invece compongono il bagaglio di conoscenze situazionali pregresse della raccolta, in rapporto ai quali il lettore aggiorna in continuazione il modello finale del politesto stesso nel corso della lettura, è particolarmente evidente nelle raccolte ad alto tasso di coesione interna, più ricche di richiami intertestuali tra i vari racconti.

A partire da questa ricognizione sulla nozione di modello situazionale, la cui applicazione in ambito narratologico è relativamente recente e sostanzialmente inedita negli studi sulla narrativa breve, è possibile cominciare a formulare delle ipotesi più concrete sul modo in cui prende forma il processo di semantizzazione del politesto. Dal momento che si tratta di un'applicazione recente, è sicuramente perfettibile e può avere ulteriori sviluppi, soprattutto in vista di una possibile e auspicabile integrazione tra questo apparato teorico e, per esempio, gli studi (anche empirici)²³ circa gli effetti sul lettore di istanze più specificamente pertinenti alla narrazione letteraria.

In ogni caso, la teoria dei modelli situazionali si è rivelata funzionale allo sviluppo di un'indagine più approfondita delle dinamiche di lettura di un politesto. Il concetto di modello situazionale ha infatti diversi pregi: innanzitutto, riesce a fungere da collante tra le caratteristiche linguistiche, stilistiche e strutturali dei testi (legate alla logica dell'alternanza tra espliciti, vuoti e impliciti) e una dimensione più propriamente cognitiva, riferita al sistema di conoscenze astratte che il lettore integra nel processo di comprensione di ciò che sta leggendo; in secondo luogo, la sua insistenza su una rappresentazione dinamica della lettura permette di riconoscere la varietà e l'elasticità dei possibili approcci al testo e dei significati che da essi possono scaturire, identificando allo stesso tempo gli effetti generati dalla presenza di determinati indici testuali; inoltre, lo studio dei modelli situazionali permette di fare luce su un processo di fondamentale importanza per la lettura delle raccolte di racconti, ovvero la memorizzazione dei contenuti e il loro reimpiego nell'interpretazione di quelli successivi, concetto su cui si fonda, di fatto, la stessa teoria classica sulla narrativa breve elaborata da Poe, a partire da nozioni quali quella di *unità*

²³ Si vedano, ad esempio, Marisa Bortolussi, Peter Dixon, *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*, Cambridge, Cambridge UP, 2003, oppure anche David S. Miall, *Literary Reading. Empirical and Theoretical Studies*, New York, Peter Lang, 2006.

di impressione, scaturita dalla concentrazione della lettura di testi brevi nell'arco di poche ore, alla quale si può iniziare a dare una spiegazione più articolata.

Inoltre, lo studio dei meccanismi di comprensione e memorizzazione delle informazioni contenute nei testi permette di identificare con maggiore agio elementi attrattori di natura linguistica e individuare l'azione modellante del contesto sui loro significati all'interno dell'unità politestuale.

Parte II
Dai testi alla teoria

Narratologia e interpunzione.
Le virgolette dei *Promessi sposi*
Riccardo Castellana

Una questione di virgolette

[1] « Signor curato, » disse un di que' due, piantandogli gli occhi in faccia. « Cosa comanda? » rispose subito don Abbondio, alzando i suoi dal libro, che gli restò spalancato nelle mani, come sur un leggio. « Lei ha intenzione, » proseguì l'altro, con l'atto minaccioso e iracundo di chi coglie un suo inferiore sull'intraprendere una ribalderia, « lei ha intenzione di maritar domani Renzo Tramaglino e Lucia Mondella! »¹

La citazione è tratta dal primo dialogo dei *Promessi sposi*, quello che vede il povero don Abbondio confrontarsi con i due bravi inviati da don Rodrigo per dissuaderlo dal celebrare il matrimonio tra Renzo e Lucia. Come in tutti i dialoghi del romanzo, anche in questo le singole battute dei personaggi sono delimitate dalle virgolette, che Teresa Poggi Salani, curatrice dell'edizione nazionale della Quarantana, riproduce

¹ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi. Testo del 1840-1842*, a cura di T. Poggi Salani, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2013, cap. I, pp. 34-35: d'ora in poi citato solo con i numeri di capitolo e pagina tra parentesi tonde.

rispettando scrupolosamente le particolarità della stampa tirata da Guglielmini e Redaelli tra il 1840 e il 1842.

Poche pagine più avanti, sempre nel capitolo iniziale, abbiamo invece il primo monologo riferito² del romanzo, nel quale non ascoltiamo più le parole pronunciate ad alta voce dal curato, ma ne leggiamo “telepaticamente”, e senza la mediazione della voce narrante, i pensieri, le argomentazioni frante e interrotte, le paure e i ripensamenti:

[2] [...] tutti questi pensieri ronzavano tumultuariamente nel capo basso di don Abbondio. – Se Renzo si potesse mandare in pace con un bel no, via; ma vorrà delle ragioni; e cosa ho da rispondergli, per amor del cielo? E, e, e, anche costui è una testa: un agnello se nessun lo tocca, ma se uno vuol contraddirgli... ih! E poi, e poi, perduto dietro a quella Lucia, innamorato come... Ragazzacci, che, per non saper che fare, s’innamorano, voglion maritarsi, e non pensano ad altro; non si fanno carico de’ travagli in che mettono un povero galantuomo. Oh povero me! vedete se quelle due figuracce dovevan proprio piantarsi sulla mia strada, e prenderla con me! Che c’entro io? Son io che voglio maritarmi? Perché non son andati piuttosto a parlare... Oh vedete un poco: gran destino è il mio, che le cose a proposito mi vengan sempre in mente un momento dopo l’occasione. Se avessi pensato di suggerir loro che andassero a portar la loro imbasciata... – (I, pp. 46-7)

Nel monologo riferito, come si sa, la distanza tra personaggio e autore implicito è massima, e il giudizio di quest’ultimo può essere solo implicito, perché la mimesi diretta del pensiero del personaggio non ammette se non una sorta di ironia di montaggio, ottenuta esibendo la cattiva coscienza e la pretestuosità dei pensieri di don Abbondio. Altrove, però, Manzoni

² Adotto qui e in tutto il saggio le categorie proposte da Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton UP, 1978. L’espressione inglese originale «quoted monologue» è traducibile come “monologo riferito” o “monologo citato”.

si serve anche degli altri due dispositivi di presentazione della coscienza caratteristici della fiction eterodiegetica identificati da Cohn, ovvero la psiconarrazione e il monologo narrato. Non è però di questi che mi occuperò qui, anche perché sugli effetti di avvicinamento e allontanamento della voce narrante rispetto al punto di vista del personaggio, e sulla loro funzione ideologica nell'economia del romanzo, ha scritto pagine esemplari Guido Baldi cui non posso che rinviare:³ è invece proprio sul monologo riferito (o citato) nei *Promessi sposi*, e soprattutto sui suoi rapporti con il monologo "parlato" che vorrei soffermarmi nelle pagine che seguono, perché c'è almeno un aspetto sinora trascurato del problema che merita attenzione da parte della narratologia.

Vale a pena osservare, anzitutto, che nell'esempio [2] il monologo interiore del curato è marcato dalle lineette ("lineette" e non "trattini", perché, avvertono i linguisti, la lineetta è quel segno grafico che separa le parole, mentre il trattino le unisce formando una parola composta). Tanto nella Ventisettana quanto nella Quarantana, da cui traggio tutte le mie citazioni, Manzoni sembra adottare sistematicamente la lineetta per aprire e chiudere il monologo riferito o pensato, e le virgolette basse, invece, per delimitare il discorso diretto, le parole pronunciate ad alta voce dai personaggi.

Breve inciso: le norme interpuntive odierne, riguardo a questo aspetto particolare, variano da editore a editore: se prendo, a caso, l'ultima edizione uscita da Adelphi due anni fa del *Pasticciaccio* di Gadda, vedo che il discorso diretto è racchiuso tra virgolette basse, mentre i pensieri dei personaggi sono racchiusi dalle lineette; ma se invece apro, sempre a caso, il Meridiano delle novelle di Pirandello mi accorgo che le regole sono esattamente invertite. Chissà che non si riesca prima o poi a stabilire una norma universale e valida per tutti.

³ Guido Baldi, *Renzo e la sommossa. Voce e prospettiva del racconto*, in Id., *Narratologia e critica. Teoria ed esperimenti di lettura da Manzoni a Gadda*, Napoli, Liguori, 2003, pp. 37-74.

Dunque, la regola provvisoria che si potrebbe enunciare a partire dai primi due esempi potrebbe essere questa: le virgolette sono adottate nella Quarantana come segnali paragrafematici del discorso diretto e le lineette per il monologo interiore. È così? No. O almeno non sempre.

Prima di arrivare al punto che ci interessa da vicino prendiamo adesso la scena del tentativo di linciaggio da parte della folla nei confronti del vicario di provvisione durante i tumulti di San Martino. Sventata, come si ricorderà, dal provvidenziale arrivo di Antonio Ferrer, il quale, facendosi largo tra la folla dice:

[3] «Sì, signori; pane, abbondanza. Lo condurrò io in prigione: sarà gastigato... *si es culpable*. Sì, sì, comanderò io: il pane a buon mercato. *Asì es...* così è, voglio dire: il re nostro signore non vuole che codesti fedelissimi vassalli patiscan la fame. *Ox! ox! guardaos*: non si facciano male, signori. *Pedro, adelante con juicio*. Abbondanza, abbondanza. Un po' di luogo, per carità. Pane, pane. In prigione, in prigione. [...]» (XIII, p. 409)

Splendido e citatissimo esempio di ironia manzoniana, con le mezze frasi in spagnolo (incomprensibili alla folla e indirizzate da Ferrer a sé stesso o al connazionale Pedro, il cocchiere) a contraddire quelle ipocritamente elargite agli astanti in italiano.

Lo stesso artificio ritorna con una piccola variazione anche quando Ferrer si allontana in carrozza portando finalmente in salvo il vicario, e si rivolge anche a lui nella lingua del potere, per tranquillizzarlo e per dirgli di non credere a quanto sta dicendo, mentendo, alla moltitudine infuriata:

[4] «Sì, signori; pane e giustizia: in castello, in prigione, sotto la mia guardia. Grazie, grazie, grazie tante. No, no: non iscapperà! *Por ablandarlos*. È troppo giusto; s'esaminerà, si vedrà. Anch'io voglio bene a lor signori. Un gastigo severo. *Esto lo digo por su bien*. Una meta giusta, una meta onesta, e gastigo agli affamatori. Si tirin da parte, di grazia. Sì, sì; io sono un galantuomo, amico del popolo. Sarà gastigato: è vero, è un birbante, uno

scellerato. *Perdone, usted*. La passerà male, la passerà male... *si es culpable*. Sì, sì, li faremo rigar diritto i fornai. Viva il re, e i buoni milanesi, suoi fedelissimi vassalli! Sta fresco, sta fresco. *Animo; estàmos ya quasi fuera.*» (XIII, p. 414)

Come hanno notato in molti, il dispositivo adottato qui da Manzoni è spiccatamente teatrale. Si tratta di qualcosa di molto simile agli “a parte”, poniamo, delle commedie di Goldoni, che Manzoni conosceva e apprezzava, o anche a quelli del melodramma, dove per convenzione le parole pronunciate da un personaggio tra sé sono percepibili solo dal destinatario (e ovviamente dal pubblico), ma inudibili dagli altri personaggi presenti in scena, i quali, appunto, non possono sentirle anche se gli attori che li impersonano si trovano a pochissima distanza dal locutore.

Il modello teatrale, l'a parte e la semi-trasparenza mentale

Ma c'è di più. Manzoni ricorre alla tecnica dell'“a parte” anche altrove, per esempio quando Ferrer giunge davanti alla casa del povero vicario:

[5] Sopraffatto poi e come soffogato dal fracasso di tante voci, dalla vista di tanti visi fitti, di tant'occhi addosso a lui, si tirava indietro un momento, gonfiava le gote, mandava un gran soffio, e diceva tra sé: – *por mi vida, que de gente!* –. (XIII, p. 405)

Si faccia bene attenzione, perché il caso è diverso dagli esempi [3] e [4]: le parole «diceva tra sé» sono seguite da una frase incapsulata da due lineette. Il che sembra contraddire la regola da noi enunciata poche righe sopra: Ferrer *dice* qualcosa, tra sé, ma questo qualcosa è (stranamente) segnalato dalla lineetta, che dovrebbe invece marcare il pensato. È un caso isolato? Una distrazione dell'autore? E in ogni caso, come la si spiega?

Diciamo subito che non è né un caso isolato né una distrazione, perché ancora nel tredicesimo capitolo, qualche pagina dopo, sempre Ferrer

[6] diceva intanto tra sé: – *acqui està el busilis; Dios nos valga!*
– (XIII, p. 413)

E aggiungiamo pure che non è solo Ferrer l'unico personaggio dei *Promessi sposi* a recitare un "a parte" del genere. Lo fa per esempio anche don Abbondio in uno dei suoi colloqui con Federigo Borromeo:

[7] Appena ebbe proferite queste parole, si morse la lingua; s'accorse d'essersi lasciato troppo vincere dalla stizza, e disse tra sé: – ora vien la grandine –. (XXVI, p. 780)

Insomma: cosa fanno tanto Ferrer quanto il curato? Pensano silenziosamente? Pensano ad alta voce? Mugugnano o borbottano qualcosa di indistinguibile? Bisbigliano contando di non essere uditi? Il buon senso, il contesto e le linee, appunto, direbbero che *pensano* e basta, e che nessun *flatus vocis* venga prodotto dai loro organi fonatori. E allora perché Manzoni usa un *verbum dicendi* (sia pure corretto dalla notazione didascalica "tra sé"?). Perché in questo caso, a mio avviso, ci troviamo *realmente* di fronte a un "a parte" teatrale, a una tecnica di presentazione della coscienza mutuata dal teatro, e non a qualcosa che gli somiglia (come in [3] e [4]): dobbiamo immaginare insomma Ferrer e don Abbondio come degli attori che pronunciano parole, inudibili agli altri, che emergono dalla loro coscienza; come delle forme, diciamo così, di *semi-trasparenza* (o di *semi-opacità*) *mentale*, cioè di una quarta modalità distinta dalle tre, tipiche dell'arte narrativa eterodiegetica, individuate da Dorrit Cohn in *Transparent Minds*, e chiaramente derivata dall'arte drammatica.

Questa semi-trasparenza mentale presuppone anche, è utile sottolinearlo, rapidità esecutiva, brevità e piena aderenza con

il contesto del momento, proprio come prescrive l'a parte teatrale, che è cosa diversa sia dal monologo sia, ovviamente, dal flusso di coscienza dei drammi novecenteschi di Eugene O'Neill, chiaramente ispirato al romanzo modernista di Joyce e di Woolf.⁴ In sostanza, non si tratta, nei casi [5], [6] e [7], di monologo pensato "puro"; e non a caso (il perché lo diremo tra poco) anche a un personaggio storico finzionalizzato come Ferrer è concesso di farne uso.

Qualche altra precisazione su quel "tra sé" e sulle didascalie che modulano in un senso o in un altro il *verbum dicendi*. Quando Renzo, nel cap. XI, arriva a Milano e vede pani e farina disseminati per le strade quasi deserte, prima reagisce "dicendo tra sé" alcuni pensieri, e poi però esterna "ad alta voce" la propria meraviglia:

[8] – Grand'abbondanza, – disse tra sé, – ci dev'essere in Milano, se straziano in questa maniera la grazia di Dio. Ci davan poi ad intendere che la carestia è per tutto. Ecco come fanno, per tener quieta la povera gente di campagna. – Ma, dopo pochi altri passi, arrivato a fianco della colonna, vide, appiè di quella, qualcosa di più strano; vide sugli scalini del piedestallo certe cose sparse, che certamente non eran ciottoli, e se fossero state sul banco d'un fornaio, non si sarebbe esitato un momento a chiamarli pani. Ma Renzo non ardiva creder così presto a' suoi occhi; perché, diamine! non era luogo da pani quello. – Vediamo un po' che affare è questo, – disse ancora tra sé; andò verso la colonna, si chinò, ne raccolse uno: era veramente un pan tondo, bianchissimo, di quelli che Renzo non era solito mangiarne che nelle solennità. – È pane davvero! – disse ad alta voce; tanta era la sua meraviglia: – così lo seminano in questo paese? in quest'anno? e non si scomodano neppure per raccogliarlo, quando cade? Che sia il paese di cuccagna questo? – Dopo dieci miglia di strada, all'aria

⁴ Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950* [1956], Torino, Einaudi, 1962, pp. 115-116; Roberta Mullini, *Parlare per non farsi sentire. L'a parte nei drammi di Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 2018, p. 18.

fresca della mattina, quel pane, insieme con la meraviglia, gli risvegliò l'appetito. – Lo piglio? – deliberava tra sé: – poh! l'hanno lasciato qui alla discrezion de' cani; tant'è che ne goda anche un cristiano. Alla fine, se comparisce il padrone, glielo pagherò.– Così pensando, si mise in una tasca quello che aveva in mano, ne prese un secondo, e lo mise nell'altra [...].
(XI, p. 354)

Questo esempio complica un po' le cose perché non c'è dubbio che Renzo esclami «ad alta voce», come specifica il testo, la frase:

– È pane davvero! –

La quale, pur in presenza delle lineette, è inequivocabilmente espressione vocale e non puramente mentale. Il che si spiega, probabilmente, così: qui Renzo è solo, non ha interlocutori e parla a se stesso, ma questa volta lo fa ad alta voce: è il pensiero che gli esce spontaneo dalla bocca, si articola in fonemi e produce quella frase esclamativa.

In sintesi: la regola seguita da Manzoni è un po' diversa da quella moderna, e sembra essere questa: *mentre le virgolette servono solo ed esclusivamente a demarcare il dialogato, le lineette sono adottate nella Quarantana come segni paragrafematici tanto del monologo pensato quanto di quelle forme (minoritarie) di (breve) monologo parlato che sono prive di interlocutore e autoriferite*. Decisivi per dirimere ogni dubbio saranno, come si è visto, il contesto dell'enunciazione e la presenza di *verba dicendi* oppure *cogitandi*.

Non ho ancora fatto una ricerca sistematica, ma sarebbe certamente interessante capire l'effettiva distribuzione di questi fenomeni nel testo e il loro significato nell'economia del romanzo. Quel che si può dire sin d'ora con relativa certezza è che mentre il monologo riferito, il monologo narrato e la psiconarrazione, nei *Promessi sposi*, servono a rappresentare la vita psichica di personaggi fittizi come don Abbondio, Renzo

e Lucia, i pensieri dei personaggi storici finzionalizzati come Ferrer o Federico Borromeo ci sono sostanzialmente inaccessibili, o tutt'al più sembrano essere esprimibili attraverso la modalità esemplificata dagli esempi [5] e [6]. Il che è un piccolo corollario alla tesi generale, di per sé ineccepibile, di Cohn, per cui nel romanzo storico europeo dell'Ottocento l'impenetrabilità della coscienza dei personaggi non fittizi è la regola (fino a Tolstoj escluso). Nel romanzo storico classico, infatti, le leggi di finzionalizzazione dei personaggi variano al variare dello statuto ontologico dei personaggi stessi: se interamente fittizi, è legittima nei loro confronti ogni forma di onniscienza psichica; se invece si tratta di personaggi storici finzionalizzati, chi narra non può adottare né il monologo riferito, né il monologo narrato né la psiconarrazione, ma dovrà accontentarsi di quella quarta forma di semi-trasparenza mentale, derivata dal teatro, che ho appena descritto, oltre che di veri e propri monologhi ad alta voce che "drammatizzano", per così dire, la coscienza, e di cui ancora romanzieri come Stendhal e Balzac fanno largo uso.⁵

Variantistica

Prima di giungere alla differenziazione di massima tra linee e virgolette basse, Manzoni aveva attraversato una lunga fase di sperimentazione. Nell'autografo del *Fermo e Lucia*, per esempio, quella differenziazione non esisteva affatto: «Il discorso diretto», osservano le curatrici dell'edizione critica, «è dal Manzoni introdotto in varie maniere: o con due punti seguito da un tratto, o col solo due punti, o col solo tratto,

⁵ Cfr. D. Cohn, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1999, p. 151. Ho verificato la validità di questa regola nel caso dei *Promessi sposi* in Riccardo Castellana, *Nel cervello di Ferrer (e in quello del cardinale Borromeo). Cosa possono e non possono fare i personaggi storici dei Promessi sposi*, in *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di S. Brugnolo, I. Campeggiani, L. Danti, Firenze, Cesati, 2020, pp. 587-606.

o, spesso, senza alcun segno di punteggiatura». ⁶ Il monologo interiore, invece, non aveva alcun contrassegno particolare ed era introdotto, di norma, solamente dalla presenza di *verba cogitandi*; esattamente come si era sempre fatto nella cultura manoscritta e anche nei primi secoli di quella tipografica, ancora piuttosto parca di notazioni paragrafematiche. Spesso, per esempio, don Abbondio, nel *Fermo*, veniva colto mentre “ruminava” o “masticava tra sé” pensieri che, per viltà, non avrebbe mai osato riferire ad altri; ma il contenuto di tali pensieri (di solito di brevissima estensione) non era delimitato da nulla: né da linee né da altro.

Si osservi per esempio come appare, nell'autografo della prima minuta, il rimuginio di don Abbondio alla fine del primo capitolo (cioè quello che nella Quarantana sarebbe diventato l'esempio [2]):

[9] Poichè se si avesse potuto mandare in pace Fermo con un bel nò, l'affare sarebbe stato finito, essendo la coscienza di D. Abbondio bastantemente soddisfatta della idea che a lui era stata fatta violenza. Ma Fermo vorrà delle ragioni, e non istarà quieto, e la ragione buona non si poteva dire. Tutto il mondo troverà strano questo ritardo, e molto più una ripulsa, mormorerà, e che cosa rispondere. E se Fermo ricorre? Angustiato da questi pensieri il nostro Curato [...].⁷

Come si vede, l'iniziale psiconarrazione scivola impercettibilmente verso il monologo narrato («Ma Fermo vorrà delle ragioni, e non istarà quieto, e la ragione buona non si poteva dire») e poi precipita in quello che è (forse) un monologo riferito («E se Fermo ricorre?»), senza però che l'affondo nel magma dei pensieri di don Abbondio venga segnalato da virgolette o da altro segno grafico. Un momento decisivo sembra

⁶ A. Manzoni, *Fermo e Lucia. Prima minuta (1821-1823)*, a cura di B. Colli, P. Italia, G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006, p. 598.

⁷ Id., *Fermo e Lucia*, ed. critica a cura di B. Colli, P. Italia, G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006, p. 20.

essere stata l'elaborazione degli *Sposi promessi* (Sp) o Seconda minuta. Stando a quanto scrive nell'Introduzione la curatrice Giulia Raboni, infatti,

Rispetto al *Fermo e Lucia* dove la punteggiatura era non di rado carente, e spesso affidata a un tratto ancora irrisolto come l'uguale (=), in Sp essa appare del resto generalmente curata, e lacunosa solo in pochi casi. In particolare, l'intervento è stato a volte necessario per i discorsi diretti, la cui rappresentazione è cambiata nel corso della Seconda minuta, passando dall'uso iniziale del trattino in apertura (e a volte in chiusura) alle virgolette. Nella prima soluzione, utilizzata fino al cap. IX, così come era già accaduto per il *Fermo*, Manzoni trascura a volte di segnalare l'inizio del discorso, rendendone difficile l'individuazione; ma la stessa dimenticanza (quando il discorso sia interrotto da incisi) può verificarsi anche per le virgolette. [...] Parallela a questa è l'evoluzione nella resa dei monologhi (discorsi tra sé e sé o pensieri), inizialmente privi di qualsiasi indicazione paragrafematica (tranne qualche raro caso di trattino), in seguito, dopo il passaggio alle virgolette per i dialoghi, segnalati dal tratto.⁸

Dunque è in questa redazione-ponte tra il *Fermo* e *I promessi sposi*, che Manzoni, partito da una sostanziale assenza di marcatura grafica del monologo riferito, giunge infine alla distinzione che conosciamo.

Prima di Manzoni

Ma qual era la situazione prima di Manzoni? Nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, che ovviamente però sono per noi di scarsa utilità (in quanto romanzo autodiegetico e dunque privo di quelle forme di trasparenza mentale peculiari della fiction

⁸ Giulia Raboni, *Introduzione*, in A. Manzoni, *Gli sposi promessi. Seconda minuta (1823-1827)*, a cura di B. Colli, G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2012, p. LXXXIX.

in terza persona) la lineetta serviva unicamente a evidenziare singole parole o frasi: Foscolo se ne serviva come di una marca espressiva per dare enfasi a una parte del discorso e non il segno d'attacco del monologo pensato, come il *dash* inglese da cui molto probabilmente la lineetta proveniva.⁹ D'altro canto, sappiamo che le grammatiche italiane cominciano molto tardi a occuparsi di virgolette e di lineette, e lo fanno non tanto in rapporto al loro uso letterario (e quindi nella resa delle voci e dei pensieri dei personaggi) quanto in relazione alle norme citatorie della prosa non finzionale: Francesco Soave (*Grammatica ragionata della lingua italiana*, 1771), per esempio, prescrive al buon saggista le lineette per marcare la citazione breve, e le virgolette se invece il passo citato è più lungo, mentre le grammatiche ottocentesche (Gherardini 1843, Petrocchi 1887, Borghesio 1888 e Morandi-Cappuccini 1894) limiteranno la funzione citatoria alle sole virgolette (e indipendentemente dall'ampiezza della porzione di testo interessata), estendendone però l'impiego, per analogia, anche al discorso diretto.¹⁰ Poco o nulla i grammatici ottocenteschi dicono invece della lineetta e del suo uso nel delimitare il pensiero nell'ambito del testo narrativo: Petrocchi (*Grammatica della lingua italiana*, 1887) non fa che riportare (ma in modo incompleto, senza cioè tener conto delle eccezioni costituite dagli esempi [5]-[8]) la distinzione manzoniana tra lineetta («per controsegnare un pensiero») e virgolette (per il «discorso espresso»), ma nulla dice su quale fosse la situazione prima di Manzoni.¹¹

⁹ Si veda ad es. il capitolo di Giuseppe Antonelli sulla punteggiatura italiana dall'Ottocento a oggi nella *Storia della punteggiatura in Europa* curata da Bice Mortara Garavelli (Roma-Bari, Laterza, 2008), che però è molto parco di informazioni circa i fenomeni che ci riguardano (lineetta e virgolette) e non offre una cronologia precisa.

¹⁰ Roska Stojmenova Weber, *Le virgolette nell'Ottocento tra norma e uso*, in *Capitoli di storia della punteggiatura italiana*, a cura di A. Ferrari et al., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, p. 298.

¹¹ Cit. in Fiammetta Longo, *La lineetta nelle grammatiche dell'Ottocento*, in *Capitoli di storia della punteggiatura italiana*, cit., p. 237.

Infine, di aiuto limitato può essere il confronto con un precedente (italiano) famoso, un vero e proprio best seller di fine Settecento come *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene* (1781) di Alessandro Verri: un romanzo, certo, ma non ancora un romanzo storico, bensì uno di quei tantissimi «romanzi storico-eroico-erotici» che avevano invaso l'Europa tra il XVII e il XVIII secolo adottando di volta in volta i modi del romanzo antiquario, della *biofiction* o dell'apocrifo d'autore, e che, soprattutto della civiltà classica, avevano dato un'immagine fantasiosa e anacronistica; uno di quei «componimenti misti di storia e invenzione», come scrive Manzoni, non animati, però, dal «desiderio della verità storica»,¹² e che usavano il passato come sfondo di cartapesta per *romance* avventurosi o lacrimevoli, del tutto privi degli scrupoli di verosimiglianza storica tipici del *novel*. Ebbene, nelle *Avventure di Saffo* è già rispettata, mi sembra, la regola per cui l'intimità del personaggio storico non è rappresentabile nelle forme descritte da Cohn. Un confronto con Manzoni, però, è improponibile proprio perché l'opacità della coscienza non riguarda solo l'eroina principale ma anche i personaggi fittizi (che a differenza dei *Promessi sposi* svolgono il ruolo di semplici gregari e non di protagonisti). Pertanto, la psicologia di Saffo riesce a emergere solo da fenomeni esteriori visibili (il pianto) oppure dal contenuto dei suoi monologhi, cioè dalle sue stesse parole pronunciate ad alta voce: se per esempio arrossisce alla vista del bellissimo Faone o «fredde stille» le scendono nel cuore (è la fisiologia dell'amore infelice, il sentimento che si fa gesto, espressione del viso e del corpo), Saffo può anche confessare verbalmente il suo tormento interiore alla presenza della propria ancella:

[10] «Me misera, barbaro Faone, Venere pietà». Osservava l'ancella questo delirio [...] «Crudele», esclamò, «perché mi

¹² A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, a cura di S. De Laude, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2000, p. 21.

turbi una breve illusione di calma in cui aveva in parte immerse le mie deplorabili angosce?»¹³

oppure nelle apostrofi alla natura e alla luna:

[11] e Saffo, mirando in alto ascesa la luna [...], «Tu pur fosti amante», le diceva, «e fors'anche lo sei; ché quantunque immortali anche voi, o Numi, siete soggetti al governo di amore. Tu pur dal cielo scendesti furtivamente nelle tenebre notturne, per serbare la fama de' tuoi casti diporti, a rimirare da vicino l'amato semblante del sonnacchioso Endimione; onde ben potrai avere qualche pietà di me, che debole e mortale posso resistere meno a quella potenza a cui cedono anche gl'immortali».¹⁴

Discorsi diretti, senza dubbio, introdotti infatti da *verba dicendi*, e non pensieri “trasparenti” né monologhi interiori. E vale la pena aggiungere, *en passant*, che la prima edizione a stampa del romanzo non adottava in realtà alcun segno paragrafematico per delimitarli, e che le virgolette sono state aggiunte solamente dall'editore moderno in base alle “indicazioni sceniche” presenti nel testo stesso (come «esclamò» o «diceva»).

Anche qui, insomma, prevale il modello teatrale, e il clima letterario italiano di fine Settecento è ben lontano dal contemplare certe sottigliezze psicologiche del romanzo europeo: sottigliezze che solo una profonda assimilazione delle nuove possibilità dell'arte tipografica da parte delle successive generazioni di scrittori avrebbe reso pienamente esprimibili.

Da questo punto di vista, allora, potrebbe rivelarsi più utile guardare a quanto avveniva in Francia, dove Manzoni era di casa, e dove esisteva una cultura romanzesca ben più avanzata che in Italia. Nel sistema interpuntivo francese il *tiret* (la lineetta) fa il suo ingresso proprio nel Settecento come marca

¹³ Alessandro Verri, *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene* [1781], a cura di A. Cottignoli, Roma, Salerno, 1991, p. 72.

¹⁴ *Ibid.*

del discorso diretto, per poi vedersi contendere la medesima funzione dalle nuove arrivate virgolette (basse o alte che fosse), ma ciò sarebbe avvenuto (almeno stando a quanto afferma Maria Colombo)¹⁵ solo verso metà Ottocento. Le medesime virgolette, però, erano contemporaneamente usate, sempre in Francia, e sempre nel romanzo, anche per delimitare il pensiero, oltre al parlato – e chissà che quell'oscillazione normativa che ancora oggi ci tocca patire non nasca proprio da qui, e dal fatto che il romanzo (moderno) è per l'Italia sostanzialmente un genere d'importazione, e dunque, anche dal punto di vista delle consuetudini paragrafematiche, debitore delle convenzioni adottate nelle diverse letterature straniere (francese e inglese anzitutto). E a proposito delle convenzioni grafiche vigenti nel Regno Unito, nella traduzione francese (1820) dell'*Ivanhoe* di Walter Scott il discorso diretto è sempre delimitato dalle lineette; curiosamente, però, Manzoni, che aveva letto il romanzo di Scott proprio in quella edizione, avrebbe seguito la regola dell'originale inglese (che invece non aveva letto), usando in quel caso le virgolette. (E vai a sapere perché).

Insomma, la situazione appare piuttosto ingarbugliata, e per molti versi ancora oscura, soprattutto perché mancano studi approfonditi sulla punteggiatura, l'ultima parte della grammatica a essere stata normata: studi che, peraltro, dovrebbero essere sempre condotti sugli originali manoscritti e sulle prime edizioni a stampa, e non sulle edizioni moderne (e forse neanche su certe edizioni critiche moderne, che non sempre e non necessariamente conservano questi aspetti grafici, spesso ritenuti secondari). Peraltro, un esame delle ricadute narratologiche di tutto questo mi sembra non più rinviabile, se non altro perché l'approfondimento della dimensione psicologica del romanzo, avvenuto nel corso dell'Ottocento, diventa possibile anche grazie all'innovazione tipografica e al sempre maggiore controllo sul testo che questa consentiva all'autore

¹⁵ Nel capitolo sull'interpunzione in Francia dal XIV secolo a oggi, nella già citata *Storia della punteggiatura in Europa*, a p. 285.

di esercitare: la rappresentazione univoca del pensiero e la sua distinzione formale tramite un apposito segno grafico dal monologo ad alta voce diventa infatti una necessità solo quando, a partire dalla prima metà dell'Ottocento, l'analisi psicologica diventa una componente essenziale del romanzo eterodiegetico, che nel frattempo si stava caratterizzando sempre più come rappresentazione seria della vita quotidiana delle persone comuni. Prima che le forme della rappresentazione della vita psichica si stabilizzassero, però, c'era ancora spazio per tentativi e sperimentazioni, ed è esattamente quanto vediamo attraverso l'analisi degli usi paragrafematici nei *Promessi sposi*.

Menti, corpi e silenzi in *Fede e bellezza*
di Niccolò Tommaseo
Filippo Pennacchio

1. Nel corso del Novecento, e poi in anni più recenti, gli studiosi che si sono occupati di *Fede e bellezza* hanno insistito soprattutto su due aspetti.

Il primo riguarda la scelta di Tommaseo di porre al centro del romanzo l'interiorità dei suoi protagonisti, e più in generale la loro sfera soggettiva, al punto che la storia vera e propria finirebbe per avere un'importanza marginale. Contini ha scritto che «[d]avanti ai nodi dell'azione, ai fatti bruti con le loro giunture, Tommaseo si trova a disagio»,¹ e anche chi dopo di lui si è confrontato con il romanzo ha di fatto ribadito questo giudizio, suggerendo tutt'al più che gli eventi centrali alla trama sembrano susseguirsi senza una logica rigorosa.²

¹ Gianfranco Contini, *Per il romanzo di Tommaseo*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei. Con un'appendice su testi non contemporanei* [1939], Torino, Einaudi, 1982, p. 269.

² Cfr. in particolare Raffaele Morabito, per il quale «la maggior parte degli episodi potrebbero essere spostati, invertiti, posti l'uno in luogo dell'altro senza che lo svolgimento narrativo debba perciò averne a soffrire» (*Il romanzo di un moralista. Fede e bellezza*, in Id., *Antiromanzi dell'Ottocento. Foscolo-Sterne, Tommaseo, Verga, Oriani, D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 38). Ugo Maria Olivieri parla invece di «intercambiabilità delle varie parti

Il secondo aspetto, strettamente legato al primo, riguarda invece la forma del romanzo. Per mettere in risalto l'interiorità dei personaggi Tommaseo avrebbe adottato soluzioni diverse da quelle che all'altezza del 1840 erano ancora dominanti. È una contrapposizione ormai vulgata quella fra l'onniscienza manzoniana e la rinuncia a quest'ultima da parte di Tommaseo. «Se nei *Promessi sposi* il narratore è sempre presente – ha sintetizzato Tiziana Piras – non altrettanto accade in *Fede e bellezza*, dove assume una posizione defilata, se non marginale, e cede spesso ai personaggi la responsabilità della narrazione».³

Non è facile mettere in discussione queste idee, e quindi contestare la prospettiva critica che suggeriscono – quella, in sostanza, di un romanzo psicologico *ante litteram* e magari anche antimanzoniano.⁴ Del resto, si può dire che le prossime pagine non facciano altro che riaffermare questa prospettiva. Al limite, si tratta di provare a precisarla ragionando sulla tecnica narrativa di Tommaseo, segnatamente sul modo in cui quest'ultimo ha dato forma ai contenuti interiori dei suoi personaggi.

È probabile però che uno studio del genere possa contribuire anche a una riflessione di carattere più generale, relativa alla ricezione critica del romanzo e in particolare a una specie di paradosso che l'ha sempre segnata. Perché se è vero che *Fede e bellezza* è stato letto come un romanzo in anticipo sui

[del romanzo]» (*Narrare avanti il reale. Le confessioni d'un Italiano e la forma-romanzo nell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 1990, p. 141).

³ Tiziana Piras, *Tommaseo e il romanzo cattolico dell'Ottocento*, in *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano, F. de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, vol. II, p. 240.

⁴ Ricordo tuttavia che Contini rifiutava l'etichetta di romanzo psicologico: «Quanto all'analisi psicologica, che è una confessione, caso mai, scientifica, con tanto di ipotesi di lavoro: Tommaseo rimane sempre in un ambito di confessione grezza, iniziale; dove i fatti contano come fatti prima dell'interpretazione, più o meno liricamente atteggiati» (G. Contini, *Per il romanzo di Tommaseo*, cit., p. 271). Sull'antimanzonismo di *Fede e bellezza*, cfr. Fabio Danelon, *Un romanzo antimoderno. Ipotesi per Fede e bellezza*, in Niccolò Tommaseo, *Fede e bellezza*, edizione critica, introduzione e commento a cura di F. Danelon, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996.

tempi, con il quale Tommaseo «inaugura, anzitempo da noi, il moderno romanzo di analisi»,⁵ è vero anche che se ne è parlato come di un'opera *sui generis*, che si allontana dalla forma romanzesca o che addirittura la nega. Lirismo, sperimentalismo, tensione antiromanzesca sono concetti in cui ci si imbatte sfogliando le pagine della critica tommaseiana; per non dire dell'opinione di chi, come Giacomo Debenedetti, ne ha parlato nei termini di un romanzo fallito.⁶ In altre parole, *Fede e bellezza* è stato letto come un romanzo che avrebbe anticipato soluzioni di là da venire, e insieme come un'opera del tutto isolata, un'eccezione nella storia del romanzo italiano. Non credo che soffermarsi sulla tecnica narrativa di Tommaseo consenta di risolvere questo paradosso. Ma forse può aiutare a vederlo sotto un'altra luce, o almeno a riflettere con qualche consapevolezza in più sulle ragioni dietro a giudizi critici così diversi.

2. Intanto, a dare ragione a chi ha parlato di un romanzo incentrato sull'interiorità dei personaggi c'è il fatto che la trama di *Fede e bellezza* consiste di pochissimi eventi. Tutto ruota intorno alla tormentata storia d'amore fra Giovanni e Maria, due italiani che si conoscono in Francia, condividono l'uno con l'altra i ricordi del proprio passato, e dopo un periodo di

⁵ Gino Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 54.

⁶ Giacomo Debenedetti, *Niccolò Tommaseo. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1973. Un'utile riflessione sulle parole che Debenedetti dedica a *Fede e bellezza* è proposta da Danelon in *Fede e bellezza nel giudizio di alcuni scrittori otto-novecenteschi*, in *Niccolò Tommaseo tra modelli antichi e forme moderne*, a cura di G. Ruozi, Bologna, Gedit, 2004, pp. 294-304. Non va peraltro dimenticato che Tommaseo stesso negava che *Fede e bellezza* fosse un romanzo vero e proprio. Un «umile raccontino», lo definì per difendersi dalle critiche che gli vennero mosse già all'indomani della pubblicazione (*Osservazione dell'autore*, in N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, cit., p. 242); e ancora prima, a Cesare Cantù, Tommaseo scriveva che *Fede e bellezza* «romanzo non è» (Id., *Il primo esilio di Niccolò Tommaseo, 1834-1839. Lettere di lui a Cesare Cantù*, edite ed illustrate da E. Verga, Milano, Cogliati, 1904, p. 229).

lontananza autoimposta decidono di sposarsi; ferito in duello, Giovanni viene accudito da Maria, la quale si ammalerà di tisi e di lì a breve morirà. Poco altro. O meglio, poco altro in termini di azioni e snodi narrativi. Nei sei libri di cui si compone, il romanzo racconta soprattutto ciò che i personaggi pensano, i loro stati d'animo e le parole con cui cercano di esprimerli.⁷

Si tratta dunque di capire come Tommaseo ha lavorato. E la prima cosa da notare in questo senso è il fatto che a raccontare la storia di Maria e Giovanni è un narratore che tende a lasciare molto spazio ai due. Ampie parti di *Fede e bellezza* sono incentrate sui loro discorsi. Il romanzo si apre con i protagonisti seduti fianco a fianco nei pressi dell'Odet, un fiume che attraversa la campagna bretone. Maria prende la parola per raccontare a Giovanni ciò che le è accaduto prima di conoscerlo. Tutto il primo libro è occupato da questa confessione, senza che le parole di Maria vengano interrotte dal narratore o da Giovanni. Ecco, per esempio, come la protagonista rievoca ciò che ha pensato nel momento in cui ha scelto di lasciare Aiaccio (dove era andata a vivere dopo essere rimasta orfana) per trasferirsi a Parigi:

Pensai: se invece di tener dietro a quella disgraziata francese, i' fossi rimasta in Aiaccio; sarei già maritata, vivrei tranquilla. E ora chi sono? L'amica d'un giovane che m'è quasi ignoto. Quando mi segno, debbo nascondermi da lui: non posso pregare seco, dunque né piangere.⁸

Il secondo libro è invece costituito nella sua interezza dalle pagine di diario scritte da Giovanni e consegnate a Maria

⁷ Va precisato che solo le prime due edizioni del romanzo, entrambe del 1840, si compongono di sei libri. Nella terza, del 1852, i libri diventano quattro. Per un confronto fra le varie edizioni, cfr. Mario Puppo, *Sulle edizioni di Fede e bellezza*, "Lettere italiane", IX, 3 (1957), pp. 244-255. In questo saggio ho lavorato sulla prima delle tre edizioni del romanzo, traendo le citazioni dal volume curato da Danelon citato alla nota 4.

⁸ N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, cit., p. 88.

affinché quest'ultima possa conoscerne il passato. Anche in questo caso, le pagine del diario puntano a mettere in rilievo i sentimenti di chi le ha scritte. Così, per esempio, suona una pagina:

Il pensier mio da più di è muto, sordo. Sogni orgogliosi o sozzi fantasmi lo intorbidano: non isfonda, non sale. La preghiera è languida, leggiera; sento venir meno la virtù dell'affetto: i fratelli giudico con disprezzo o con ira. Qualche caduta è vicina. Oh meglio morire!⁹

Due libri su sei sono insomma occupati da ciò che i personaggi dicono di sé, a voce o per iscritto. Gli eventi vissuti da entrambi – lo ripeto – hanno uno scarso rilievo narrativo. Al massimo servono a innescare i loro moti interiori, le loro riflessioni e i loro turbamenti. E lo stesso si può dire delle lettere che i due amanti si scrivono e che sono riprodotte nel terzo e nel quinto libro.

La cosa interessante, detto questo, è che anche quando i personaggi non prendono direttamente la parola il racconto è sbilanciato verso di loro. In parole povere, anche quando il racconto è in terza persona il narratore non sovrasta i personaggi, ma asseconda ciò che pensano e provano. E ciò non avviene solo con Maria e Giovanni. Per esempio, la sfera emotiva di Matilde, confidente di Maria e anche lei innamorata di Giovanni, è restituita in questo modo:

Matilde nel ritornare si sentiva turbata in modo uggioso: troppo le pareva d'aver detto; e pensando le proprie parole, e le parole e gli atti dell'Italiano, scopriva a un tratto in lui certa sincerità tra timida e altera, che la faceva quasi pentire della sua diffidenza [...]. Sin dal primo Giovanni gli aveva più fatto paura che dispiacitole: non lo capiva...¹⁰

⁹ Ivi, p. 108.

¹⁰ Ivi, p. 128.

Qui il narratore lascia spazio al punto di vista del personaggio, a ciò che prova. Oltre al ricorso a verbi come «si sentiva», «le pareva», «scopriva», è significativo che questi ultimi, come tutti gli altri nel passaggio in questione, siano all'imperfetto – tempo che, in un contesto del genere, contribuisce a spostare il “fuoco” del racconto sui personaggi.¹¹ E soprattutto è significativo che il passaggio si chiuda con quello che somiglia a un indiretto libero («non lo capiva...»).

Quello appena visto non è un caso isolato. Sfolgiando il romanzo si trovano altri passaggi del genere. Per esempio, quando all'inizio del terzo libro è raccontato il primo incontro fra Maria e Giovanni, quest'ultimo è presentato «seduto a mezzo il poggio su un sedile di pietra», mentre «sentiva il canto degli uccelli che invocavano e presentivano l'ombra su per gli alberi ignudi; sentiva ascendere confuso il rumore della soggiacente città: guardava or al fiume mormorante, or al mare lontano, or agli archi arditi del tempio che, con la nave di mezzo inchinata a diritta, figura il capo di Gesù in agonia».¹² E il passaggio è tanto più notevole se si considera che l'attacco del libro in questione, in cui per la prima volta è descritta Maria, sembra riprodurre il punto di vista di Giovanni, cioè la percezione che ha di lei mentre gli si avvicina: «[n]eri il vestito, il cappello, lo scialle; neri i lunghi capelli, e gli occhi intenti e modesti; pallido e mesto il viso, bianca la fronte verginalmente serena; la statura alta, le forme snelle, ma non senza rilievo; languida la mossa del capo sovente dimesso, l'andare agile ma composto, gli atti in sé raccolti e severi».¹³

¹¹ Su questo aspetto, cfr. le osservazioni di Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, in particolare il secondo capitolo.

¹² N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, cit., p. 117.

¹³ *Ibid.* Va detto tuttavia che la prosecuzione del passaggio contiene elementi che è difficile ricondurre alla percezione di Giovanni, dato che si riferiscono ad aspetti impossibili da cogliere “a colpo d'occhio”: «[v]aria d'umore, e ne' giorni neri tremenda; ombrosa, delicata fino all'orgoglio», per esempio. Detto questo, va considerato un altro aspetto, e cioè che le

D'altro canto, quando, più avanti, Maria spedisce una lettera a Giovanni in cui gli annuncia di volerlo lasciare, la sua reazione è resa così:

Ella li sentiva [i guai passati] come se fosse un'altra, e insieme se stessa; e non si comprendeva. Quel che più la tormenta adesso, gli è che le pare d'aver col silenzio altero, con le svolgiate parole freddato l'animo di lui, datogli pretesto a interpretar male il suo cuore. Vorrebbe riscrivergli, dirgli quant'ella lo ami, chiedergli perdono, promettergli più amore no, ch'è impossibile, ma più abbandonate dimostrazioni d'amore, e più mansuetudine, e più pazienza. Stava per cominciare la lettera: ma ripensando al grande amor suo, e a' segni che gliene aveva già dati: "se non m'intese, diceva, segno è che non m'ama. Che posso fare più?". E ripeteva: "che posso far più?". E singhiozzava disperatamente: e pensava la sua vita avvenire: e a quest'idea insopportabile inorridiva.¹⁴

Generalizzando, si può dire che dal terzo libro in avanti *Fede e bellezza* si costruisce soprattutto in questo modo, assecondando i punti di vista in particolare di Maria e Giovanni. Ma in questo senso non va trascurato il fatto che il romanzo si apre mettendo al centro le percezioni dei due personaggi. Vale forse la pena leggere l'incipit nella sua intrezza, anche per coglierne la straordinaria modernità:

righe successive alla conclusione del passaggio invitano a leggere ciò che le ha precedute come la riproduzione di quanto Giovanni ha pensato quando ha visto apparire Maria. Suonano infatti così: «Giovanni la vide in prima, che saliva sola nell'ore più sole il passaggio di Quimper che chiamano *la montagna*». Alla luce di queste parole, non è forse assurdo considerare gli elementi irriducibili alla percezione di Giovanni nel passaggio in questione come delle parallessi, cioè come infrazioni momentanee al regime di focalizzazione globalmente dominante. Cfr. Gérard Genette, *Discorso del racconto. Saggio di metodo*, in Id., *Figure III* [1972], trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, pp. 243-244.

¹⁴ N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, cit., pp. 154-155.

Scendevano il fiume. Le rive, or accostate, or ritraendosi in seni ameni, or lasciando all'acque quiete ampio letto, mostravano qui l'ombre rade e là conserte, qui l'erbosio declivio, là 'l poggio sassoso, segnato di sentieretti che s'inerpicano lenti per l'erta. L'erbe che facevano sdruciolevoli gli scogli dappiede, col verde vivo avvivavano il luccicare de' fiori sopra tremolanti: e sotto il ciel placido e fosco parevano gli alberi spandere il flusso marino; e scossa ad ora ad ora da un buffo di vento gocciolava la pioggia: sotto la pioggia vogavano taciti affannosamente pescatori, uomini e donne, a cercare nell'alto il vitto alla povera famigliuola. Gli era di giugno, ma rigido il tempo e mesto: se non che una modesta pace, una letizia raccolta spirava nell'aria, simile alla malinconia di timida giovinezza. Il canto lontano del gallo chiamava a destarsi la natura dormente: e molti uccelli con le vispe lor voci facevano alla primavera restia dolce invito. Maria guardava alle nubi, all'acque dell'Odet, a Giovanni: egli sotto le nebbie di Bretagna pensava all'Italia.¹⁵

Per Giorgio Bàrberi Squarotti l'incipit di *Fede e bellezza* ricalcherebbe quello dei *Promessi sposi*, e il narratore – che subito dopo tacerà per lasciare spazio a Maria – vi conserverebbe «qualche parte del dominio demiurgico dei personaggi». ¹⁶ La mia impressione è che le cose possano essere lette in modo diverso. Rispetto al celeberrimo incipit di Manzoni, Tommaseo sembra impostare “dal basso”, o meglio, “dall'interno” la descrizione dello spazio in cui poi si svolgerà la confessione di Maria. Come ha scritto Danelon, «al contrario dell'incipit dei *Promessi sposi*, [quello di *Fede e bellezza*] non è una *zoomata* dall'alto, ma una specie di ipotiposi di dettagli osservati dai personaggi». ¹⁷ Ma a colpire è soprattutto il fatto che l'attacco dà per scontate molte informazioni. Solo al termine del

¹⁵ Ivi, p. 67.

¹⁶ Giorgio Bàrberi Squarotti, *Tommaseo. Lo spettacolo dell'anima*, in Id., *Dall'anima al sottosuolo. Problemi della letteratura dell'Ottocento da Leopardi a Lucini*, Ravenna, Longo, 1982, p. 23.

¹⁷ F. Danelon, *Un romanzo antimoderno*, cit., p. 30.

passaggio capiamo dove si trovano i personaggi e intuiamo che «Scendevano» si riferisce a Maria e Giovanni. E va sottolineato – come ha fatto Aurélie Gendrat-Claudé – che all’altezza del 1840 un incipit del genere era «tutto fuorché banale». ¹⁸ Più in generale, il ricorso all’imperfetto e a deittici spaziali come «qui» e «là» suggerisce che la descrizione sia modellata sul punto di vista di qualcuno che è parte di quello spazio. Chi sia questo qualcuno inizialmente non è chiaro, ma la chiusura del passaggio ancora a Maria e Giovanni la percezione dei suoni e la visione del paesaggio. In altre parole, qui non cogliamo l’azione di un narratore che “dall’alto” presenta il mondo della storia e fa di tutto per metterci a nostro agio; al contrario, entriamo in contatto con lo spazio del racconto attraverso il punto di vista di chi ne è parte. Utilizzando un concetto di Ann Banfield, potremmo parlare di *non-reflective consciousness*, di una percezione irriflessa “a carico” dei due personaggi, i quali si limitano, per così dire, a registrare una serie di stimoli provenienti dall’esterno, senza che questi si traducano in pensieri. ¹⁹ E un’altra volta va sottolineato che una soluzione del genere si

¹⁸ Aurélie Gendrat-Claudé, *Fede e bellezza ou les voiles de l’ekphrasis*, in Ead., *Le paysage, «fenêtre ouverte» sur le roman. Le cas de l’Italie romantique*, Paris, P de l’U Paris-Sorbonne, 2007, p. 286, trad. mia. La considerazione di Gendrat-Claudé trova riscontro nella riflessione di Franz Karl Stanzel sulla differenza fra gli incipit *emic* (in cui il narratore introduce la storia in modo “ordinato”, per esempio presentando i personaggi, lo spazio in cui agiranno e il tempo in cui si svolge la storia) ed *etic* (in cui viceversa non sono fornite informazioni precise circa spazio, tempo e personaggi e il lettore è proiettato *ex abrupto* nel mondo della storia). Stanzel scrive che «[I]a generazione di lettori intorno alla fine del [XIX] secolo era ancora abituata allo stile narrativo che prevedeva un narratore [*a teller-character*] e una serie di preliminari narrativi. È probabile che questi lettori fossero a disagio di fronte a testi come quelli di [Henry] James» (*A Theory of Narrative* [1979], preface by P. Hernadi, translated from German by C. Goedsche, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge UP, 1984, p. 164, trad. mia).

¹⁹ A. Banfield, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction* [1982], Abingdon-New York, Routledge, 2015, cap. V.

normalizzerà solo molto più avanti – di fatto, quasi un secolo dopo – rispetto alla data di composizione del romanzo.

3. Quello appena visto, però, non è il solo modo in cui Tommaseo dà forma ai contenuti del romanzo.

Malgrado *Fede e bellezza* possa sembrare (e venga spesso descritto come) un insieme di forme narrative diverse (pagine di diario, frammenti epistolari, brani in prima persona), queste ultime sono inserite in una cornice in terza persona: c'è un narratore esterno alla storia che fa da collante fra le varie parti, nonostante possa eclissarsi per lasciare spazio alle voci e ai punti di vista dei personaggi.

Possa eclissarsi, dico, poiché spesso il narratore *non* si annulla dietro ai personaggi. Di fatto, quasi a ogni pagina fa sentire la sua voce. Ciò avviene soprattutto attraverso una serie di commenti che possono assumere la forma di asserzioni relative a presunte verità universali. Tipicamente, mentre racconta il narratore introduce considerazioni del genere: «[l]'amore s'illude non solo in bene (sentenza vecchia) ma in male. Dove le illusioni in bene svaniscono, l'amore intiepidisce; dove l'altre, s'infiamma»; «[p]erché l'amore che risulta da un difetto confuso ad un pregio, è più tenace in noi miseri»; «[c]erte passioni impronte che appiccicano a guisa di cataplasma du' anime e due corpi insieme, lasciano e questi e quelle appiasticciate sì che poi ripulirle è noia e dolore».²⁰ E a queste massime se ne potrebbero aggiungere molte altre, diverse delle quali, peraltro, riguardano la Francia, i francesi e i loro costumi, oggetto di commenti sarcastici di questo tenore: «[l]a natura italiana è a' Francesi come un libro latino: quand'anche lo intendano (che non è sempre), lo sciupano pronunziando».²¹

²⁰ Le citazioni sono tratte rispettivamente da *Fede e bellezza*, cit., pp. 121, 131, 163.

²¹ Ivi, p. 128. È curioso che l'anno precedente alla prima pubblicazione di *Fede e bellezza* Stendhal desse voce nella *Certosa di Parma* al sentimento opposto, costellando il romanzo di commenti italo-fobici. Non so dire se Tommaseo

Per Danelon, passaggi come questi sarebbero «poco più che pretesti polemici di esercizio oratorio, valvole di sfogo per l'arte dell'aforisma». ²² In altre parole, si tratterebbe di brani sganciati dal racconto vero e proprio, ovvero inseriti al suo interno in modo forzato, o comunque strumentale, quasi che Tommaseo sentisse l'esigenza di interrompere la storia per polemizzare su una serie di temi che gli stanno a cuore. Ma il punto è che in casi del genere una voce diversa da quella dei personaggi si percepisce in modo chiaro, e verosimilmente ostacola l'immedesimazione del lettore. «Ma troppi commenti», ²³ decreta del resto lo stesso narratore dopo una lunga parentesi che si concede per commentare il rapporto fra Giovanni e Maria.

Rispetto alla rappresentazione dei contenuti interiori sono però altri due gli aspetti da notare. Entrambi possono essere colti soffermandosi su un passaggio come il seguente. Siamo

intendesse polemizzare più o meno apertamente con Stendhal, anche se è certo che di quest'ultimo conosceva l'opera e il pensiero. Su un possibile incontro fra i due ha scritto Pietro Paolo Trompeo in *Stendhal e il Tommaseo*, in Id., *Nell'Italia romantica sulle orme di Stendhal*, Roma, Leonardo Da Vinci, 1924, pp. 181-193. In ogni caso, le tirate francesi sono attenuate nelle edizioni successive alla prima. Su questo aspetto, cfr. N. Tommaseo, *Osservazione dell'autore*, cit., p. 245: «furono notate le troppo dure parole ch'io nel trentanove scrivevo intorno alla Francia, io che da Francesi non ebbi se non favori: né certamente era debito de' biasimatori sapere ch'io facevo per isdegno del vedere in Italia seguite servilmente da tanti le men buone tra le cose di Francia. Adesso che siamo all'eccesso contrario, io per la medesima ragione, cioè l'affetto all'Italia, ho mutato linguaggio, e però tolto anche di qui tutto quasi quel che suonava troppo duro, ed era, confesso, in parte non giusto». In *Tommaseo e la Francia* Mario Gasparini ipotizza che «[i] frequenti giudizi poco benevoli, espressi dal Tommaseo sulla Francia, sono stati forse, non di rado, dettati da un sentimento, di origine rousseauiana, di avversione per tutto ciò che ha un carattere di civiltà raffinata, di artificio, e di simpatia per tutto ciò che è spontaneo, naturale, generoso» – ma aggiunge anche che «forse altre sono state le ragioni di questi giudizi» (Firenze, La Nuova Italia, 1940, p. 187). Nel libro di Gasparini non si parla mai dei possibili rapporti fra Tommaseo e Stendhal.

²² F. Danelon, *Un romanzo antimoderno*, cit., p. 20.

²³ N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, cit., p. 198.

alla fine del secondo libro. Maria ha appena terminato di leggere il diario di Giovanni, e ciò che prova è riportato così:

Qui finiva. Maria lesse compiangendo, esultando, arrossendo: altre cose non intese, altre troppo, e col proprio cuore abbellì; altre frantese, ma le più in bene. Molti sentimenti le vennero da quella lettura, commisti insieme, nessuno ben chiaro: confidenza con timore, pietà con rispetto, coscienza di somigliarli ma in meno e con differenze, al parer suo, troppe; e ciò le doleva. Far giudizio dell'uomo intero né poteva né voleva: ché sempre nell'affetto è una parte indeterminata, misteriosa; e quella è il fomite dell'affetto.²⁴

Qui chi racconta sembra guardare Maria dall'alto verso il basso e sintetizzarne con parole sue sensazioni e stati d'animo. E soprattutto – si veda l'ultimo periodo – sembra ricondurli a considerazioni di ordine più generale, relative al mistero dietro agli affetti. Come se il personaggio e i suoi sentimenti esemplificassero un principio più alto, come se contassero meno nella loro singolarità che per quanto di più “grande” consentono di mettere in luce.

Anche questo è un (duplice) aspetto tipico. Il narratore assume in più occasioni pose onniscienti per raccontare ciò che i personaggi pensano e provano. E anche quando ciò non avviene, può affacciarsi per commentare le loro azioni o, più spesso, i loro pensieri e le loro parole. Molti dei frammenti sbilanciati sui personaggi si concludono con il narratore che chiosa con parole sue quanto questi ultimi hanno detto o pensato. Per esempio, verso la fine del frammento incentrato su Matilde che ho citato nel secondo paragrafo – più esattamente, nel punto in cui ho collocato i punti di sospensione – si inserisce il seguente periodo: «[L]e donne, di sincerità sen'intendono quando vogliono; e poi, dal diffidare al fidarsi passano qualche volta con

²⁴ Ivi, p. 115.

facilità grande». ²⁵ Tant'è che la frase che chiude il passaggio, e che ho precedentemente identificato come un indiretto libero, potrebbe leggersi in realtà come la prosecuzione del discorso del narratore.

Ripeto: qui il lettore sente che c'è qualcuno vicino ai personaggi, qualcuno che non rinuncia a dire la sua e ad astrarre il discorso. Più in generale, dal terzo libro in poi il romanzo appare sì sbilanciato verso i personaggi, ma il narratore non si annulla mai del tutto. Rinuncerà sì a un'onniscienza piena e pervasiva, ma non ad alcune tipiche prerogative di un narratore simil-divino, fra cui quella di penetrare nella mente dei personaggi e di metterne in prospettiva i pensieri (e non solo quelli), o di utilizzarli per esemplificare i suoi ragionamenti.

4. Quanto detto fin qui potrebbe essere sufficiente per descrivere, almeno in linea di massima, il modo in cui è restituita l'interiorità dei personaggi di *Fede e bellezza*. Al limite, un po' come ho cercato di fare nel secondo paragrafo, si tratta di isolare i passaggi più o meno estesi che possono contraddire o confermare quella che di volta in volta sembra essere la norma del racconto.

Credo tuttavia che soffermarsi solo sui passaggi in cui sono riprodotti i pensieri dei personaggi non consenta di cogliere fino in fondo la sfera soggettiva. Ci sono aspetti relativi a quest'ultima che sfuggono a un'analisi come quella che ho provato ad articolare finora, e che di fatto è conforme ai principi di fondo della narratologia classica. Nel dire questo, penso a quanto sostenuto da diversi narratologi cognitivi. Alan Palmer, per esempio, ha suggerito l'importanza, nello studiare le *fictional minds*, cioè le menti dei personaggi di finzione, di soffermarsi non solo sugli aspetti "invisibili", su quanto i personaggi si dicono fra sé e sé o su ciò che provano senza esternarlo. Dal suo punto di vista, è necessario tenere conto anche degli aspetti pubblici, sociali e relazionali che caratterizzano i personaggi

²⁵ Ivi, p. 128.

e la loro esperienza. L'idea – formulata dagli studiosi della cosiddetta *mente estesa*, e da Palmer applicata agli studi letterari – è che la mente non sia un dominio chiuso, separato dalla realtà esterna. Ciò che pensiamo, proviamo e percepiamo si riversa inevitabilmente all'esterno: i nostri corpi portano il segno di ciò che avviene dentro.²⁶ E lo stesso varrebbe per i personaggi. D'altra parte, c'è chi ha promosso lo sviluppo di una *embodied narratology*, di una narratologia incentrata sui corpi, a partire dal presupposto che questi ultimi sono un elemento cruciale rispetto al modo in cui facciamo esperienza dei contenuti narrativi. Sia perché questi contenuti li processiamo non solo mentalmente ma anche a partire dalle nostre esperienze corporee; sia perché i corpi dei personaggi sono spesso il mezzo che ci consente di empatizzare con loro e di costruircene un'immagine coerente.²⁷

Ovviamente, presentato così questo approccio può risultare fin troppo ingenuo, oltre che anacronistico. In fondo, che dal “fuori” si possa intuire il “dentro” è il presupposto delle teorie di stampo behaviorista. La sua utilità sta nell'invitarci a concepire la sfera interiore in modo «olistico» – come sostiene Palmer –, ovvero a ricondurre allo studio dell'interiorità aspetti che l'analisi del racconto ha per lo più trascurato. Per spiegarci meglio, prendo un passaggio dalla quinta parte del romanzo, relativo all'episodio in cui per la prima volta Giovanni intuisce che Maria è malata:

Una notte di dicembre fredda e piovosa (eran le undici sonate, e il fuoco del caminetto già spento), Maria pregata, non voleva smettere prima di finire il lavoro. Giovanni le si accosta quasi

²⁶ Palmer ha esposto queste idee in due libri: *Fictional Minds*, Lincoln, U of Nebraska P, 2004 e *Social Minds in the Novel*, Columbus, Ohio State UP, 2010.

²⁷ Cfr. Marco Caracciolo *et al.*, *The Promise of an Embodied Narratology. Integrating Cognition, Representation and Interpretation*, in *Emerging Vectors of Narratology*, ed. by P. Krogh Hansen *et al.*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2017, pp. 435-459.

supplichevole: e stava per baciarla in fronte, quando s'accorge di non so che rosso sul volto suo più pallido e più soavemente mesto che mai. Mentre guarda spaventato, Maria ritira in fretta la pezzuola che aveva sul grembiule; egli trepidando gliela prende, la trova intrisa di sangue e mette un grido.

[...].

Egli cadeva abbattuto sopra una seggiola; e Maria l'abbracciava sollecita come fa madre a figliuol pericolante.²⁸

Giovanni si accosta a Maria, sta per baciarla in fronte, si accorge che ha tossito sangue e si accascia, mentre lei lo afferra fra le braccia. Siamo di fronte a una rappresentazione vivida di un'azione che coinvolge i due corpi. Il presente rafforza questa vividezza, come se le azioni stessero avvenendo sotto i nostri occhi. Qui non viene detto ciò che i personaggi pensano o provano. Il disagio di Maria e la paura mista a sconvolgimento di Giovanni sono espressi tramite le loro azioni e, soprattutto, le loro reazioni. Non abbiamo bisogno di sentirli esprimere a voce il loro dolore o di essere introdotti ai loro pensieri. Tutto è già detto attraverso i corpi.

Lo stesso accade in altri passaggi, in cui le pose dei personaggi e le loro interazioni lasciano intendere meglio di molte parole dette o pensate le passioni che li muovono. Quando Maria e Giovanni si incontrano per la seconda volta e vengono presentati, leggiamo che «a lei di gioia fiorì sul viso il rosore, egli rasserò la fronte accigliata dall'uggia della straniera compagnia; ma lieto non parve». O ancora, in un altro momento *clou* del romanzo, leggiamo che Giovanni «[s]i rimise a scrivere: ella s'inginocchiò; ma per un momento; ed entrò da lui, colorata di rossore angoscioso. La prese sulle sue ginocchia, senz'osar di guardarla». Oppure ancora, prima che Giovanni si presenti al duello nel quale verrà ferito, Maria prima gli offre il suo rosario e poi, «nascondendo il viso nelle mani, chinò la persona sul letto, tra il vaneggiamento, l'agonia

²⁸ N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, cit., p. 184.

e la preghiera».²⁹ E anche in questo caso gli esempi potrebbero essere molti altri.

Si è discusso della “pittura” di Tommaseo, cioè del fatto che in *Fede e bellezza* si possa cogliere un gusto pittorico – un gusto, almeno in parte, preraffaellita – nella rappresentazione dei personaggi.³⁰ A me sembra invece che qui Tommaseo ricorra a moduli di stampo teatrale, e più precisamente a una retorica di tipo melodrammatico, all’insegna della quale le passioni che muovono i personaggi si manifestano esteriormente, attraverso gesti plateali e pose stereotipate.³¹ E credo che non ci sia bisogno di insistere sul fatto che questo modo di raccontare è molto lontano da quello descritto nel secondo paragrafo.

Così come è lontano, a ben vedere, da un altro modo di rappresentare i personaggi e i loro corpi. Si pensi a ciò che avviene in chiusura del primo libro, che si era aperto sulle immagini di Maria e Giovanni immobili sulle sponde dell’Odet. Quando Maria termina la sua lunga confessione il testo prosegue così:

Sentivano voci venire per le acque solitarie: il barchetto tornava. Montarono verso Quimper. I rematori cantavano un canto bretone; e a Maria lo traducevano di strofa in strofa, e la ricantavano. Il canto diceva d’una fanciulla che fu morta da due masnadieri.

[...].

Come il canto ebbe fine, tutti si tacquero. Il sole aveva nudate di nebbia le spalle de’ poggi: luccicavano di recenti stille l’erbe e i fiori gemmanti; fremivano con più piacevole stormire le fronde: biancheggiavano le capre dall’erta; lo sparviere correva per l’alto; la rondine radeva con l’ala l’acque lievemente

²⁹ Le citazioni provengono rispettivamente da *ivi*, pp. 119-120, 192, 197.

³⁰ Cfr. Luigi Baldacci, *Fede e bellezza*, in *Id.*, *Sull'Ottocento*, Arbizzano, Valdovena, 2000, p. 27.

³¹ Qualcosa del genere ha suggerito Enrico Cesaretti, *The Language of Passion. Gesture and Melodrama in Niccolò Tommaseo's Fede e bellezza*, “MLN”, CXIX, 1 (2004), pp. 52-66.

gonfiate affluenti dal mare; la lodoletta vibrava più gaio nell'aria serena lo snello e svariato suo canto.³²

I personaggi non si dicono nulla: Giovanni non replica a Maria, né reagisce in alcun modo alle parole di lei. Come nelle righe iniziali, entrambi si mettono in ascolto di ciò che avviene intorno a loro e osservano il paesaggio: sentono le voci dei rematori, le fronde degli alberi che si muovono, vedono l'erba e i fiori che luccicano, e così via. Se nel passaggio in cui Giovanni intuisce la malattia di Maria è quanto accade dentro ai personaggi che si esteriorizza, concretizzandosi in gesti, posture e azioni, qui avviene il contrario. Lì ci sono corpi che esibiscono i segni di un lavoro interiore, qui i corpi restano impassibili e si fanno ricettacolo di impulsi che vengono da fuori.

Tommaseo rappresenta spesso i corpi in questo modo, e nel farlo lavora sui silenzi, su circostanze in cui i personaggi non si dicono nulla e restano impassibili l'uno a fianco dell'altra. «Tacquero un poco»; «tacquero lungamente»; «[t]acquero costernati» – più semplicemente, «tacquero»: ³³ il rapporto fra Giovanni e Maria passa anche, a volte soprattutto, per quello che non si dicono, e che non dicono nemmeno a loro stessi. Anche la conclusione del romanzo può essere letta in questo senso:

L'infelice marito non osava levare il pianto per non affrettare le lagrime alla povera donna dormente accanto. Accese una candela allato al cadavere, e aprì pian piano le imposte. Sorgeva torbido il dì: nevicava. Egli, seduto tra il letto e la finestra, guardava ora al cielo biancheggiante, ora alla sua moglie morta; e pregava Dio senza piangere.³⁴

³² N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, cit., p. 95.

³³ Ivi, pp. 217, 188, 216, 134.

³⁴ Ivi, p. 218.

Non c'è nulla di eclatante nei gesti di Giovanni dopo che Maria è morta. L'ultima sua immagine è quella di un uomo che silenziosamente prega e osserva la neve fuori dalla finestra – e si noti che «nevicava» è un esempio quasi da manuale di percezione indiretta libera. Il suo dolore non viene detto o mostrato apertamente. Eppure è possibile coglierlo nel vuoto, appunto nel silenzio, delle sue parole e delle sue azioni. «Attraverso la scoperta del silenzio – ha scritto Fabio Finotti –, il Tommaseo giunge in *Fede e bellezza* all'intuizione ed all'evocazione di uno spazio psicologico nuovo e sconvolgente. È la zona del “non detto”, che neppure allo scrittore è dato interamente penetrare». ³⁵ E certo la cosa può apparire paradossale: in un romanzo in cui i personaggi parlano moltissimo, le parole non sono sufficienti a esprimere ciò che avviene dentro. Se a questa insufficienza si può supplire esibendo teatralmente ciò che si prova, è possibile anche la soluzione opposta, cioè rimanere in silenzio e trattenere le emozioni. Forse, si può dire che la modernità di *Fede e bellezza* sta proprio nel mettere in primo piano anche ciò che *non può* essere tradotto in parole o esteriorizzato in altro modo.

Se dunque è vero che «il romanzo di Tommaseo, per la prima volta nella letteratura italiana, richiede continuamente la collaborazione del lettore per integrare e interpretare quel che è detto e che è sempre molto meno di ciò che è effettivamente accaduto e di ciò che è pensato, parlato, esposto, dichiarato dai personaggi», ³⁶ si potrebbe aggiungere che il lettore non deve integrare e interpretare soltanto ciò che i personaggi dicono, ma anche, se non soprattutto, ciò che non dicono apertamente.

³⁵ Fabio Finotti, *I silenzi di Tommaseo. Lettura di Fede e bellezza*, “Lettere Italiane”, XL, 3 (1988), p. 367. Sulla stessa linea, Danelon scrive che «[a]ttraverso i silenzi qui si individua quell'area di inespresso, di preverbale del sentimento (diverso dal “non so che” romantico), su cui insisterà poi tanto la letteratura novecentesca» (*Un romanzo antimoderno*, cit., p. 30).

³⁶ G. Bàrberi Squarotti, *Tommaseo*, cit., p. 26.

Non solo le menti, ma anche i corpi e i silenzi sono aspetti indispensabili affinché il lettore possa ricostruirne l'interiorità.

5. In definitiva, in *Fede e bellezza* convivono modi diversi di rappresentare i contenuti interiori, e più in generale di dare forma alla storia. Per larga parte del romanzo il narratore sembra eclissarsi per fare spazio ai personaggi, dando loro la parola e lasciando che ciò che provano, pensano e percepiscono emerga in modo apparentemente immediato, cioè senza che la sua mediazione sia percepibile. Tuttavia, ciò non impedisce che si riaffacci per dire la sua, per commentare ciò che i personaggi fanno o dicono, o per affermare verità universali. Allo stesso tempo, le posture teatrali tramite cui vengono esposti i contenuti interiori dei personaggi convivono con rappresentazioni apparentemente statiche, in cui i corpi sono mostrati nell'atto di percepire ciò che avviene intorno a loro. Le pose icastiche in cui Maria e Giovanni sono rappresentati non cancellano un tipo di relazionalità che passa attraverso il non-detto e il non-espresso.

Ora, credo che prendere in considerazione questa comprensione di forme e modi possa aiutare a riflettere sul paradosso a cui accennavo nel primo paragrafo. L'impressione, in effetti, è che la lettura di *Fede e bellezza* da un lato come romanzo anomalo e isolato e dall'altro come romanzo in anticipo sui tempi si debba alla valorizzazione solo di alcuni aspetti alla base dell'amalgama formale che ho cercato di descrivere. Se da un lato sono valorizzate le discontinuità interne e il fatto che Tommaseo non si è attenuto a una sola norma per dare forma alla storia, dall'altro è valorizzato soprattutto il ricorso a soluzioni innovative per il tempo in cui il romanzo fu scritto. È evidente che se si pone l'accento sulla prospettivizzazione del racconto, sulle percezioni dei personaggi e sul ruolo giocato dai silenzi *Fede e bellezza* può apparire come un romanzo molto moderno – forse anche *troppo moderno*.

Dico questo perché credo che insistere sul ricorso, da parte di Tommaseo, a soluzioni che mirano a fare emergere la

soggettività dei personaggi implichi un rischio. Il rischio, cioè, di spostare un passo più in là le considerazioni di Tellini che ho citato in apertura, arrivando a considerare *Fede e bellezza* un romanzo modernista *avant la lettre*, ovvero come un romanzo protomodernista, che anticipa soluzioni che si concretizzeranno molto più in là. E non dico nulla del fatto che Luigi Capuana riteneva Tommaseo un autore «modernissimo», «il primo *verista*, in Italia», che in *Fede e bellezza* avrebbe studiato «caratteri e passioni del nostro tempo e persone umili e non di immacolata purezza».³⁷

Certo, esiste anche il rischio opposto, che è quello di trascurare o proprio di non cogliere la presenza in un romanzo del primo Ottocento di soluzioni in anticipo sui tempi. Pensare a *Fede e bellezza* come a un'aberrazione formale, un antiromanzo che non anticiperebbe alcunché e resterebbe isolato nella sua anomalia significa considerare solo una faccia della medaglia. Ma oggi, in un momento in cui, almeno in Italia, si discute molto di modernismo e si ipotizza che la sua "azione" si estenda prima e dopo le soglie del primo Novecento, credo che il rischio sia soprattutto quello di guardare a un romanzo del 1840 solo alla luce di quanto sarebbe avvenuto molto più tardi.³⁸ Più in generale, considerare la narrativa modernista una sorta di traguardo, come peraltro sembra suggerire una certa naratologia in senso lato storicista,³⁹ può condizionare il nostro modo di guardare all'Ottocento, portandoci a valorizzare solo certi elementi – quelli poi ritenuti "vincenti" sul piano delle forme – e quindi a smussare le contraddizioni interne ai testi.

³⁷ La considerazione di Capuana si trova nella prima lettera "alla assente": Luigi Capuana, *Lettere alla assente*, Roma-Torino, Roux & Viarengo, 1904, pp. 10-11. Capuana tesse inoltre un elogio di Tommaseo nella prefazione alla terza edizione di *Giacinta*, del 1889.

³⁸ Per un bilancio aggiornato sul dibattito intorno al modernismo in Italia, cfr. *Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Carocci, Roma, 2018.

³⁹ Penso anzitutto a quanto argomentato da F.K. Stanzel in *A Theory of Narrative*, cit., e dalla sua allieva Monika Fludernik in *Towards a "Natural" Narratology*, London-New York, Routledge, 1996.

Osservare da vicino come Tommaseo ha rappresentato l'interiorità dei personaggi, e farlo pensando a quest'ultima in senso "allargato", non vincolandola cioè alla sola restituzione dei pensieri, può forse aiutare a bilanciare queste possibili letture, e quindi a ragionare sul fatto che anche un «classico mancato, un modello privo d'imitatori, un padre senza figli»⁴⁰ qual è *Fede e bellezza* possa avere percorso soluzioni poi diventate comuni. O forse si tratta soltanto di cogliere la compresenza al suo interno di elementi apparentemente antitetici, alcuni – lo scrivevo all'inizio – estremamente moderni per il suo tempo, altri, almeno ai nostri occhi, del tutto datati. Ed è probabile che ciò valga anche per molti altri testi dell'Ottocento, cioè di un arco temporale – credo di non dire niente di nuovo – in cui i protocolli rappresentativi si sovrappongono, e in cui elementi di straordinaria modernità si mescolano ad altri che nel giro di poco tempo diventeranno obsoleti.

⁴⁰ F. Danelon, *Perché (ri)leggere Fede e bellezza? Fortuna e sfortuna di un classico mancato della letteratura italiana*, in *I mari di Niccolò Tommaseo e altri mari*, a cura di M. Čale, S. Roić, I. Jerolimov, Zagreb, FF P, 2004, p. 98.

Appunti sulla metalessi in Nievo.
Le voci del *Novelliere campagnuolo*

Silvia Contarini

Come ha osservato Pier Vincenzo Mengaldo a proposito di *Angelo di bontà*, Nievo è uno scrittore che «sente il bisogno di intercalare fra autore e vicenda lo schermo di un narratore-testimone, che muove le fila dietro le quinte dell'avantesto», adoperandosi «in sede di realizzazione linguistica» per «ridurre le distanze fra narratore e personaggi».¹ Il rilievo non vale solo per il romanzo veneziano del '56, ma interessa a ben vedere l'intera produzione narrativa dell'autore, compresa la novellistica: «partito da un'autobiografia travestita (l'*Antiafrodisiaco*) per approdare a un romanzo pseudoautobiografico, Nievo non si è mai sentito a suo agio nei panni del narratore "esterno"».² Proprio la funzione dialogica dell'io implica secondo Mengaldo tutta una serie di conseguenze sul piano comunicativo, fra cui il ricorso frequente a «pause extradiegetiche di carattere riflessivo personale», la «sottolineatura emotiva mediante (false) interrogazioni o esclamazioni», gli

¹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Due paragrafi sulla lingua di Angelo di bontà*, in Id., *Studi su Ippolito Nievo. Lingua e narrazione*, Padova, Esedra, p. 85.

² *Ibid.*

«appelli al lettore, o meglio coinvolgimenti del lettore».³ A un altro aspetto decisivo per delineare la fisionomia del narratore nieviano, ovvero quella particolare forma di «coralità» che, nelle forme brevi del racconto, convive con la prospettiva soggettiva, «al di là di quanto comporterebbe la coincidenza fra narratore (e autore) e protagonista», Mengaldo accenna infine nella disamina critica del testo forse più controverso del *Novelliere campagnuolo*, ovvero *Le maghe di Grado*, individuando così il terzo elemento distintivo della raccolta, che per la sua struttura ibrida, fra autobiografia e racconto, sembra anticipare in qualche modo la scrittura delle *Confessioni*,⁴ anche se poi il romanzo maggiore intende la commistione di generi in modo diverso, recuperando al suo interno la genealogia storica e letteraria di un Risorgimento legato a filo diretto con le rivoluzioni del Settecento.⁵

Lasciando da parte per ora l'ambito contiguo del romanzo, tenterò dunque di mostrare qui come il progetto letterario del *Novelliere* – che nel suo insieme macrotestuale esiste solo come intenzione d'autore⁶ – testimoni un momento particolare della ricerca espressiva di Nievo, nel quale la figura privilegiata della

³ Id., *Un esempio di scrittura nieviana: Le maghe di Grado*, in Id., *Studi su Ippolito Nievo*, cit., p. 145.

⁴ Cfr. su questo punto Anna Nozzoli, *Introduzione* a I. Nievo, *Novelliere campagnuolo*, Milano, Mursia, 1994, pp. 16-17 e Enrico Testa, *Nella stalla di Carlone. Lingua e tecnica narrativa nelle novelle mantovane di Nievo*, in *Ippolito Nievo e il mantovano*, a cura di G. Grimaldi, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 305-320. Sulla scrittura ibrida di Nievo mi limito a rimandare a Ugo Maria Olivieri, *L'idillio interrotto. Forma-romanzo e generi intercalari in Ippolito Nievo*, Milano, Franco Angeli, 2002 e Sara Garau, «A cavalcione di questi due secoli». *Cultura riflessa nelle Confessioni d'un Italiano e in altri scritti di Ippolito Nievo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010.

⁵ Cfr. al riguardo Andrea Zannini, *Nievo e il 1797*, in *Ippolito Nievo centocinquanta anni dopo*, a cura di E. Del Tedesco, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2013, pp. 289-302.

⁶ Cfr. le lettere indirizzate ad Arnaldo Fusinato, Carlo Gobio e Francesco Rosari, in I. Nievo, *Lettere*, a cura di M. Gorra, Milano, Mondadori, 1980 (vol. VI di *Tutte le Opere di Ippolito Nievo*), pp. 376, 422 e 507.

metalessi tiene insieme, per così dire, soggettività e coralità attraverso una «pratica impura dell'esercizio narrativo»⁷ il cui risultato è un testo dialogico, composto dalla voce dell'autore e da una seconda voce popolare, attendibile anche nelle sue caratteristiche formali. Di là dalle caratteristiche linguistiche messe in luce da Mengaldo, da Anna Nozzoli e da Enrico Testa, insomma, ciò su cui mi preme riflettere è lo statuto duplice della voce narrante, che a mio avviso sembra rischioso liquidare come un esperimento fallito a causa della sua apparente mancanza di unità e di coerenza interna.⁸ Se da un lato una preoccupazione di questo tipo non è affatto in sintonia con il pensiero letterario e culturale di Nievo, favorevole da sempre alla contaminazione di generi, forme e stili, e incline anzi a far lievitare, dentro il testo, i contrasti, le antinomie e i paradossi propri di ogni realtà antropologica, tanto materiale e storica quanto finzionale, d'altro canto non occorre ribadire con Bachtin che «la volontà di discorso del parlante», anche nella dimensione letteraria, «si attua prima di tutto nella scelta di un determinato genere di discorso», condizionata a sua volta dalla «specificità di una data sfera di comunicazione verbale».⁹

Da una valutazione anche solo numerica delle occorrenze, emerge subito che la metalessi, nelle sue diverse forme e sfumature, rappresenta una costante della scrittura nieviana fin dagli esordi: un'abitudine praticata con disinvoltura, come una sorta di veste naturale, che contempla da un lato l'accentuazione

⁷ A. Nozzoli, *Introduzione*, in I. Nievo, *Novelliere campagnuolo*, cit., p. 15. Per un inquadramento più generale sulla metalessi, cfr. il saggio di Concetta Maria Pagliuca in questo volume.

⁸ Così Giorgio De Rienzo, *Introduzione*, I. Nievo, *Novelliere campagnuolo*, Milano, Rizzoli, 2011, pp. 9-10. Poco produttiva risulta, per la comprensione della scrittura di Nievo, l'analisi attraverso le categorie di Genette proposta da Luciano Morbiato, *La figura del narratore nel Novelliere campagnuolo*, in *Ippolito Nievo*, a cura di A. Daniele, Padova, Esedra, 2006, pp. 27-38.

⁹ Michail Bachtin, *Il problema dei generi del discorso* [1952-1953], in Id., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* [1979], trad. it. e cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1988, p. 265.

umoristica delle tecniche digressive alla Sterne su cui si fonda già la narrazione autobiografico-politica dell'*Antiafrodisiaco*, e dall'altro la modalità del commento extradiegetico proprio del narratore onnisciente di stampo manzoniano, presente nei romanzi anche quando, con le *Confessioni*, la narrazione ritorna in prima persona: e qui non si potrà non rilevare, accanto all'influenza di Rousseau, il segno di Balzac.¹⁰ Bisogna poi aggiungere che – assai più di quanto si possa dire nel caso di Manzoni – da un certo momento in poi il ricorso alla metalessi appare funzionale all'instaurazione e al mantenimento del rapporto colloquiale e confidenziale con un lettore complice, un narratore al quale il discorso è rivolto sia in forma esplicita, nelle *Confessioni*, attraverso le chiose dell'ottuagenario alle vicende del personaggio, che implicita, negli articoli giornalistici¹¹ e nella scrittura ibrida de *Il Barone di Nicastro*, il cui prologo, come ho già avuto occasione di notare, costituisce un esempio emblematico di retorica allusiva in chiave politica.¹²

Senonché nel *Novelliere* la metalessi appare più che altrove impiegata alla ricerca di una modalità narrativa mista, funzionale a un disegno ideologico preciso, di cui tenterò qui di dare conto, attraverso la quale l'io narrante, senza rinunciare alle sue prerogative, sperimenta una forma espressiva che non appartiene al mondo e alla coscienza dell'autore. Fra gli ostacoli di un simile approccio, fondato sull'ipotesi di un'autonomia

¹⁰ Sul commento extradiegetico in Balzac cfr. Seymour Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* [1978], trad. it. di E. Graziosi, Parma, Pratiche, 1981, pp. 260-262, su cui di recente è ritornata Sylvie Patron, *Le narrateur. Un problème de théorie narrative*, Limoges, Lambert-Lucas, 2016², p. 71.

¹¹ Cfr. al riguardo Attilio Motta, *Nievo, o dell'allusione*, in *Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo*, a cura di A. Barbieri, E. Gregori, Padova, Esedra, 2016, pp. 195-209.

¹² Cfr. Silvia Contarini, *Il tempo della cornacchia. Satira e politica ne Il Barone di Nicastro di Ippolito Nievo*, in *La satira in prosa. Tradizioni, forme e temi dal Trecento all'Ottocento*, a cura di C. Mazzoncini, P. Rigo, Firenze, Cesati, 2018, pp. 163-178.

espressiva del *Novelliere*, c'è senza dubbio il fatto che la produzione letteraria di Nievo fra il '55 e il '57 appare legata da una strettissima contiguità, con il risultato che spesso le modalità narrative, di retorica e di stile, appaiono comuni tanto alle forme brevi che al romanzo, anche per la vicinanza tematica fra il *Novelliere* e il cosiddetto romanzo «contadinesco»,¹³ ovvero il *Conte Pecorajo*. A prima vista potrebbe dunque sembrare che riguardo alle strategie metadiegetiche la differenza fra il *Conte Pecorajo* e il *Novelliere* sia da misurare esclusivamente in termini quantitativi, dal momento che nel romanzo quella che Sklovskij ha chiamato, a proposito del *Tristram Shandy*, la «messa a nudo del procedimento»,¹⁴ si concentra tutta nelle prime pagine, lasciando poi subito spazio all'andamento lineare di una narrazione piana, dove gli interventi del narratore si limitano alla consolidata funzione di commento sulla falsariga dei *Promessi sposi*, uno dei modelli con cui il testo dialoga in maniera scoperta.

Sempre riguardo al *Conte Pecorajo* bisogna osservare inoltre che le due soglie d'ingresso del romanzo, vale a dire l'incipit della versione manoscritta del '55-56 (priva di una vera e propria introduzione) e la premessa dell'autore alla stampa del '57, divergono sulla tonalità narrativa: umile e dimessa la prima, nella quale Nievo paragona la scrittura che «scappa fuori tutta d'un fiato» alla parola «a rompicollo» dell'oralità, confidando nell'accoglienza benevola di una comunità ristretta di lettori-ascoltatori dentro uno scenario quasi domestico («Ed ora sedete a vostro bell'agio e prendete pazientemente il libro tra mano, mentre io tenterò di dipingere la vaga scena

¹³ Cfr. la lettera a Arnaldo Fusinato, in I. Nievo, *Lettere*, cit., p. 370. Sulla relazione fra il romanzo e il *Novelliere* cfr. Giovanni Maffei, *La scuola dei contadini*, in Id., *Ippolito Nievo*, Roma, Salerno, 2012, pp. 107-133.

¹⁴ Viktor Sklovskij, *Il romanzo parodistico. Tristram Shandy di Sterne*, in Id., *Teoria della prosa* [1925], trad. it. di C. De Michelis, R. Oliva, Torino, Einaudi, 1976, p. 209.

del mio racconto»),¹⁵ decisamente umoristica e con accenti quasi leopardiani la seconda, che rivendica orgogliosamente la fisionomia alternativa del «librattolo» contraddistinto da «zotico parlare», «scomposta andatura» e «giubba villanesca».¹⁶ In palese antitesi ai volumi paludati che fanno il loro ingresso rumoroso «nel secolo delle deboli ginocchia, delle pronte meraviglie, dei codardi evviva», il «semplice libro» rivendica la volontà di entrare nell'abitazione dei potenziali lettori «con sapiente umiltà, per un usciolo fradicio, sgangherato, sepolto nei cardi e nell'ortiche».¹⁷ In entrambi i casi si può dire che la postura narrativa del *Novelliere* abbia lasciato un segno riconoscibile anche nel romanzo, e difatti Simone Casini ha rilevato la presenza di rilevanti spie intertestuali fra la premessa del *Conte Pecorajo* e il primo racconto della progettata raccolta, *La nostra famiglia di campagna*.¹⁸ A guardare meglio, anzi, l'intera chiusa umoristica della versione a stampa, che presenta il disegno del romanzo nel suo farsi, rivela l'implicita parentela con i presupposti tematici e ideologici del *Novelliere*:

Grazie a Dio uno spiritello di carità trapano le carte, dipinge la tua sparutezza, dà virtù di fede a' tuoi timori, onnipotenza di religione al tuo nulla, annoda verso con verso, pagina con pagina, capitolo con capitolo; il quale ti farà amiche le anime dabbene. Né questo è merito tuo, sibben di Natura, onde ritraggi le forme, e della Provvidenza, che nelle vicende degli uomini semplici, giusti, valorosi, pose un incentivo di compassione. Se poi al tuo balbutire s'arriccia un naso caparbio, e tu gli augura un salutare starnuto; se unghie canine ti stracciano, e tu godi del solletico con cristiana temperanza: se qualche putrido professore, qualche matrona senza belletto, senza pudore, senza cervello, qualche bircia tartaruga, qualche stracciaguanti

¹⁵ I. Nievo, *Il Conte Pecorajo. Storia del nostro secolo*, testo critico secondo i manoscritti del 1855-56, a cura di S. Casini, Venezia, Marsilio, 2011, p. 61.

¹⁶ Ivi, p. 153.

¹⁷ Ivi, pp. 153-154.

¹⁸ Cfr. ivi, p. 156, n. 11.

saputo ti guarda torvo o sdegnoso, e tu fa a tutti di cappello dicendo: «Padroni miei, di voi m'occorse toccar soltanto di volo per ora, ma non temete, io non sono il Beniamino del Padre mio. – Verrà la vostra volta!»¹⁹

È dunque arrivato il momento di concentrarsi sul *Novelliere*, a cominciare dalla sua storia di libro non canonico, la cui fisionomia non possiede ancora un assetto concorde e definitivo. In attesa del testo critico e commentato di Roberta Turchi per l'Edizione nazionale, la migliore configurazione della raccolta e dei testi *in limine* si deve ancora a Iginio De Luca, che nella premessa al testo uscito nel 1956 per l'Edizione Einaudi delle opere di Nievo diretta da Sergio Romagnoli ricostruiva per la prima volta nel dettaglio il progetto di riabilitazione umana e sociale del mondo contadino avviato da Nievo a confronto con il precedente francese di George Sand (accolto negli stessi anni con entusiasmo da Turgenev) senza dimenticare l'importanza di studi storico-economici come quelli di Stefano Jacini sopra *La proprietà fondiaria e le popolazioni agricole in Lombardia* (1851), seguiti e commentati con crescente interesse dal "Crepuscolo" di Tenca.²⁰ Come conferma anche la rappresentazione realistica del quotidiano messa in atto nel *Conte Pecorajo*, che potrebbe inserirsi di diritto sulla linea interpretativa di Auerbach, Nievo accoglie l'invito di Cesare Correnti (*Della letteratura rusticale*, 1846) a dipingere il mondo delle campagne al di fuori di ogni suggestione arcadica e idealizzante, recuperando se mai la lezione vitale di Manzoni, di cui come si è già detto il *Conte Pecorajo* mostra una conoscenza tutt'altro che sporadica e superficiale.

¹⁹ Ivi, pp. 155-156.

²⁰ Di recente sono tornati sulla questione Marinella Colummi Camerino, *Narratori delle campagne. Voci del mantovano nel Novelliere di Nievo*, in *Ippolito Nievo e il mantovano*, cit., pp. 407-421, e S. Casini, *L'ipotesi rusticale dal Conte Pecorajo alle Confessioni d'un Italiano*, in *Ippolito Nievo centocinquanta'anni dopo*, cit., pp. 181-190.

Da questo punto di vista, De Luca aveva visto bene nell'individuare negli *Studi sulla poesia popolare e massimamente in Italia*, uscito ne "L'Alchimista friulano" nell'agosto del '54, l'origine delle novelle che Nievo destinò a riviste ideologicamente connotate come "La Lucciola" di Mantova, l'"Annotatore friulano" di Udine e i due periodici milanesi di Vincenzo De Castro, "Il Caffè" e "Il Panorama universale". Sulla linea letteraria del riformismo lombardo che da Parini giunge a Manzoni (anche se non trascurerei, per un altro verso, l'apporto della "Frustra letteraria" di Baretto, che a metà Ottocento conosce nuovo slancio), è l'interesse per l'elemento popolare a fornire a Nievo una «concreta visione del reale»²¹ in alternativa alla maniera letteraria alla Carcano. La difesa appassionata del mondo contadino messa in atto nelle novelle finisce tuttavia per produrre una sorta di mitizzazione, rimproverata all'autore già dai contemporanei, fra cui lo stesso direttore della "Lucciola", Boldrini. Di recente uno dei più sensibili studiosi del Nievo politico, Maurizio Bertolotti, è tornato a interrogarsi sull'atteggiamento dello scrittore, rileggendo il progetto del *Novelliere* alla luce delle posizioni espresse negli *Studi sulla poesia popolare e civile* e nello scritto lucidissimo redatto all'indomani di Villafranca, *Rivoluzione politica e rivoluzione nazionale*, in cui il problema di un rinnovamento morale della società legato ai valori del mondo popolare si salda con quello più urgente della partecipazione delle masse al processo risorgimentale. Il rapporto di intensa correlazione fra i testi politici e *La nostra famiglia di campagna*, illustrato da Bertolotti mantenendo sullo sfondo le proposte di riformismo agrario dell'ambiente mantovano – di cui la novella evidenzia peraltro tutti i limiti attraverso l'analisi serrata delle «contraddizioni prodotte dallo sviluppo del capitalismo nelle campagne»²² –, mostra bene che

²¹ Iginio De Luca, *Introduzione* a I. Nievo, *Novelliere campagnuolo e altri racconti*, a cura di I. De Luca, Torino, Einaudi, 1956, p. XXXIX.

²² Maurizio Bertolotti, *Le complicazioni della vita. Storie del Risorgimento*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 172.

Nievo, a differenza di intellettuali come Boldrini, «affrontava di petto il problema cruciale dei rapporti di classe nelle campagne», ma era anche consapevole «dell'inammissibilità da parte dei liberali italiani d'una rivoluzione sociale»,²³ per la quale i tempi non erano ancora maturi. Si può dunque ipotizzare che le due voci del *Novelliere*, quella ironico-umoristica e quella popolare, obbediscano all'esigenza di sollecitare a un tempo la riflessione e la partecipazione emotiva del lettore: un compito in qualche modo necessario e urgente, se si tiene conto che dal '56 al '59 «la preoccupazione fondamentale di Nievo resta che l'avanguardia liberale perda il contatto con le masse contadine».²⁴

Se le ragioni ideologiche della scrittura rusticale di Nievo sono state sufficientemente indagate in sede critica, altrettanto non si può dire del rapporto fra il contesto appena evocato e la dialettica delle voci narranti dentro il *Novelliere*, che è rimasto piuttosto in ombra, se non proprio oscurato, all'inizio, da una lettura "idillica" delle novelle, come quella del *Varmo* pubblicata nel 1945 da Vittore Branca. Vero è che nello stesso anno De Luca offriva di quel racconto rimasto a lungo quasi ignorato un'interpretazione del tutto diversa, individuando nell'infanzia «un punto di orientamento costante» della vita e dell'opera di Nievo, «perché in essa si apre il mistero delle cose, il mistero dell'universo, il senso delle azioni e dei gesti di tutti i giorni»:²⁵ una prospettiva, questa, che poteva risultare ancora produttiva per la stagione letteraria del secondo dopoguerra, come l'esempio di Calvino e di Pasolini senza dubbio conferma.²⁶ Il dibattito seguito alla pubblicazione del *Novelliere*

²³ Ivi, p. 171.

²⁴ Ivi, p. 170.

²⁵ Roberta Turchi, *Dal Varmo al Novelliere*, in *Presenza di Nievo nel Novecento (1945-1990)*, a cura di Ead., Firenze, Cesati, 2019, pp. 21-42.

²⁶ Sul rapporto fra Nievo e Calvino cfr. S. Contarini, *Intellettuali nella storia. Il Barone di Nicastro e Il barone rampante*, in *Presenza di Nievo nel Novecento*, cit., pp. 71-84. Per quanto riguarda Pasolini e *Il Varmo* rimando all'*Introduzione* di A. Nozzoli a I. Nievo, *Novelliere campagnuolo*, cit., p. 13.

di De Luca è stato splendidamente ricostruito da Roberta Turchi,²⁷ e dunque non mi ci soffermo se non per ricordare che quarant'anni dopo Carlo Dionisotti, in un contributo del 1983 apparso in origine proprio nella miscellanea dedicata a Branca, aveva tenuto a ricordare come la pubblicazione del *Varmo* di De Luca rappresentasse bene «la misura e la qualità della rinascita italiana» dopo la dittatura fascista,²⁸ segnando insieme «il ritorno alla vita e al lavoro dei favoriti dalla sorte» nel ricordo dei compagni morti, il che comportava per i nostri studi «un'eredità dolente, non ricusabile».²⁹

Con tutta probabilità, la scarsa attenzione riservata alle voci narranti nel *Novelliere* dipende in parte anche dal fatto che il corpus ordinato da De Luca è stato più volte oggetto di discussione e di ripensamento, a causa della natura ibrida di alcuni testi, non tanto riconducibili al genere campagnolo quanto piuttosto, come scrive Mengaldo a proposito delle già citate *Maghe di Grado*, a un «genere misto»³⁰. Considerazioni a parte meriterebbe anche un racconto in apparenza svagato come *La corsa di prova*, uscito nel '58 con il titolo iniziale di *L'uomo fa il luogo e il luogo l'uomo* all'interno dei *Proverbi italiani illustrati* di Giovanni De Castro: la raccolta della «dottrina del popolo» dedicata al giornalista friulano Pacifico Valussi, riformatore e patriota «vòlto all'educazione delle plebi»,³¹ rivelatoria del posto assegnato dai contemporanei a una novella per noi riconducibile con difficoltà all'orizzonte rusticale. Nell'attesa di approfondire la questione, mi limito ad accennare che l'impresa dei proverbi nasce, come scrive il curatore, dalla consapevolezza che chi vuole parlare al popolo «deve studiare la mente

²⁷ R. Turchi, *Dal Varmo al Novelliere*, cit.

²⁸ Carlo Dionisotti, *Appunti sul Nievo*, in Id., *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, il Mulino, 1988, p. 337.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ P.V. Mengaldo, *Un esempio di scrittura nieviana: Le maghe di Grado*, cit., p. 143.

³¹ Giovanni De Castro, *A Pacifico Valussi*, in *Proverbi italiani illustrati*, a cura di Id. con un discorso di N. Tommaseo, Milano, Sanvito, 1958, p. V.

sua, la quale non per anco barbaramente decorata ed educata alle superfetazioni, è mente originale, osservatrice». ³² Secondo gli auspici di De Castro, la «via di raccostarsi al popolo» raccontandone «dolori» e «bisogni» attraverso la sua propria voce, i proverbi, avrà come conseguenza la diffusione di uno «stile semplice da tutti compreso», ³³ che, come confermano le lettere a Nievo sulla fondazione del nuovo giornale, “Il Caffè”, si richiama idealmente alla lezione dell’illuminismo milanese, ³⁴ fornendoci un ulteriore elemento per valutare la cornice entro cui prende forma il progetto del *Novelliere*.

A tale proposito vale la pena di menzionare ancora la vicenda complessa della duplice composizione de *La viola di San Bastiano*, per le sue implicazioni politiche. La versione pubblicata nel “Panorama universale” nel novembre del ’56 con il sottotitolo eloquente *Seguito della novella campagnuola L’avvocatino* rappresenta di fatto l’autodifesa dell’autore nel processo in corso per il racconto incriminato, *L’avvocatino*, dove Nievo doveva rispondere delle accuse di vilipendio dell’esercito austriaco per la scena della perquisizione dei gendarmi nella «povera capanna» ³⁵ di Franchino. Come faceva notare già De Luca sulla base dei documenti ritrovati da Elio Bartolini, la vera *Viola di San Bastiano* è un’altra. Composta nella primavera del ’56, «venne alla luce solo dopo che gli echi del processo si spensero, parecchi anni più tardi, in un’edizione del 1860 che rimase sconosciuta per molto tempo agli

³² Ivi, p. VIII.

³³ *Ibid.*

³⁴ Le due lettere, una senza data e l’altra del 5 gennaio ’55, indirizzate a Nievo da De Castro, si leggono ora in I. Nievo, *Opere*, a cura di U.M. Olivieri, Milano-Napoli, Ricciardi, 2015, tomo II, pp. 559-560.

³⁵ I. Nievo, *L’avvocatino*, in Id., *Novelliere campagnuolo*, a cura di I. De Luca, cit., p. 296. Sulla vicenda cfr. Corrado Jorio, *Ippolito Nievo e il processo dell’Avvocatino. Con documenti inediti*, “Giornale storico della letteratura italiana”, LIII, voll. CV e CVI, fasc. 313-314 e 316-317 (1935), rispettivamente pp. 220-394 e 1-38.

studiosi». ³⁶ La stessa edizione Sanvito, aggiungo, in cui figuravano anche due altri testi nieviani: *La corsa di prova* e la versione completa de *Il Barone di Nicastro* uscita nel 1859 nella rivista di Carlo Viviani, “Il Fuggilozio”, che a dire il vero aveva ospitato anche *La viola di San Bastiano* prima che questa confluisse nel volumetto Sanvito. ³⁷ Ne discende che ogni eventuale considerazione su quest’ultima novella dovrebbe riguardare in primo luogo il testo rimasto inedito fino al 1859. Nella versione del “Panorama universale” l’uso della metalessi appare a prima vista fortemente condizionato da strategie extraletterarie: riscrivendo la novella per potersene servire nell’autodifesa de *L’avvocato*, Nievo trasporta nel mantovano la prima ambientazione friulana, facendola iniziare cinquant’anni dopo «proprio in quella stalle dove il bifolco novelliero» Carlone «aveva contato le sue parabole», ³⁸ e ricorre alla metadiegesi soprattutto per inserire nel testo commenti e precisazioni di ordine temporale finalizzati a convincere i giudici che i fatti narrati ne *L’avvocato* si svolgevano all’epoca napoleonica, e che dunque i gendarmi svillaneggiati da Carlone non erano gli austriaci, bensì i francesi:

Perfino un Carlone trovavasi nel crocchio. Ma, direte voi: non ci darai già a bere che avvengano ai nostri giorni i miracoli di Lazzaro! No, leggitori gentili; pur troppo non avvengono, che ne abbiamo gran bisogno noi di grandi uomini, e col risuscitare quelli d’una volta si torrebbe per un pezzo tal carestia. Ma occorre pazienza, e la pietra dei sepolcri ha un sigillo che più non si rompe, e questi, vedete, di cui accenno, non era il Carlone della novella, sibbene un suo figlioccio che aveva da

³⁶ I. De Luca, *Introduzione*, in I. Nievo, *Novelliere campagnuolo*, cit., p. XLIX.

³⁷ Cfr. S. Contarini, *Nota introduttiva*, in I. Nievo, *Il Barone di Nicastro*, in Id., *Opere*, cit., tomo II, p. 578.

³⁸ Id., *La viola di San Bastiano*, versione de “Il Panorama universale” pubblicata in appendice a Id., *Novelliere campagnuolo*, a cura di I. De Luca, cit., p. 414.

lui ereditato nome e mestiero, ed io me lo guardava questo dabben vecchierello come proprio se avessi veduto in carne ed ossa la buon'anima del suo patrigno. E le sono codeste, allucinazioni da poeta che voi certo perdonerete a me come io perdonerei a voi questo e venti altri peggiori difetti, fuor quello di fare il mal viso a queste povere carte piene di semplicità, credetelo, e di buon cuore, nelle quali m'ingegno a farvi rispettare, amare, compatire, soccorrere quei molti nostri fratelli che sudano per prepararvi il pane, e i buoni formaggi, e gli splendidi vestimenti di seta. Per altro debbo confessare che questa tiritera io non l'ebbi a mente in allora; ma nel raffrontare i vecchi racconti del contadino con quanto aveva sott'occhio, stava meravigliando meco stesso dei pochi mutamenti portati dal tempo nell'apparente aspetto della vita contadinesca; ma badate ora ch'io mi stupiva in riguardo a noi, topi di città, che ci trasformiamo dall'oggi al domani come lo spirito dei burattini.³⁹

Nonostante le ragioni contingenti che guidano la riscrittura della novella, Nievo non perde tuttavia l'occasione di ribadire anche qui l'intenzione ideologica presente nel testo che introduce idealmente la raccolta, vale a dire *La nostra famiglia di campagna*: un esperimento ironico di straordinaria vitalità espressiva, nel quale Sergio Antonielli, all'indomani della pubblicazione del *Novelliere* di De Luca, scorgeva una «violenza di contenuto» inedita, che «traccia in poche parole una specie di paradigma di tecnica padronale». ⁴⁰ L'osservazione figura nella recensione per "L'Avanti!" del 16 novembre 1956, ma vale la pena di riprenderla qui, se non altro perché aiuta a mantenere nella giusta luce le ragioni intrinseche del *Novelliere* quali le aveva intese subito Romagnoli, quando aveva riconosciuto le

³⁹ Ivi, p. 415.

⁴⁰ Cfr. R. Turchi, *Dal Varmo al Novelliere*, cit., p. 40.

esigenze politiche «prime ed essenziali» del Nievo narratore «entro l'ideologia liberale dell'Ottocento».⁴¹

Dopo queste premesse, si può allora ritornare a *La nostra famiglia di campagna* e alle sue caratteristiche formali, subito individuate da uno dei primi lettori della novella, il già menzionato Giovanni De Castro, il quale, dopo la pubblicazione nella "Lucciola" di Mantova scriveva a Nievo di averne apprezzato «lo stile vivo ed elegante e insieme dignitoso» che «non può far a meno d'imprimersi nella mente e nel cuore»: ⁴² un modo di scrivere a suo avviso simile a quello di Rovani, il che ci fa riflettere sul rapporto, ancora tutto da indagare, che la novella intrattiene con la prima scapigliatura, forse troppo sbrigativamente rubricato sotto la categoria dell'espressionismo.⁴³ Si tratta di un testo volutamente polimorfo, suddiviso in brevi capitoli alla maniera di Sterne e costruito quasi per intero sulla metalessi, tra «fola rusticale» e «ciarla umorale», come recita uno dei più interessanti contributi critici sul *Novelliere*.⁴⁴ Se la sua fisionomia eccentrica appare evidente, risulta tuttavia difficile parlare di «una rottura netta»⁴⁵ rispetto alle altre novelle: mi pare al contrario che *La nostra famiglia di campagna* possa essere considerata come il manifesto dell'intera raccolta, la quale assume senso e significato solo a partire dalle sue premesse ideologiche e metodologiche. In altre parole, se le «dipinture morali» a cui allude il sottotitolo sono rappresentate dalle novelle, il testo incipitario che funge idealmente da cornice ha il compito di instaurare con il lettore una situazione comunicativa di intima colloquialità e confidenza senza la quale i

⁴¹ Sergio Romagnoli, *Il ritorno del Nievo*, in Id., *Di Nievo in Nievo*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2013, pp. 23-24.

⁴² G. De Castro, *Lettera a Ippolito Nievo (senza data)*, in I. Nievo, *Opere*, tomo II, cit., p. 566.

⁴³ Cfr. G. De Rienzo, *Introduzione*, in I. Nievo, *Novelliere campagnuolo*, cit., p. 10.

⁴⁴ U.M. Olivieri, *L'idillio interrotto*, cit., pp. 120-142.

⁴⁵ Elsa Chaarani, *Ippolito Nievo. Uno scrittore politico*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 97.

racconti che seguono non potrebbero venire intesi. Attraverso la ripresa di un espediente narrativo di matrice sterniana, quello della scrittura come viaggio, il narratore omodiegetico che coincide con la figura dell'autore propone un itinerario inedito nel mondo contadino costruito su una serie di opposizioni binarie (città/campagna, scrittura/oralità, ragione/compassione, profitto/gratuità) di antico segno, rivitalizzate però dal dibattito contemporaneo sul riformismo agrario. La prospettiva appare insomma tutt'altro che ingenuamente rousseauiana, come mostra il confronto con la scena campestre dell'*Ortis* evocata all'inizio proprio per prenderne le distanze. Al lettore viene invece impartita una lezione di storia e di economia politica sullo sfruttamento della «parte peggio retribuita dell'umana famiglia»,⁴⁶ condotta «per istudio di verità e giustizia»⁴⁷ ma con l'ausilio di un «sogghignetto» che deve preservarla dal «piangoleggio de'poeti», il «moderno contagio»⁴⁸ da cui il narratore si dichiara immune. È qui che la metalessi diviene cifra e misura del racconto:

Bisogna che tu ti pigli in santa pace questa mia maniera di scrivere, o amico lettore: giacché non per nulla ad un trattenimento di ciarle, meglio che a una lettura t'invitai fin da principio; e così come in un dialogo di confidenza, io n'andrò via svolazzando di palo in frasca, persuaso che tu bonariamente terrai dietro al filo di seta dove ho costretta la gamba.⁴⁹

La scelta stessa delle metafore impiegate nella novella rimanda alla sostanza concreta della realtà contadina, come nel caso dell'apologo laico dell'«anima lumacosa», impenetrabile al sentimento (illuministico, non filantropico) della compassione perché «il maledetto ostacolo dell'interesse» impedisce che

⁴⁶ I. Nievo, *La nostra famiglia di campagna*, in Id., *Novelliere campagnuolo*, a cura di I. De Luca, cit., p. 60.

⁴⁷ Ivi, p. 61.

⁴⁸ Ivi, p. 5.

⁴⁹ Ivi, p. 6.

la visione della sofferenza altrui arrivi a smuovere «il *buon fondo*»⁵⁰ interiore. All'analisi ironica delle «anime lumache» che conducono «con più sottile strategia la guerra del quattrino»,⁵¹ dispiegata dal narratore omodiegetico nei primi quindici capitoletti, succede la storia di un narratore di secondo grado, nella persona del vecchio fattore, il signor Giuliano, che ha la funzione di introdurre non solo la figura sociale, agli occhi di Nievo decisiva, dell'amministratore «delle case signorili intorno l'Ottocento»,⁵² ma anche, attraverso la sua parola, quella «rappresentazione del racconto come evento enunciativo»⁵³ che prevale più tardi nelle tre novelle del bifolco. Si affaccia qui un altro genere di metalessi, che allude agli inciampi, le interruzioni, le digressioni del racconto orale, preparando l'«ideale parlata spontanea»⁵⁴ di Carlone:

Ora io dirò a te, lettore gentile, cosa che mulina da lungo tempo nel tuo cervello: che cioè quel racconto del signor Giuliano cominciava a sembrarmi un rosario di quindici poste; onde io mi dimenava sulla scranna e guardava oltre i cristalli come a significargli: «Via, sbrighiamoci! La cena m'aspetta!». E per ventura il vecchio s'addiede di quanto mi bolliva entro; sicché come un cavallo generoso che pieno d'anni e di magagne pure ad una spronata s'inalbera, e dovesse creparne, rovina al galoppo, così egli il signor Giuliano scavalcò via gl'intoppi della narrazione per toccarne in tre salti la fine.⁵⁵

Ne *Il milione del bifolco*, la prima novella narrata da Carlone, la metalessi ha perduto, si direbbe, la sua carica umoristica e serve da un lato a riprodurre le pause della voce narrante attraverso il confronto con la scrittura («Lì il novelliero fece una

⁵⁰ Ivi, p. 14.

⁵¹ Ivi, p. 16.

⁵² Ivi, p. 23.

⁵³ E. Testa, *Nella stalla di Carlone*, cit., p. 314.

⁵⁴ Ivi, p. 313.

⁵⁵ I. Nievo, *La nostra famiglia di campagna*, cit., p. 40.

di quelle pause, che noi scrivacchianti imitiamo colle mutazioni da capitolo a capitolo»,⁵⁶ e dall'altro a porre in primo piano il rapporto fra il narratore popolare e i suoi ascoltatori, segnato da una forma di interlocuzione continua: divagazioni e allusioni al vissuto del paese («N'è vero, Martina, che l'altra sera in sull'ora di notte vi ho veduto...»),⁵⁷ formule fatiche allo scopo di tener desta l'attenzione («ecco comincia ad annottare»; «Insomma ascoltate come l'andò a finire»),⁵⁸ esclamazioni e sottolineature il cui effetto produce un «movimento verso il basso»⁵⁹ («Ma son signori!»),⁶⁰ locuzioni proprie della fiaba («Or dunque dovete sapere...»),⁶¹ modi proverbiali («Una cosa alla volta, l'arrosto dopo il lesso, perbacco!»).⁶²

Simili espedienti metadiegetici ricorrono anche nella novella più complessa e articolata del trittico, *L'avvocato*, introdotta da un'ampia digressione di ispirazione manzoniana che mette in luce la diffidenza popolare, già denunciata con forza nel *Tristram Shandy* e nei *Promessi sposi*,⁶³ verso la scrittura come manifestazione dell'abuso di potere e dell'arbitrio giudiziario. Ma in questo caso la narrazione appare ritmata dalla «struttura portante»⁶⁴ del deittico, che riproduce il punto di vista del bifolco:

E guardate ora un poco; come i signori e quei che sanno di lettera fanno conto in ogni luogo il proprio nome, per mezzo

⁵⁶ Id., *Il milione del bifolco*, in Id., *Novelliere campagnuolo*, a cura di I. De Luca, cit., p. 223.

⁵⁷ Ivi, p. 226.

⁵⁸ Ivi, pp. 230 e 233.

⁵⁹ E. Testa, *Nella stalla di Carlone*, cit., p. 313.

⁶⁰ I. Nievò, *Il milione del bifolco*, cit., p. 231.

⁶¹ Ivi, p. 237.

⁶² *Ibid.* Per un elenco esaustivo di queste forme linguistiche cfr. ancora E. Testa, *Nella stalla di Carlone*, cit., pp. 315-316.

⁶³ Cfr. Ezio Raimondi, *L'osteria della retorica*, in Id., *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 81-110.

⁶⁴ E. Testa, *Nella stalla di Carlone*, cit., p. 317.

di scritte e di stampati; così noi povera gente che uno per uno non contiam nulla, ma qualche cosa siamo tenuti solo pel gran numero, e viviamo insieme non distinti questo da quello più che lira da lira, o sasso da sasso, noi, dico, abbiamo all'incontro quest'umile voce delle campane, la quale fa sapere che siam vivi e che anche qui in questo cantuccio di mondo dei buoni e ignoti contadini servono Iddio, preparando il pane ai fratelli col sudore d'ogni giorno.⁶⁵

Non si tratta solo di un elogio della natura e delle virtù contadine. Collegandosi alla parola umoristica del primo narratore, la parola ingenua di Carlone sembra ribadire qui, attraverso la mimesi della voce, la convinzione dell'unità del popolo e implicitamente la necessità di un suo coinvolgimento politico, evocata nella conclusione de *La nostra famiglia di campagna*: «meglio un passo fatto da dieci, che dieci fatti da uno».⁶⁶ Rispetto al comizio improvvisato di Renzo all'osteria della Luna piena, contro «la grande smania che hanno que' signori d'adoprar la penna»,⁶⁷ la polemica di origine sterniana si traduce così in un insegnamento diverso, che pone dinanzi agli occhi del lettore l'immagine di un popolo vivo, attivo e presente sulla scena della storia anche se a lungo ignorato. Da questo punto di vista, dunque, il messaggio de *L'avvocato* sembra andare oltre la ripresa pure significativa di un topos letterario che Nievo aveva probabilmente meditato alla luce di Manzoni, come conferma la ricorrenza, ne *La viola di San Bastiano*, del verbo «infilzare» e «ingarbugliare» attribuiti alla parola scritta, nel ricordo del colloquio fra Renzo e Azzecgarbugli:

A confortar poi di documenti una cotal litania d'imposture,
scartabellava libratoli e registri, e abbarbagliava l'innocente

⁶⁵ I, Nievo, *L'avvocato*, in Id., *Novelliere campagnuolo*, a cura di I. De Luca, cit., p. 265.

⁶⁶ Id., *La Nostra famiglia di campagna*, cit., p. 60.

⁶⁷ Alessandro Manzoni, *I Promessi sposi* [1840], a cura di E. Raimondi, L. Bottoni, Milano, Principato, 1987, p. 267.

con un balenio di numeri e di cifre, sulle quali faceva e disfaceva somme e moltipliche [...]. Insomma tante ne infilzò e ne ingarbugliò, che il povero Cristoforo, rimasto proprio allibito di meraviglia e di compassione, appena trovò un filo di voce per lamentarsi [...]⁶⁸.

Volendo tentare una conclusione provvisoria, si può senz'altro convenire con Testa che «il quadro conversazionale disegnato dal vecchio narratore e dal suo uditorio» produce una voluta dissolvenza della cornice autoriale «quale luogo di una superna voce»,⁶⁹ e che le modalità narrative messe in atto nel *Novelliere* delineano una forma di racconto «come trasmissione di un'esperienza», facendo «di colui che narra (come avviene per il narratore descritto da Benjamin) una personalità “di consiglio” per chi lo ascolta».⁷⁰ Particolarmente suggestiva risulta anzi l'ipotesi di un Nievo insoddisfatto dei generi letterari dominanti e disposto a esplorare una modalità narrativa simile allo *skaz*, che, come nel caso parallelo di Leskov studiato da Èjchenbaum e da Benjamin, introduce nella prosa «elementi del discorso vivo e dell'atto del raccontare», trasformando il racconto tradizionale «in un dialogo scenico con didascalia sviluppata che commenta la scenografia, i gesti, l'intonazione».⁷¹

Non bisogna però dimenticare che per Nievo la duplicità delle voci – quella dell'autore-narratore e quella del personaggio-narratore – rimane l'elemento decisivo di un sistema

⁶⁸ I. Nievo, *La viola San Bastiano*, in Id., *Novelliere campagnuolo*, a cura di I. De Luca, cit., p. 318.

⁶⁹ E. Testa, *Nella stalla di Carlone*, cit., p. 314.

⁷⁰ Ivi, p. 315. Il riferimento è al noto saggio Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov* [1936], in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1982, pp. 247-274. Sulla questione dell'oralità cfr. anche G. Maffei, *La scuola dei contadini*, cit., pp. 131-133.

⁷¹ Boris Èjchenbaum, *Leskov e la prosa contemporanea*, in Stefania Sini, *Forme piccole di narratore e skaz. Boris Èjchenbaum legge Nikolaj Leskov, “Comparatismi”*, I (2015), p. 64.

finzionale che non mira tanto all'autonomia della rappresentazione, nel senso che sarà poi di Verga, quanto al dialogo fra due realtà e due orizzonti di pensiero diversi e tuttavia necessari l'uno all'altro, che esige ancora la presenza di un mediatore sulla scena del racconto. Proprio rispetto alle coordinate politiche di questa operazione, risulta difficile sostenere che l'esperimento del *Novelliere* celebri una dimensione «fuori del tempo, un'arcana dimensione premoderna, in cui la storia non ha ancora piantato le sue insegne».⁷² Viceversa, come aveva già intuito Romagnoli e confermano le indagini di Bertolotti sull'ambiente mantovano, la ricerca letteraria del Nievo rusticale nasce da un'esigenza storica, ovvero dall'«impulso a superare la frattura tra città e campagna e dal riconoscimento dell'esistenza di una questione contadina».⁷³ E se è vero che il mondo delle campagne viene in qualche misura mitizzato nei suoi valori e nelle sue credenze, che rimandano a un «remoto passato ideale»,⁷⁴ non bisogna d'altro canto cadere nell'errore grossolano di attribuire al narratore di primo grado le qualità, i pensieri e le opinioni degli altri narratori o dei suoi personaggi, con il rischio di dedurne che «la poetica della libertà e della spontaneità linguistica»⁷⁵ perseguita nelle novelle attraverso la mimesi dello stile orale «ha il suo raggio d'estensione tematica nella forma dell'idillio».⁷⁶

Non è solo la cornice umoristica del *Novelliere*, dove l'ironia è consapevole antidoto alle falsificazioni dell'ideale, a smentire la lettura ingenua che nega l'esistenza di una dialogicità interna al testo. Proprio nella difesa dell'*Avvocatino*, scritta forse avendo in mente le parole di Balzac nella prefazione a *Le lys dans la vallée*, senza dubbio profetiche per il narratore delle *Confessioni*, Nievo ci dice infatti a chiare lettere che «l'autore e

⁷² E. Testa, *Nella stalla di Carlone*, cit., p. 320.

⁷³ M. Bertolotti, *Le complicazioni della vita*, cit., p. 157.

⁷⁴ Ivi, p. 164.

⁷⁵ A. Nozzoli, *Introduzione*, in I. Nievo, *Novelliere campagnuolo*, cit., p. 19.

⁷⁶ E. Testa, *Nella stalla di Carlone*, cit., p. 319.

l'attore, lo scrittore e il personaggio sono due persone, due criteri, due coscienze che non risponderanno mai l'una per l'altra, per quanti paragrafi ed Autorità si vogliano citare, a meno che far non si voglia della letteratura narrativa contemporanea o uno sfacciato pulpito da panegirici, o un bugiardo e timido confessionale». ⁷⁷

⁷⁷ I. Nievo, *Difesa del dottor Ippolito Nievo (10 novembre 1857)*, in Id., *Novelliere campagnuolo*, a cura di I. De Luca, cit., p. 464.

Strategie narrative e rappresentazione della soggettività in *Jeli il pastore*

Guido Scaravilli

1. Uscito per la prima volta, in forma parziale, sulla rivista “La Fronda” nel febbraio del 1880,¹ per poi essere pubblicato integralmente nella *princeps* di *Vita dei campi*, *Jeli il pastore* «rappresenta un esperimento quasi unico nell’officina novel-listica di Verga».² La gestazione del racconto fu infatti molto laboriosa: prima di arrivare a un testo per lui idoneo, l’autore passò attraverso tre riscritture, apportando numerosi – e talora radicali – cambiamenti.³

¹ Nella versione in rivista, è riportata la prima parte della novella, incentrata sull’infanzia di Jeli a Tebidi, e sulla sua amicizia con un personaggio borghese, Don Alfonso. Il racconto s’interrompe sulla diffidenza del pastore nei confronti della cultura del compagno di giochi, estraneo all’universo rurale e alle sue consuetudini.

² Antonio Di Silvestro, *Storia di una novella. Jeli il pastore, dagli abbozzi alle stampe*, in *La comunicazione letteraria degli italiani. I percorsi e le evoluzioni del testo. Letture critiche*, a cura di D. Manca, Sassari, EDES, 2017, p. 251. Il critico nota che una simile «fenomenologia compositiva» è paragonabile nel corpus dell’autore solo a «un racconto altrettanto lungo e complesso come *Pane nero*» (*ibid.*).

³ Conformemente alla terminologia dell’edizione critica di Carla Riccardi, indicherò i testimoni con le sigle J1, J2 e J3 (cfr. Giovanni Verga, *Appendice I*, in *Vita dei campi* [1880], Firenze, Le Monnier, 1987, pp. 131-178), e con

Le prime due redazioni risalgono al novembre del '79 (come si legge nel margine superiore del manoscritto: «15 Nov. 1879»), e sono entrambe incompiute, benché si differenzino tra loro per scelte narrative.⁴ Più precisamente, il primo abbozzo ha un carattere frammentario (sono numerose le lacune e le parole risultate illeggibili), e si conclude con la separazione tra il pastore e una fanciulla di cui si è invaghito, la quale è destinata in matrimonio a un giovane benestante; mentre J2 è considerevolmente più esteso, ma «sembra arretrare» nel finale: qui, infatti, «Jele visita la casa di Marineo dove la famiglia della ragazza si è trasferita».⁵ J3 si presenta invece come un organismo narrativo conchiuso: analogo, in quanto a *plot* e struttura diegetica, all'autografo che l'autore inviò in tipografia.⁶ Non per nulla, dopo aver costruito un episodio di raccordo, ambientato alla fiera di Vizzini (contenuto in una sola carta), e aver seguito brevemente le vicende dei due protagonisti dopo la separazione, Verga inserì il secondo troncone del racconto, che non subì significativi mutamenti nel testo del 1880.⁷

Nonostante i problemi genetici siano stati adeguatamente approfonditi dalla critica, in quanto le trasformazioni che conducono dagli abbozzi al testo definitivo consentono «di seguire [...] il passaggio» da uno stile ancora conforme «ai modelli

*Tr*¹ l'opera inclusa nella *princeps* di *Vita dei campi* (ivi, pp. 13-47). Il rinvio agli abbozzi e al testo del 1880 verrà dato attraverso i numeri di pagina corrispondenti.

⁴ In esse si legge come titolo provvisorio della novella *Jele il pastore*.

⁵ A. De Silvestro, *Storia di una novella*, cit., pp. 258-259.

⁶ Significative varianti si registrano inoltre nel testo pubblicato per l'edizione illustrata di *Vita dei campi* del 1897, adottato dall'edizione critica dei racconti curata da Gino Tellini (cfr. G. Verga, *Novelle*, Roma, Salerno, 1980, vol. 1, pp. 171-210).

⁷ Nota Riccardi che questa sezione recava all'inizio una diversa numerazione delle carte (1-21), come se l'autore non avesse in programma di collegarla alla prima. Poi, dopo aver composto l'episodio della fiera, Verga cambiò la numerazione in 23-35, fondendo le due sezioni (cfr. C. Riccardi, *Gli autografi di Vita dei Campi*, in G. Verga, *Vita dei campi*, cit., pp. LXX-LXXIII).

della letteratura campagnola a uno pienamente verista»,⁸ ri-affrontare la questione con l'ausilio di una strumentazione narratologica aggiornata può rivelarsi un'operazione feconda. In effetti, l'iter compositivo si contraddistingue per il riassetto radicale delle *situazioni narrative* su cui s'impenna il racconto (nel lessico di Franz Karl Stanzel), cui è consequenziale l'emersione della coscienza del protagonista. Riflettorizzazione *in fieri* del racconto che interessa, e che pare meritevole di analisi,⁹ perché il caso di *Jeli il pastore* costituisce una specola privilegiata per osservare una svolta capitale – trasversale alle poetiche e alle scuole – che interessò l'arte narrativa *tout court* a partire dalla metà dell'Ottocento: la canonizzazione – e la progressiva grammaticalizzazione – della *situazione narrativa figurale*, che divenne la modalità diegetica dominante; soluzione

⁸ Pierluigi Pellini, *Verga diventa verista (1877-1880). Vita dei campi e dintorni*, in Id., *Verga*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 48. Sullo studio della variantistica del testo è fondamentale A. Di Silvestro, *Storia di una novella*, cit., pp. 249-269.

⁹ Si ha riflettorizzazione quando il narratore si eclissa e asseconda per larghi tratti la prospettiva del personaggio. Secondo Stanzel sono esistiti storicamente nei testi narrativi tassi diversi di figuralità: solo di rado, e solo dall'inizio del Novecento, si darebbero casi in cui la *mediacy* di un intero testo è affidata a un unico personaggio riflettore: «[n]el romanzo con una situazione narrativa figurale predominante le dinamiche di alternanza fra le forme di base e fra le situazioni narrative sono ridotte, poiché c'è la tendenza a mantenere il punto di vista di un personaggio del romanzo – cosa che riduce il cambiamento frequente della situazione narrativa» (Franz Karl Stanzel, *A Theory of Narrative* [1979], preface by P. Hernadi, translated from German by C. Goedsche, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge UP, 1984, p. 72, trad. mia). Ha proposto un'estensione di tale categoria Paolo Giovannetti, che annette al dominio della narrazione figurale anche la riflettorizzazione pluriprospectica e corale, come avviene nei *Malavoglia* (P. Giovannetti, *Dai Malavoglia a Mastro-don Gesualdo. Progressi della figuralità verghiana*, in Id., *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, pp. 67-124).

che anche il naturalismo intercettò, annettendola scientemente alla sua estetica.¹⁰

2. Conviene iniziare dall'incipit della prima redazione, affatto spiazzante per chi avesse della carriera di Verga un'idea linearmente evolutiva:

Jele fu uno dei *miei* primi amici ed anche dei migliori, poiché quando il puledro () il quale non ne voleva sapere di *me*, *mi* buttò con un () a rompermi la testa nei ciottoli del vallone, Jele mise un tal grido che *mi* fece più male della mia ferita; egli *m'insegnò* a montare sul dorso nudo delle sue bestie mezze selvaggie, acciuffando per la criniera quella che passava vicina [...]. Sapeva pure lavare con la creta del vallone il suo fazzoletto [...]; e si rappezzava da sé i ginocchi delle brache [...], perciò avea ago e refe e coltello, e un batuffoletto di ogni cosa in fondo alla sacca che portava ad armacollo.

Il ragazzo sapea fare tutte quelle belle cose perché gliel'aveva insegnate mamma necessità, al paese non andava che insieme al suo armento della fiera, il pane glielo mandavano ogni quindici giorni, dalla masseria coll'uomo he veniva a dare un'occhiata alle bestie [...].

Pure *io l'ammiravo*, candidamente (...) [...].¹¹

Sebbene l'autore avesse pubblicato appena un anno prima, sulle pagine del "Fanfulla", *Rosso Malpelo*, celebre per lo sperimentalismo grossomodo zoliano e per l'impianto corale, J1 si caratterizza per una fisionomia polarmente dissimile: a

¹⁰ Cfr. Giovanni Maffei, *L'«osservazione» naturalista II. I mondi-illusione*, in *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano, F. de Cristofaro, Roma, Carocci, vol. II, pp. 363-378.

¹¹ J1, p. 131. Il corsivo è mio. Seguendo l'edizione critica di Riccardi, si indicano le parole risultate indecifrabili nel manoscritto con le parentesi tonde con terne di puntini, e si segnala con lo spazio tra parentesi la sospensione nella scrizione di una parola senza indicazione da parte dell'autore; invece, adopero i puntini tra le parentesi quadre quando sopprimo delle parole all'interno di un periodo compiuto.

prendere la parola è infatti un personaggio dello *storyworld*, ideale proiezione diegetica dello scrittore borghese, che traccia un ritratto di Jele. Si tratta di un narratore omodiegetico e autobiografico, presente anche nell'esordio del secondo abbozzo, che integra sostanzialmente J1, apportando tuttavia delle modifiche significative:

Jele fu uno dei miei primi amici ed anche uno dei migliori, poiché quando il puledro *zaino* il quale non ne voleva sapere di me, mi buttò con un salto a montone a rompermi la testa sui sassi del vallone, Jele si slanciò in mio aiuto da quel precipizio da farmi rizzare i capelli così (...) e sprezzante del pericolo com'era.

Io mi son buscato dei famosi castighi. *Io andavo tutti i santi giorni che Dio mandava a Tebidi a trovare il mio amico Jele in mezzo all'armento dei cavalli che aveva in custodia, ho diviso con lui il mio pezzettino di cioccolata, il suo pane nero, la frutta rubata al vicino. Dapprincipio egli non osava darmi del tu, ma la prima volta che ci accapigliammo per bene, la nostra intimità fu stabilita solidamente. Jele m'insegnò ad arrampicarmi sulle cime delle querce che davano le vertigini, a cogliere un passo a volo con una sassata, a montare di un salto sul dorso nudo delle sue bestie mezze selvagge.*¹²

Al pari della prima redazione, la candida amicizia tra i due personaggi ha origine dal salvataggio del narratore da parte di Jele; ma in J2 la descrizione delle abitudini del pastore viene sostituita da una sezione in cui vediamo consolidarsi la sintonia tra i due amici (in corsivo). È messa in scena «la curiosità del narratore verso un mondo “altro”», e la sua ammirazione per il pastore (esplicitata in J1: «Pure io

¹² J2, p. 147. Il corsivo è mio. Sulle valenze autobiografiche del testo cfr. Roberto Mercuri, *Lettura di Jeli il pastore*, “Annali della Fondazione Verga”, XVII (2000), pp. 127-160.

l'ammiravo, candidamente»),¹³ dotato di codici comunicativi preclusi all'uomo civilizzato, segnatamente l'intesa con il mondo animale e la natura nel senso più ampio. Un' autentica isotopia del testo,¹⁴ che si manifesta sin dalla descrizione dell'idillio infantile di Jele, collocato nelle prime battute del racconto:

– Ah! le belle sere d'estate che salivano adagio adagio dalla terra al cielo, il buon odore del fieno, in cui si affondava sdraiati, colle braccia sotto l'occipite! Gli uccelli che frusciano silenziosi nel boschetto e il ronzio degli scarafaggi alati, che andava e veniva e sommesso come il mormorio della fontana! E quelle due note dello zufolo di Jele, sempre le stesse iuh! iuh! che facevano pensare alle cose lontane, alla notte d'estate, alla festa di San Giovanni [...].

*Jele, lui, non soffriva di quelle tenerezze [...].*¹⁵

Scena cruciale, che rimane strutturalmente inalterata – al netto del considerevole ampliamento – nella seconda redazione:

Ah, le belle galoppate per la valle, ben saldi i ginocchi, e colle criniere al vento. Le belle mattinate della primavera, quando il vento piegava ad onde l'erba verde, e le lodole trillavano nell'azzurro, i bei meriggi in cui il sole ardeva la campagna nuda d'erba di qua e di là. E i monti senz'ombra, e i grilli scoppiettavano fra le zolle, come se le stoppie s'incendiassero [...]. Le belle serate d'estate che salivano adagio adagio dalla terra, il buon odore del fieno [...]; gli uccelli che frusciano per appollajarsi nel boschetto e il ronzio degli scarafaggi alati,

¹³ A. De Silvestro, *Storia di una novella*, cit., p. 252. Un'ammirazione dietro cui si cela anche una forma d'invidia: «Io gli invidiavo il batuffoletto delle pezze nella sacca di tela, come gli invidiavo la superba cavalla mora [...]. Ei sapeva dire quello che voleva» (J1, p. 131).

¹⁴ Sull'affinità tra il protagonista e il mondo animale – e le modalità con cui tale motivo si declina – cfr. Alberto Asor Rosa, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo*, in *Il caso Verga*, a cura di Id., Palermo, Palumbo, 1973, pp. 45-50.

¹⁵ J1, p. 132. Il corsivo è mio.

che andava e veniva uguale e somnesso come il mormorio della fontana! E quelle due note dello zufolo di Jele, sempre le stesse, iuh! iuh! iuh! che facevano pensare alle cose lontane, alla notte di natale, alla festa di S. Giovanni [...].
*Jele, lui, non soffriva di quelle tenerezze [...].*¹⁶

Più delle rettifiche di natura stilistica, vagliate da Pellini e De Silvestro,¹⁷ interessano gli squarci lirici, che sono presentati come estranei alla coscienza di Jele («Jele, lui, non soffriva di quelle tenerezze»): dopo una lunga rievocazione di gusto romantico («Ah, le belle scappate pei campi mietuti», «Ah, le belle galoppate per la valle»), il narratore nega a chiare lettere una dimensione soggettiva al personaggio, assumendo temporaneamente prerogative *autoriali* (nel senso che Stanzel dà all'aggettivo). Sarebbe infatti preclusa a un narratore omodiegetico la possibilità di accedere a una mente altrui.¹⁸ Ma è possibile un'interpretazione alternativa: adottando il modello di Alan Palmer, si potrebbe ravvisare in questo lacerto un fenomeno di *mindreading*; il narratore potrebbe aver desunto lo stato d'animo di Jele dalle sue azioni e dai suoi comportamenti.¹⁹ In ogni

¹⁶ J2, pp. 137-138. Il corsivo è mio.

¹⁷ Cfr. P. Pellini, *Verga*, cit., pp. 46-47 e A. De Silvestro, *Storia di una novella*, cit., pp. 253-255.

¹⁸ Quest'evenienza è contemplata nel sistema genettiano. Il narratologo la definisce *parallelli*, termine con il quale si riferisce a un'infrazione momentanea – e consapevole – alla modalità narrativa dominante, che consiste nel dare più «informazioni di quanto non sia, in teoria, autorizzato dal codice di focalizzazione che determina l'insieme» (Gérard Genette, *Discorso del racconto. Saggio di metodo*, in Id., *Figure III* [1972], trad. it. L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, p. 243).

¹⁹ Cfr. Alan Palmer, *Fictional Minds*, Lincoln, U of Nebraska P, 2004, pp. 39-40. La teoria del racconto di Palmer si impernia sulla centralità del lettore, cui è demandato il compito di costruire l'immagine e l'identità dei personaggi dell'opera. Ricostruiremmo cioè i personaggi che compaiono nel testo non solo in base alle forme dirette della rappresentazione interiore (indiretti liberi, monologhi interiori ecc), ma anche in base a quello che i personaggi non dicono, o ascoltando quanto di essi viene detto da terzi. Per Palmer, le menti finzionali interagiscono dunque reciprocamente; ne consegue che la

caso, il personaggio popolare sembra osservato dall'esterno da un borghese, dal cui punto di vista è orientata la narrazione nel suo complesso.²⁰

Nondimeno, dopo che il *focus* si è spostato sull'idillio rusticale fra Jele e la fanciulla (il cui nome oscilla tra Santa, Lia, Mara e Giovanna),²¹ il grado di *embodiment* del narratore viene man mano scemando;²² e lo studio contrastivo di J1 e J2 ha in questo caso una notevole valenza euristica:

Come eravamo in villa per sfuggire al calore la sera venivano quasi sempre i vicini di qua e di là e si finiva col suonare e ballare. [...] Il fattore diceva che Jele non faceva peccato se non veniva a messa perché era uno sciocco che del giudizio ne aveva meno di un ragazzo di sette anni. Ma udendo dal piede della montagna quei suoni e quella festa, in fondo alla valle, ei non poteva dormire, e stava a guardare anche lui da lontano, sotto la tettoia, nella campagna nera, e si arrischiava a scorazzare di qua e di là, attorno alla siepe del giardino, sicché i cani abbaivano nel cortile come sentissero il lupo, e una volta il baccano fu tale che anche i ballerini vennero fuori e le risate furono grandi quando videro Santa (...), che s'era accapigliata con Jele perché l'avea trovato a ronzare di là dalla siepe e

sfera soggettiva non è considerata come uno spazio privato e inaccessibile: piuttosto, essa è legata in un rapporto dialettico alle psicologie altrui e allo spazio sociale del romanzo.

²⁰ Tale fenomenologia pare in perfetta continuità con la tradizione interclassista della narrativa campagnola, in cui compare frequentemente un narratore autobiografico, che assume una posa paternalistica nei confronti del personaggio popolare, osservato con uno sguardo partecipante e commosso. Ma non è chiaro se Verga conoscesse a fondo tale produzione, sicché un approfondimento della questione sarebbe necessario.

²¹ Nella versione definitiva il nome è Mara.

²² Per Stanzel, l'«embodied narrator», tipico della *situazione narrativa in prima persona*, si distingue per la «motivation» con la quale racconta la sua storia: «[p]er un narratore personificato, questa motivazione è esistenziale; è direttamente collegata con le sue esperienze, con le sue gioie e con i dispiaceri che ha vissuto, con i suoi stati d'animo e con i suoi desideri» (F.K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, cit., p. 93, trad. mia).

gli aveva messo le mani nelle ganasce con l'ira gelosa di una bambina come se Jele fosse venuto a rubargli cogli occhi una porzioncella della festa che si vedeva nel cortile.²³

Nel primo abbozzo compare l'io narrante («Come eravamo in villa»), che si dichiara testimone oculare degli eventi: l'incontro tra Jele e Santa (Mara) è appena accennato; invece in *J2* il narratore arretra, lasciando spazio alle azioni dei personaggi:

La Mara l'aveva conosciuta da bambina, che avevano cominciato col picchiarsi, perché al tempo della villeggiatura i padroni suonavano e ballavano nella cascina coi vicini delle altre campagne, e i contadini nel cortile si disputavano i posti buoni per godersi la vista. [...] Il fattore diceva che Jele non faceva peccato non andando a messa perché era uno sciocco che del giudizio ne aveva meno di un ragazzo di sette anni. Ma udendo dal piede della montagna quei suoni e quella festa, in fondo alla valle, ei stava a guardare anche lui da lontano, sotto la tettoja, nella campagna nera dalla quale sorgeva soltanto la collina alta del Filo, [...] e si arrischiava a scorrazzare fin presso alla villa illuminata, attorno alla siepe del giardino, sicché i cani abbaiano nel cortile come sentissero il lupo, e una volta il baccano fu tale che anche i ballerini vennero fuori e le risate furono grandi quando videro Santa [...] che s'era accapigliata con Jeli perché l'aveva trovato a ronzare al di là della casa e del cortile [...].²⁴

Da questo momento, pur riemergendo occasionalmente («alle case, *come dicevo*, non ci veniva mai, nemmeno per la

²³ *J1*, p. 132. Il corsivo è mio.

²⁴ *J2*, pp. 142-143. Il corsivo è mio. Nella terza redazione, l'antefatto della festa dei padroni è espunto, e restano pressoché immutate le prime parole del passo di *J2*: «La Mara l'aveva conosciuta da bambina, che avevano cominciato col picchiarsi una volta che si erano incontrati presso il vallone a cogliere le more selvatiche e la ragazzina che sapeva di essere nel fatto suo l'aveva agguantato per il collo come un ladro» (*J3*, p. 152).

messa della domenica»),²⁵ la figura del personaggio-narratore si eclissa fino a perdere ogni rilevanza strutturale:

Poi si voltavano le spalle, senza dir nulla, e se ne andavano com'erano venuti, l'uno risalendo verso il monte gridando alle sue bestie [...]. E la ragazza filando quatta quatta verso le case [...]. *Al tempo delle noci* Jele e Giovanna vagabondavano sotto le piante secolari e il pastore ne bacchiava tante delle noci che piovevano fitte come la gragnuola [...].

[...]

Poi nell'inverno venne il tempo delle nespole e della caccia alle gazze che ei le uccideva con una sassata, e andava pure a portare a Giovanna dei ricci di castagne scovate lassù sulla montagna [...].

[...]

Quando tornarono le allodole nel piano, e le siepi ricominciarono a brulicare di nidi, Giovanna si azzardò fuori dal cortile, e si giostrava con Jele, che le scovava le belle nidiate dei merli [...]. *Così passarono anche l'estate* [...].²⁶

Prende forma la storia della tenera amicizia tra Giovanna (Mara), che si protrae per un tempo imprecisato, della cui durata si ha nozione solo per l'alternarsi delle stagioni (in corsivo); ma dell'io narrante non vi è più traccia sino al finale provvisorio dei due abbozzi.

3. Da uno sguardo d'insieme alle prime due redazioni, si deduce che in *Jele il pastore* la *mediacy* non è appannaggio di un narratore autodiegetico; piuttosto, tale ufficio è svolto da quello che Stanzel definisce *io-testimone* o *narratore periferico*: ossia un narratore «che non è al centro degli eventi ma alla loro periferia», e che sebbene dica io, «non è il protagonista della

²⁵ J1, p. 160 e J2 p. 142. Il corsivo è mio.

²⁶ J2, p. 143. Il corsivo è mio. Questa parte è sensibilmente estesa rispetto alla prima redazione.

storia che racconta».²⁷ Un narratore ambiguo per natura: non è infatti infrequente, secondo Stanzel, che nello svolgimento del racconto tale narratore eluda i vincoli dettati dalla propria collocazione, facendosi carico di prerogative “autoriali” (è l'*autorializzazione del narratore periferico*),²⁸ o che all'inverso riduca la sua presenza fino a essere equiparabile, in certi punti, a un narratore impersonale.²⁹

Ma nell'attacco della terza redazione si verifica un cambiamento radicale: Verga introduce un nuovo personaggio, Don Alfonso, espungendo il *narratore testimone* («Jele il guardiano dei cavalli aveva tredici anni quando lo conobbe il suo padroncino Alfonso, ma era così piccolo che non arrivava alla pancia della bianca, la vecchia giumenta delle colline»).³⁰ Tale esordio è ormai assimilabile al testo a stampa, in cui però il «padroncino» è sostituito con «il signorino»: differenza lessicale che attenua il rapporto di subordinazione del personaggio popolare nei confronti del borghese, conferendogli al tempo una maggiore autonomia (psicologica e strutturale): «Jeli, il guardiano di cavalli, aveva tredici anni quando conobbe don

²⁷ Filippo Pennacchio, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, in P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, p. 232.

²⁸ Sulla parlessi e l'autorializzazione del narratore omodiegetico cfr. F. Pennacchio, «... *And now i have to enter Father Mike's head, I'm afraid*». *Parlessi, onniscienza omodiegetica e "io" autoriali nella narrativa contemporanea (1)*, “Enthymema”, X (2014), pp. 94-121.

²⁹ La soluzione del narratore periferico era stata esperita da Verga nei romanzi giovanili: in *Una peccatrice* si manifesta un *Io editore*, che narra la storia di Pietro Brusio grazie alle lettere ricevute dall'amico Raimondo Angiolini; mentre in *Eva* e *Tigre reale* compare un narratore-testimone non particolarmente coinvolto nella storia, e poco propenso a esprimere giudizi. In effetti, in *Jeli il pastore* Verga si trova a fronteggiare «un problema nuovo»: l'ideazione di «un narratore che non appartiene allo stesso *milieu* del protagonista», ma che anzi «si colloca ai suoi antipodi» (A. De Silvestro, *Storia di una novella*, cit., p. 252). Al limite, suggerisce Pellini, *Jele il pastore* sembrerebbe essere più simile a *Nedda* (cfr. P. Pellini, *Verga*, cit., pp. 44-45).

³⁰ *J3*, p. 147.

Alfonso, il signorino; ma era così piccolo che non arrivava alla pancia della bianca, la vecchia giumenta che portava il campanaccio della mandra». ³¹

Si potrebbe ipotizzare che la scelta della narrazione eterodiegetica fosse un modo di radicalizzare la soluzione attuata, quanto a declinazione della voce narrante, nella sezione conclusiva di *J1* e *J2*, dove Verga aveva ridotto il narratore a puro testimone; ma è una strategia applicata tutt'altro che sistematicamente, perché nel terzo abbozzo si riscontra un fenomeno singolare, che è prova delle difficoltà incontrate da Verga nella complessa transizione in atto:

Dapprincipio egli non osava *darmi* del tu, ma dopo che ci fummo presi pei capelli due o tre volte, la *nostra* intimità fu stabilita solidamente. Mentre *ero* in villeggiatura *andavo* a trovare il mio amico Jele tutti i santi giorni che Dio mandava a Tebidi e *dividevo* con lui il mio pezzo di cioccolatte [...]. Jele *mi insegnò* a prendere i nidi delle gazze sulle cime delle querce alte come campanili [...]. ³²

Malgrado l'ingresso in scena di Don Alfonso, il narratore omodiegetico non si è dileguato; e tuttavia, negli episodi concernenti la nascita della tenera amicizia tra Jele e Mara, esso ritorna nelle retrovie. Insomma in *J3* Verga sembra indeciso tra due modalità narrative: si constata infatti che il secondo troncone della novella, inserito solo nel terzo abbozzo, è pienamente conforme al codice della narrazione eterodiegetica; e in esso il narratore indugia a più riprese sulla sfera soggettiva del protagonista, di cui sono riprodotte le sensazioni e i pensieri. Questi due campioni sono valido esempio di tale introspezione:

Jeli non disse nulla, ma tutt'a un tratto come tornò buio, *ei si rammentò dello stellato che se ne stava disteso nel burrone,*

³¹ *Tr¹*, p. 13.

³² *J3*, p. 148. Il corsivo è mio.

*e che ora lo avevano scuoiato sino agli zoccoli, e tornò a sentire una fitta al cuore pensando pure che egli era rimasto senza padrone.*³³

E Jeli andava pensando – *Costoro che sudano e s'affannano a saltare, come se li pagassero lo fanno per loro piacere e non ci badano tanto pel sottile un soldo dippiù o di meno, e gli è segno che devono averne più di uno, dei soldi in tasca, e devono avercelo il padrone che paga il salario.*³⁴

Si materializzano rispettivamente una psico-narrazione e un monologo citato, adottando la terminologia di Dorrit Cohn,³⁵ pensieri che a rigore il narratore omodiegetico non potrebbe conoscere. Ne deriva che il discorso in sede analitica si complica: perché esaminando il terzo abbozzo nella sua totalità, ossia come organismo unitario e coeso, occorrerebbe considerare tali episodi come infrazioni, in quanto il *narratore-testimone*, pur manifestandosi episodicamente, è parte integrante della semiosi. Tali infrazioni in sé non sorprendono, giacché si riscontrano sovente, nella letteratura ottocentesca, casi di autorializzazione del narratore omodiegetico,³⁶ sorprende invece che l'estensione

³³ J3, p. 165. Il corsivo è mio.

³⁴ Ivi, p. 163. Il corsivo è mio.

³⁵ La psiconarrazione è la rappresentazione indiretta e non drammatizzata della coscienza del personaggio (cfr. Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton UP, 1978, pp. 12-13), mentre il *quoted monologue* (o monologo citato) è un pensiero diretto con centro deittico sul personaggio, cioè la trascrizione per così dire stenografica di un discorso che il personaggio rivolgerebbe a se stesso, adoperando per designarsi la prima persona e regolando la tempistica dei verbi sul proprio presente (cfr. ivi, pp. 21-31).

³⁶ Si pensi a *Tigre reale* di Verga, in cui a tratti il narratore riproduce diffusamente i pensieri di Giorgio La Ferlita, come negli esempi che seguono: «Allora la donna del passato gli tornava un istante dinanzi agli occhi, fuggevole e luminosa, colle curiosità irritanti che ella gli avea comunicato e le pungenti attrattive che aveva avuto. *Ei rimaneva sorpreso, imbarazzato davanti a lei; quando non si udiva più la sua parola ironica o ghiacciata l'illusione facevasi ancor più completa; egli non osava più parlare [...]*» (G. Verga, *Tigre*

della rappresentazione della soggettività di Jele sia direttamente proporzionale alla perdita della centralità, nell'intreccio, dell'io narrante: i due fenomeni sono pertanto correlati.

Sicché si potrebbe ipotizzare che l'adozione rigorosa, nel secondo troncone del racconto, della narrazione eterodiegetica, obbedisca anzitutto a un criterio funzionale, cioè alla volontà dell'autore – maturata forse lungo il percorso compositivo – di raccontare in maniera più libera e ampia la crescita psicologica del protagonista senza le interferenze tendenziose dell'io narrante: un approfondimento rispetto al quale l'incremento delle forme della soggettivazione è corollario formale.³⁷ Solo in un secondo momento, probabilmente per ragioni di coerenza stilistica, Verga ritornò sul suo manoscritto, ultimando l'imperfetta trasmutazione della terza redazione, e purgandola di ogni residuo del narratore testimone (ormai superfluo, dopo l'introduzione di Don Alfonso, nell'economia globale della narrazione).

4. *Jeli il pastore* ripercorre la vita di un umile dal carattere gentile, giudizioso e affettuoso: dalla sua giovinezza solitaria al suo tentativo (fallito) di inserirsi nell'ordine sociale; e nella versione definitiva l'espunzione del *narratore testimone* si traduce nell'attribuzione sistematica a Don Alfonso degli episodi concepiti in origine come autobiografici:

Jele mi insegnò a prendere i nidi delle gazze sulle cime di querce
[...]. Ah, le belle scappate pei campi mietuti colla criniera al

reale, Milano, Brigola, 1875, p. 43, corsivo mio); «Egli sentì come un'onda improvvisa di amarezza e di voluttà che gli addentava il cuore e lo afferrava alla gola: erano le stesse lagrime dell'altra volta, le quali sgorgavano dal più profondo, ribelli, schive, amarissime su quel viso impenetrabile, sul quale s'indovinava solo la lotta interna e la collera che sarebbe scoppiata se ella fosse stata sorpresa in quel momento» (ivi, p. 75, corsivo mio).

³⁷ *Jeli il pastore* è infatti un racconto di formazione; o per meglio dire una formazione rovesciata, una «deformazione», come ha scritto Angelo Marchese (*Il segno letterario. I metodi della semiotica*, Messina-Firenze, D'Anna, 1987, p. 220).

vento; le belle mattinate di Aprile quando il vento accavallava ad onde l'erba verde e le cavalle nitrivano nei pascoli, i bei meriggi d'Agosto in cui la campagna taceva, bianca, sotto il cielo smorto e i grilli scoppiettavano fra le zolle [...]; le belle serate che salivano adagio adagio dalla terra [...] e quelle due note dello zufolo di Jele il pastore, sempre le stesse, iuh! iuh! iuh! che facevano pensare alle cose lontane di là, alla notte di Natale, alla festa di San Giovanni [...].

Jele, lui, non soffriva di quelle malinconie [...].³⁸

Jeli insegnava al suo amico come si fa ad arrampicarsi sul nido delle gazze [...] Ah! le belle scappate pei campi mietuti, colle criniere al vento! i bei giorni d'aprile, quando il vento accavallava ad onde l'erba verde, e le cavalle nitrivano nei pascoli; i bei meriggi d'estate, in cui la campagna, bianchiccia, taceva, sotto il cielo fosco, e i grilli scoppiettavano fra le zolle, [...] le belle sere di estate che salivano adagio adagio come la nebbia [...] e quelle due note dello zufolo di Jeli, sempre le stesse – iuh, iuh, iuh– che facevano pensare alle cose lontane, alla festa di San Giovanni, alla notte di natale [...].

Jeli, lui, non pativa di quella malinconia [...].³⁹

Un caso paradigmatico: il cambio della *situazione narrativa* comporta che la descrizione di quei paesaggi, di quelle giornate, delle esperienze fanciullesche che ancora emozionano, nel ricordo, il personaggio-narratore risulti, nel testo a stampa, non priva di ambiguità. Perché non è chiaro se gli sgarci lirici siano mediati da Don Alfonso o dal narratore eterodiegetico; ma una complessiva sensazione di autorialità, che si diffonde per la prima parte della novella, è innegabile. Ciò che rimane inalterato è la preclusione dell'approfondimento interiore di Jeli; inibizione che anche nella versione ultima si configura come una psico-narrazione negativa: «Jele, lui, non soffriva di

³⁸ *J3*, pp. 147-148. Il corsivo è mio.

³⁹ *T¹*, pp. 13-14. Il corsivo è mio.

quelle malinconie» (e nelle prime due redazioni: «Jele, lui, non soffriva di quelle tenerezze»).

Un altro esempio di trasposizione:

Ma quando gli dicevo che bisognava andare a scuola e studiare, ei sgranava gli occhi e stava tutto orecchi ad ascoltare. Se leggevo guardava prima il libro e poi me, e poi di nuovo il libro in aria sospettosa; gli piacevano i versi che gli accarezzavano l'udito coll'armonia di una canzone incomprensibile. Alle volte aggrottava le ciglia, appuntava il mento, aguzzava le labbra, e sembrava che un gran lavorio si stesse facendo dentro di lui; allora accennava di sì e sì col capo, con un sorrisetto furbo e si grattava la testa. Sarebbe rimasto delle giornate a vedermi scrivere steso bocconi, tenendo sollevato il mento colle mani e aveva quel lieve *ammiccar di palpebre che tradisce l'attenzione (...) nelle bestie inferiori*, tutt'a un tratto scappava un'occhiata ombrosa: non poteva persuadersi che io potessi far dire alla carta quello che non era uscito di bocca e tornava a fare quel sorriso furbo.⁴⁰

Don Alfonso però rispondeva che anche lui andava a scuola, a imparare. Jeli allora sgranava gli occhi, e stava tutto orecchi se il signorino si metteva a leggere, e guardava il libro e lui in aria sospettosa, stando ad ascoltare, *con quel lieve ammiccar di palpebre che indica l'intensità dell'attenzione nelle bestie che più si accostano all'uomo*. Gli piacevano i versi che gli accarezzavano l'udito con l'armonia di una canzone incomprensibile, e alle volte aggrottava le ciglia, appuntava il mento, e sembrava che un gran lavorio si stesse facendo nel suo interno; allora accennava di sì e di sì col capo, con un sorriso furbo, ei si grattava la testa. Quando poi il signorino mettevasi a scrivere [...], Jeli sarebbe rimasto delle giornate intere a guardarlo [...]. Non poteva persuadersi che si potesse poi ripetere sulla carta quelle parole che egli aveva dette [...].⁴¹

⁴⁰ *J3*, pp. 150-151. Il corsivo è mio.

⁴¹ *Tr¹*, pp. 18-19.

È il primo contatto tra il «primitivo»,⁴² che legge nel gran libro della Natura, con la società, mediante la scoperta di un'altra possibilità di leggere il reale, da cui il personaggio è escluso. La tipica diffidenza contadina – mista a curiosità – del protagonista (ammaliato dal suono dei versi) è resa, in *J3*, attraverso l'orizzonte valoriale dell'io narrante (in corsivo): il prezzo di una differenza e di un pregiudizio di classe. Ma nel testo a stampa la situazione muta sensibilmente: alla descrizione del personaggio, filtrata dalle percezioni di Don Alfonso («Jeli allora sgranava gli occhi [...]»),⁴³ segue la riproduzione indiretta dello stato d'animo di Jeli («Gli piacevano i versi che gli accarezzavano l'udito con l'armonia di una canzone incomprendibile»), e poi l'osservazione dei suoi comportamenti.

Un *turning point*: la nascita di una rudimentale cultura e i sentimenti per Mara sono legati in un rapporto analogico nella psiche del personaggio;⁴⁴ difatti, la presa di coscienza del valore della parola è ciò che stimola il pastore a confessare all'amico i suoi sentimenti per la fanciulla, e il suo sogno di sposarla quando «avrà sei onze all'anno di salario». ⁴⁵ Mara è per Jeli «il primo e decisivo stimolo a farsi uomo tra gli uomini», ciò che lo induce ad abbandonare lo «stato di natura», che precede la costituzione della società con le sue strutture e le sue leggi.⁴⁶

Il dialogo si interrompe, e inizia una lunga analessi, in cui è ripercorsa la storia dei due giovani innamorati: mansueto e tardo l'uno, lesta e vana l'altra. Il *flashback* termina quando la

⁴² Luigi Russo, *Verga* [1919], Bari, Laterza, 1995, p. 102.

⁴³ Anche in questo caso è incerto se la mediazione sia a carico del personaggio o del narratore.

⁴⁴ *T¹*, p. 19. Dopo aver chiesto a Don Alfonso di «scrivergli il nome di Mara su di un pezzetto di carta», Jeli esterna una riflessione non banale, che è il primo sintomo della sua maturazione: «Uno che sappia scrivere [...] è come uno che serbasse le parole nella scatola dell'acciarino, e potesse portarsele in tasca, ed anche mandarle di qua e di là» (ivi, p. 20).

⁴⁵ Ivi, p. 144.

⁴⁶ A. Asor Rosa, *Il primo e l'ultimo uomo del mondo*, cit., p. 54.

fanciulla lascia Tebidi, partendo con la famiglia verso Marineo.⁴⁷ La sua assenza è un vuoto incolmabile: «Mara, come se ne fu andata a Marineo [...] si scordò di lui; ma Jeli ci pensava sempre a lei, perché non aveva altro da fare, nelle lunghe giornate che passava a guardare la coda delle sue bestie».⁴⁸ L'autosufficiente figlio dei campi soffre per la prima volta la solitudine, che è acuita per la perdita recente del padre; e il lettore è ricondotto a un momento cronologicamente posteriore alla precedente interazione: «Egli rivide soltanto la ragazza [Mara] il dì della festa di San Giovanni, come andò alla fiera coi puledri da vendere: una festa che gli si mutò tutta in veleno».

Inizia la seconda parte del racconto. Il «primitivo» si scontra con il mondo ostile degli uomini attraverso una serie di tappe significative; e il catalizzatore di tutte le sue relazioni sociali, nonché causa prima dei suoi tormenti, è Mara.⁴⁹ Il pastore che viveva felice e spensierato nella sua Arcadia diviene ora triste e incline alle «malinconie»; e il narratore asseconda sempre più la prospettiva del personaggio, cui è delegata per ampi tratti la *mediacy*. In altri termini, esso diventa un personaggio *riflettore*. Nella notte in cui accompagna la mandria dei cavalli alla fiera di San Giovanni, l'istanza narrante dà agio al personaggio di mostrare il suo mondo interiore: Jeli racconta ad Alfio – in un lungo dialogo, che assume la funzione e l'andamento di un monologo – del suo amore d'infanzia, che spera di rincontrare a Vizzini. Ma tale rievocazione gli è fatale: distrattosi un attimo, smarrisce il puledro *stellato*, che precipita nel burrone. L'orfano perde il lavoro, non prima di aver visto il fattore finire rapidamente, con un colpo di schioppo, l'animale in fin di vita.

Partito alla ricerca di un nuovo padrone, Jeli vaga sconsolato per il paese, ma basta l'incontro con Mara per ritrovare

⁴⁷ È l'episodio con cui si concludono le prime due redazioni.

⁴⁸ *Tr*¹, p. 26.

⁴⁹ Ha evidenziato la tensione psicologista di questo racconto Roberto Bigazzi, *Il "narratore" e gli eroi*, in Id., *Verga Novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975, pp. 36-44.

conforto e speranza. E una volta arrivato in piazza, può ammirare lo svolgersi della festa:

Arrivando in piazza, Jeli rimase a bocca aperta dalla meraviglia: tutta la piazza pareva un mare di fuoco, come quando s'incendivano le stoppie, per il gran numero di razzi che i devoti accendevano in cospetto del santo, il quale stava a godersi dall'imboccatura del Rosario, tutto nero sotto il baldacchino d'argento. I devoti andavano e venivano fra le fiamme come tanti diavoli, e c'era persino una donna discinta, spettinata, cogli occhi fuori della testa, che accendeva i razzi anch'essa, e un prete colla sottana in aria, senza cappello, che pareva un ossesso dalla devozione.⁵⁰

Il narratore riporta fedelmente le sensazioni di Jeli: è *la percezione indiretta libera*, nella terminologia di Seymour Chatman.⁵¹ La *contrainte* a cui il narratore si sottopone obbedisce alla strategia dello straniamento: il guardiano di cavalli è inesperto di ciò che sta accadendo, e osserva meravigliato uno spettacolo che non comprende. Ma vedendo Mara danzare con massaro Neri, Jeli si sente nuovamente perduto:

Jeli [...] andava dietro la comitiva come un cane senza padrone, a veder ballare il figlio di massaro Neri colla Mara, la quale girava in tondo e si accoccolava *come una colombella sulle tegole*, e teneva tesa con bel garbo una cocca del grembiale, e il figlio di massaro Neri *saltava come un puledro*, tanto che la gnà Lia pigneva come una bimba dalla consolazione [...].⁵²

Le similitudini zoomorfe (in corsivo) rispecchiano la sfera linguistica e psichica del pastore: è indubbiamente una visione

⁵⁰ *Tr*¹, pp. 33-34.

⁵¹ Cfr. Seymour Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* [1978], trad. it. di E. Graziosi, Parma, Pratiche, 1981, p. 219.

⁵² *Tr*¹, p. 34. Il corsivo è mio.

in soggettiva. L'orfano vede il suo sogno svanire, ma gli tocca assistere a una scena ancor più dolorosa:

Jeli non ne poteva più dalla stanchezza, e si mise a dormire seduto sul marciapiede, fin quando lo svegliarono i primi petardi del fuoco d'artificio. In quel momento Mara era sempre al fianco del figlio di massaro Neri, gli si appoggiava colle due mani intrecciate sulla spalla, e al lume dei fuochi colorati sembrava ora tutta bianca ed ora tutta rossa. Quando scapparono pel cielo gli ultimi razzi in mucchio, il figlio di massaro Neri si voltò verso di lei, bianca in viso, e le diede un bacio.⁵³

Alla vista del bacio, l'emergere dello sconforto: «Jeli non disse nulla, ma in quel punto gli si cambiò in veleno tutta la festa [...], e tornò a pensare a tutte le sue disgrazie, che gli erano uscite di mente».⁵⁴

Passa del tempo. Jeli trova lavoro come pecoraio alla Salonia, e impara presto il mestiere. Ma un giorno gli giunge voce della relazione tra Mara e il Signorino. Addolorato per la notizia, ripensa alla sua infanzia a Tebidi; e Verga concede al suo "eroe" un'ampia zona introspettiva:

Mentre conduceva al pascolo le pecore tornò a pensare a Mara, quando era ragazzina, che stavano insieme tutto il giorno e andavano nella *valle del Jacitano* e sul *poggio alla Croce*, ed ella stava a guardarlo col mento in aria mentre egli si arrampicava a prendere i nidi sulle cime degli alberi; e pensava anche a don Alfonso, il quale veniva a trovarlo dalla villa vicina, e si sdraiavano bocconi sull'erba a stuzzicare con un fuscellino i nidi di grilli. Tutte quelle cose andava rimuginando per ore ed ore, seduto sull'orlo del fossato, tenendosi i ginocchi fra le braccia, e i noci alti di Tebidi, e le folte macchie dei valloni, e le pendici delle colline verdi di sommacchi, e gli

⁵³ Ivi, p. 35.

⁵⁴ *Ibid.*

ulivi grigi che si addossavano nella valle come nebbia, e i tetti rossi del casamento, e il campanile «che sembrava un manico di saliera» fra gli aranci del giardino. – Qui la campagna gli si stendeva dinanzi brulla, deserta, chiazzata dall'erba riarsa, sfumando silenziosa nell'afa lontana.⁵⁵

Una rievocazione dell'idillio, che si sostanzia nei toni e nelle forme dell'elegia; un'elegia potenziata dalla leva poetica del narratore, che si avvale della psico-narrazione per tradurre nel suo linguaggio le fantasie liriche del personaggio, il quale ripensa ai tempi in cui Mara e don Alfonso rallegravano le sue giornate («tornò a pensare a Mara [...]», «e pensava anche a don Alfonso [...]», «Tutte quelle cose andava rimuginando per ore ed ore»).

Nella parte finale della novella, Mara sposa Jeli per coprire la sua relazione con il Signorino. Ma il pastore non sospetta nulla, e crede ciecamente alla fedeltà di sua moglie: ai suoi occhi, Mara rimane sempre pura e innocente, una principessa da trattare con cura e con riconoscenza per averlo scelto.

La scoperta avviene solo nell'epilogo, quando, davanti a lui, e nonostante il suo divieto, la moglie accetta l'invito di don Alfonso, che le chiede un ballo («Non andare! – disse egli a Mara come don Alfonso la chiamava perché venisse a ballare cogli altri. – Non andare, Mara! – Perché? – Non voglio che tu vada! Non andare!»):

Mara si strinse nelle spalle, e se ne andò a ballare. Ella era rossa ed allegra, cogli occhi neri che sembravano due stelle, e rideva che le si vedevano i denti bianchi, e tutto l'oro che aveva indosso le sbatteva e le scintillava sulle guance e sul petto che pareva la Madonna tale e quale. Jeli s'era rizzato sulla vita, colla lunga forbice in pugno, così bianco in viso, così bianco come era una volta suo padre il vaccajo, quando tremava dalla febbre accanto al fuoco, nel casolare. Tutt'a un tratto, come vide che Don Alfonso, colla bella barba ricciuta, e la

⁵⁵ Ivi, p. 38.

giacchetta di velluto e la catenella d'oro sul panciotto, prese Mara per la mano per ballare, solo allora, come vide che la toccava, si lanciò su di lui, e gli tagliò la gola di un sol colpo, proprio come un capretto.⁵⁶

Preso atto del tradimento, la catastrofe è inevitabile: «gli tagliò la gola di un sol colpo, proprio come un capretto». Trascinato davanti a un giudice, senza aver opposto resistenza, a Jeli non resta che un grido di dolore: «– Come! – diceva – non dovevo ucciderlo nemmeno?... Se mi aveva preso la Mara!...». ⁵⁷

5. Per concludere, un bilancio sintetico. Si è visto che le trasformazioni che conducono dagli abbozzi al testo definitivo della novella consentono di assistere alla graduale emersione della mente finzionale di Jeli, che nelle prime redazioni è quasi del tutto assente: qui, infatti, tolte le rare infrazioni, il narratore omodiegetico riporta le azioni del personaggio dall'esterno, e non di rado interferisce nella diegesi con dei commenti o delle invocazioni al lettore. Ma con il cambio di *situazione narrativa* la voce si insinua *ab ovo* nella mente del pastore.

Tuttavia, parlare di «conversione» sarebbe fuorviante: l'individuazione di una fase intermedia, in cui le modalità della narrazione omodiegetica ed eterodiegetica convivono, suggerisce piuttosto che l'accostamento di Verga (in linea con tanti narratori coevi, francesi ed europei) alla *situazione narrativa figurale*, più che una consapevole scelta di poetica, fosse un frutto "spontaneo" maturato lungo il percorso, attraverso tentativi ed errori.

Del resto, anche nella versione definitiva il racconto non è integralmente figurale. Nelle scene iniziali, forse perché concepite in origine come autobiografiche, il narratore autoriale predomina; solo nella sezione conclusiva, in concomitanza con la

⁵⁶ Ivi, p. 47.

⁵⁷ *Ibid.*

Bildung (negativa) del pastore, il racconto si riflettorizza: allora il filtraggio sentimentale e percettivo diventa pervasivo; e il narratore concede a una soggettività remota da quella dell'autore, a un'anima umile e marginale, il privilegio di mediare al lettore i sensi del racconto.

Addio tempo crudele.
Note sull'imperfetto dei naturalisti (e oltre)
Francesco de Cristofaro

1. Mi accontenterò qui di presentare il problema dell'aspettativa verbale nella narrativa *attraverso* un paio di campioni particolarmente alti della fine secolo: è infatti allora, dentro la stagione del naturalismo, che esso pare insorgere con assoluta pregnanza. Proverò poi ad allargare il grandangolo, sia *verso* alcune domande teoriche, sia *verso* un rilancio nel XX secolo. Giocoforza, il mio campo di applicazione si limiterà per lo più agli ambiti italiano e francese: dacché in altre lingue, come ad esempio l'inglese e il tedesco, l'assetto grammaticale costringerebbe a riformulare con attrezzatura più sofisticata l'intera questione (e basti per questo pensare al travaglio di D.H. Lawrence nel restituire la costruzione temporale del *Mastro-don Gesualdo* entro una lingua sintatticamente priva di imperfetto).

Al centro della questione, che interseca in un sol colpo i piani della narratologia e dello stile, è l'imperfetto come *tempus*, anzi diremo come "nota" dominante della diegesi. Bisogna partire dalla *grammaire*, che rappresenta, se mi si passa l'arguzia, la *grand-mère* della narratologia: come dimostra il fatto che Todorov intitola proprio *Grammaire du Décaméron* il suo libro seminale uscito nel 1969 a Parigi, nel cuore pulsante

dello strutturalismo. È noto come soprattutto a partire da *Tempus* di Harald Weinrich si sia intrapreso a misurare la cosiddetta funzione *metaforica* dei tempi verbali: se ammettiamo che la lingua offra, tra le sue risorse sintattiche e grammaticali, da un lato tempi *narrativi* (imperfetto, passato remoto, trapassato, condizionale presente e passato), dall'altro tempi *commentativi* (presente, passato prossimo, futuro semplice e anteriore), e da un lato tempo dello sfondo (imperfetto), dall'altro tempo del primo piano (passato remoto), se ammettiamo un siffatto quadrante teorico-pragmatico, che genere di effetto di senso finisce per innerscarsi ove tale distinzione di massima non venga rispettata? È quanto Weinrich designa come «metafora verbale»: la risorsa sintattica viene adoperata in modo non diretto o referenziale, bensì incongruo, traslato, *portato fuori* – come suggerito dall'etimologia stessa di “metafora”. L'imperfetto occupa così una casella non di sua pertinenza; lo sfondo muove alla conquista del primo piano. Il fenomeno, che ai livelli antropologico e psicologico ha a che vedere con le esperienze umane del sogno e dell'immaginazione, dà vita a una rappresentazione sfocata, in cui modo e punto di vista risultano fluttuanti e indefinibili.¹ Uno schema, questo, che è stato radicalmente ridiscusso da Käte Hamburger in pagine poco note della terza edizione della *Logica della letteratura*, da cui stralcio subito una citazione lunga quanto decisiva:

Che nella narrativa si possa usare il *praeteritum* in un modo che non è grammaticalmente consentito nell'enunciato reale, è [...] un indizio del fatto che l'aspetto perfettivo o imperfettivo del verbo *perde* qui la sua connotazione temporale. Il legame *reale* tra il significato del verbo e il tempo verbale nella finzione si scioglie. È molto indicativo confrontare questa situazione con quella della pittura. Come un quadro non può essere

¹ Cfr. Gérard Genette, *Figure II. La parola letteraria* [1969], trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1972 e Harald Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* [1964], trad. it. di M.P. La Valva, Bologna, il Mulino 1978.

dipinto nell'aria ma deve avere un supporto, che sia un muro o una tela, così l'atto del narrare, nella narrativa, deve poggiare su una forma verbale finita. Anche se la tela, al di fuori del quadro, dispone di una materialità sua propria in quanto tela, quando funziona come supporto della pittura essa perde ogni carattere materiale. Il quadro, infatti, non è più la tela. Il tempo verbale, nei verbi coniugati della letteratura, si comporta allo stesso modo. Il *praeteritum*, al di fuori della finzione, nell'enunciato di realtà, ha la sua funzione grammaticale pertinente, cioè esprime la relazione con il passato istituita dal soggetto dell'enunciato; allo stesso titolo il tempo presente, ove non sia presente storico, trova il suo proprio significato temporale nella simultaneità. Nella finzione, dove costituisce il tempo verbale della narrazione per eccellenza, il *praeteritum* non è però che il sostrato in cui il racconto si dispiega. In quanto tempo verbale che rimanda al passato, dunque, il *praeteritum* non è più percepibile come non lo è la materialità della tela nel quadro. In questo modo, del verbo, che deve pure poggiare su una forma flessa, non resta dunque che il contenuto semantico: l'azione o lo stato di cose che tramite il verbo vengono di volta in volta espresse, non già che l'azione o lo stato di cose descritte appartengono al passato. Se leggo, in *Anna Karenina*, che «in casa Oblonsky era tutto sottosopra», non apprendo il fatto che in un qualche momento, tempo fa, in casa Oblonsky era tutto sottosopra, ma che lì tutto è sottosopra.²

Il tempo verbale come supporto, *sostrato*, struttura concreta degli atti di enunciazione; il “contenuto di verità” dei quali verrebbe totalmente obliterato, o meglio de-temporalizzato, dalla natura stessa della narrativa. È una tesi interessante: ma funziona sempre? Proviamo a restare nella stessa analogia, cambiando però i termini. Proviamo a supporre che i tempi verbali siano non tanto la tela, quanto piuttosto *i colori*. Proviamo a

² Käte Hamburger, *La logica della letteratura* [1957], trad. it. e cura di E. Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015, pp. 127-128 (e cfr. *ibid.* l'importante n. 20, *contra* Weinrich circa il sistema dei *tempora* tipico dell'editoriale giornalistico).

supporre che, ad esempio, l'imperfetto sia l'elemento sintattico portatore di un'istanza o di una costruzione di tipo *impressionistico*. Chiediamoci: il dipinto di Monet della cattedrale di Rouen, così caro a Proust, sarebbe lo stesso se la tecnica adoperata fosse stata di stampo non impressionistico ma, poniamo, espressionistico o astratto? Forse le evanescenze di Monet e quelle dell'eterno imperfetto della *Recherche*, pur allocate in dominî dell'arte qualitativamente diversi (testo *vs* immagine), insistono sulle stesse classi emozionali e afferiscono alla stessa sfera estetica. Ovvero, i *tempora* concorrono plasticamente alla configurazione del manufatto narrativo, ne costituiscono parte integrante, e non mero schema eidetico.

2. Nel 1885 Émile Zola sta ricercando un finale per *Germinal*. La chiusa che infine sceglie è una "scena madre" nota a tutti. Ormai sconfitto, Étienne abbandona Montsou e parte alla volta di Parigi; ed è suo il *focus* della ultima immagine del libro, quasi una paradossale catabasi *en plein air*:

Maintenant, en plein ciel, le soleil d'avril rayonnait dans sa gloire, échauffant la terre qui enfantait. Du flanc nourricier jaillissait la vie, les bourgeons crevaient en feuilles vertes, les champs tressaillaient de la poussée des herbes. De toutes parts, des graines se gonflaient, s'allongeaient, gerçaient la plaine, travaillées d'un besoin de chaleur et de lumière. Un débordement de sève coulait avec des voix chuchotantes, le bruit des germes s'épandait en un grand baiser. Encore, encore, de plus en plus distinctement, comme s'ils se fussent rapprochés du sol, les camarades tapaient. Aux rayons enflammés de l'astre, par cette matinée de jeunesse, c'était de cette rumeur que la campagne était grosse. Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre.³

³ Émile Zola, *Germinal* [1885], in Id., *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, eds. A. Lanoux, H. Mitterand, Paris, Gallimard, 1964, t. III, p. 1579 (trad. it. di G. Bogliolo

Con questa visione di palingenesi e di apocalissi cala il sipario sul tredicesimo romanzo del ciclo. Il *Germinal*, primo mese primaverile del calendario rivoluzionario, è il tempo della stanchezza e dell'orgoglio, della paura e dell'ipocrisia, delle morti in miniera e, infine, di un'utopia politica: quella rinascita che avrebbe potuto offrire agli uomini, secondo una formula d'autore cara a Franco Fortini, «ancora una primavera».⁴

Uno degli attuali *desiderata* della narratologia – di questa scienza giusto un po' più “esatta” di altre dell'ambito teorico-letterario – è una produttiva alleanza con la filologia: proviamoci, allora. Se, come gli specialisti hanno ormai preso la buona abitudine di fare, andiamo a indagare negli abbozzi, scopriamo che in origine Zola prevedeva per l'epilogo dell'opera una narrazione «à l'Imparfait» (lui lo scrive con la maiuscola, quasi ipostatizzandolo)⁵ e ambientata di notte, dunque simmetrica rispetto all'incipit diurno: come se tutto *Germinal*

in É. Zola, *Romanzi*, a cura di P. Pellini, Milano, Mondadori, 2015, vol. III, p. 583: «Adesso, in pieno cielo, il sole d'aprile brillava in tutta la sua gloria scaldando la terra che partoriva. Dai suoi fianchi fecondi sgorgava la vita, le gemme si schiudevano in foglie verdi, i campi trasalivano sotto la spinta dell'erba nascente. Da ogni parte i semi si gonfiavano, si allungavano, screpolavano la pianura, tormentati da un bisogno di caldo e di luce. Un fiume straripante di linfa scorreva in un sussurro di voci, il suono dei germogli si diffondeva in un grande bacio. E intanto i compagni, sempre più distintamente, come se si fossero avvicinati alla superficie, battevano ancora e ancora. Ai raggi infuocati del sole, in quel mattino di giovinezza, era di questo rumore che la campagna era gravida. Degli uomini spuntavano, un esercito nero, vendicatore, che germinava lentamente nei solchi e cresceva per i raccolti del secolo futuro, e presto la sua germinazione avrebbe fatto esplodere la terra).

⁴ Franco Fortini, *Zola, ancora una primavera*, in Id., *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 281-288.

⁵ *La Fabrique des Rougon-Macquart. Édition des dossiers préparatoires*, publiés par C. Becker avec la collaboration de V. Lavielle, Paris, Champion, 2011, vol. V, 1-2, p. 458. In tutti i suoi ampi commenti ai romanzi zoliani, lo studioso valorizza molto opportunamente gli avantesti dei *Rougon-Macquart*: lo fa anche in questo caso, elaborando la proposta critica a cui mi rifaccio qui.

fosse il resoconto d'una giornata – di un ciclo *non* naturale, in quanto corrispondente a un “ciclo” lavorativo. Un finale, quello progettato e poi rigettato dallo scrittore, di icastica e allegorica potenza: esso avrebbe posto l'accento sull'alienante e irredimibile monotonia dell'esistenza di quegli «ouvriers lents et sombées», da «montrer la nuit, arrivant comme dans la première partie». ⁶ Non bastava che Étienne, agitatore sindacale e figura del “nuovo”, venisse espulso dalla Compagnia; con quel ritorno anulare alla situazione di partenza, ogni processo storico e politico sarebbe stato escluso, e l'esperienza dello sciopero annullata; lì in fondo, nelle viscere del suolo, i minatori sarebbero stati infine risucchiati e condannati a un'eterna, inane fatica.

Questo secondo il piano di lavoro di Zola. Che però poi cambia quasi tutto: cambia mese (aprile, non più maggio), cambia ora (i chiarori dell'alba al posto d'un notturno plumbeo), cambia anche clima (il sole rigenerante invece che le frustate del vento). Cambia quello che potremmo definire il *punctum* dell'inquadratura, e cambia così soprattutto il senso e l'“orizzonte” ideologico del libro: con una torsione quasi inavvertita, la forza vitale dei minatori smette di servire la sola legge del capitale, e quel *fondo* diviene una fucina incognita, una sorta di laboratorio sociale dell'avvenire.

Eppure c'è qualcosa che lo scrittore non modifica: l'aspetto verbale. Resta saldo il medesimo tempo storico, che tuttavia non è più un imperfetto iterativo ma una specie di strano imperfetto incoativo: un conato di rigenerazione. La vicenda genetica del brano, instabile e «bilogica» nella tramatura delle immagini ma stabile nell'orchestrazione dei *tempora*, mostra quanto fosse virtualmente ampio, a quell'altezza cronologica, lo spettro delle sfumature offerte dall'imperfetto dei naturalisti.

⁶ *Ibid.* («lavoratori lenti e pigri»; da «mostrare di notte, in arrivo come nella prima parte», trad. mia).

3. L'imperetto dei naturalisti: per abbozzare una *morfologia storica comparata* di questa tecnica gloriosa, la nozione a cui bisogna preventivamente richiamarsi non può che essere quella, coniata da Marcel Proust per i romanzi flaubertiani, di «éternel imparfait». Flaubert è davvero la radice di tutto. Già nel saggio apparso nel 1920 sulla “Nouvelle Revue Française”, Proust mostrava di aver compreso di che stoffa fosse fatta quella che amava chiamare la «beauté grammaticale» di *Madame Bovary* e dell'*Éducation sentimentale*:⁷ un combinato disposto di tecniche, che aveva trasformato il paradigma della narrazione, dilatando la durata, rallentando lo “sguardo” realista. Proust individuava con precisione i tratti che concorrono a “fare” l'omogeneità, «l'étroite, l'hermétique continuité» dello stile di Flaubert: la disseminazione nel testo di pronomi dalla funzione anaforica, a saldare i paragrafi; l'impiego massiccio dell'indiretto libero; l'uso “collante” di avverbi e preposizioni. Un narrare, infine, costantemente teso alla restituzione mimetica di vite quotidiane senza qualità, fiacche, ripetitive, in virtù di una prosa assimilabile a un «grand Trottoir roulant [...] au défilement continu, monotone, morne, indéfini» (rinvio per questo all'osservazione di Stefano Ballerio secondo cui un'anomalia non basta per configurare una metafora grammaticale: occorre invece, affinché s'instauri una nuova regola comprensibile per il lettore, che questa sorta di figuralità sia diffusa).⁸

In realtà già molti anni prima, in uno scolio sul suo Ruskin, l'autore della *Recherche* ci era andato molto vicino:

⁷ Cfr. Marcel Proust, *À propos du “style” de Flaubert* [1920], in Id., *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges*, et suivi de *Essais et articles*, édition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard, 1971, pp. 586-600. *Ibid.* le citazioni che seguono («la stretta, l'ermetica continuità», «un grande corridoio mobile [...] dallo scorrimento continuo, monotono, noioso, indefinito», trad. mia).

⁸ Stefano Ballerio, *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, Franco Angeli, 2013, p. 97.

J'avoue que certain emploi de l'imparfait de l'indicatif – de ce temps cruel qui nous présente la vie comme quelque chose d'éphémère à la fois et de passif, qui, au moment même où il retrace nos actions, les frappe d'illusion, les anéantit dans le passé sans nous laisser comme le parfait la consolation de l'activité – est resté pour moi une source inépuisable de mystérieuses tristesses.⁹

Dove l'attribuzione d'un sostanziale carattere di *passività* all'imperfetto implicava un passaggio illegittimo, e dunque tanto più euristicamente fecondo, dall'attivo al passivo – cioè dal tempo alla forma verbale. Quello scandalo grammaticale – quella struttura di ardua «bellezza grammaticale» – si traduceva, nella pratica della scrittura, in una risorsa aurea della lingua, capace di stendere sul *récit* qualcosa come un velo d'illusione.

4. Quando Giovanni Verga si trova di nuovo a maneggiare questa straordinaria risorsa stilistica, l'imperfetto già non è più quello di Flaubert; è un'altra cosa, più sfuggente e forse scivolosa. Nei commenti e negli studi su Verga l'«imperfetto»

⁹ M. Proust, *Sur la lecture* [1906], in Id., *Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 170. «Confesso che un certo uso dell'imperfetto dell'indicativo – di questo tempo crudele che ci presenta la vita come qualcosa di effimero e, insieme, di passivo, e che, nell'atto stesso in cui rievoca le nostre azioni, conferisce loro un carattere illusorio e le annichila nel passato, senza lasciarci (come il passato remoto) la consolazione dell'attività – è rimasto per me una fonte inesauribile di misteriose tristezze», trad. mia. La pagina è stata ripresa, in riferimento alla narrativa verista, da Romano Luperini, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, il Mulino, 1989, p. 51. Cfr. anche Carlo Ginzburg, *Decifrare uno spazio bianco*, in Id., *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 109-126, in part. p. 125, dove Ginzburg riprende – oltre a questa stessa citazione – un brano da *À propos du "style" de Flaubert* in cui Proust, reagendo a Thibaudet, parla di Flaubert come di qualcuno che mediante un uso rivoluzionario dei *tempora* avrebbe provocato una svolta epistemologico-cognitiva paragonabile a quella impressa dalla filosofia kantiana.

di quest'ultimo ha rimato per lo più – senza che ci si avvalesse in ciò di un coerente armamentario teorico e tecnico – con categorie come «Natura» e «idillio» (inteso come cronotopo): per lo più, una natura e un idillio feriti a morte dalla Storia e dal capitale. Ma lo schiacciamento della narrazione verghiana sul paradigma assiologico Natura/Storia appare non più assumibile *in toto*, essendo ormai chiaro che in quella scrittura il rapporto fra i due termini è sempre (sempre più) complesso, dialettico, contraddittorio.

Emblematica, da questo punto di vista, la «dislettura» che, dalle classiche pagine di Luigi Russo in poi,¹⁰ è toccata in sorte al personaggio di Rocco Spatu, il marginale nel cui segno si chiude il primo romanzo dei *Vinti*. Lo si è per lo più interpretato come figura simbolica e “mitica” dell'eterno ritorno dell'uguale, della condanna di una comunità all'immobilismo. Ed è senza dubbio una lettura autorizzata da ampie zone del testo. Si provi però ad “ascoltare” la prosa dell'ultima pagina dei *Malavoglia* in modo un po' meno automatico del consueto; e soprattutto si provi a rileggere le (celeberrime) parole conclusive di 'Ntoni in sinopia col finale zoliano da cui questo ragionamento ha preso le mosse:

Così ['Ntoni] stette un gran pezzo pensando a tante cose, guardando il paese nero e ascoltando il mare che gli brontolava lì sotto. E ci stette fin quando cominciarono ad udirsi certi rumori ch'ei conosceva, e delle voci che si chiamavano dietro gli usci, e sbatter d'imposte, e dei passi per le strade buie. Sulla riva, in fondo alla piazza, cominciarono a formicolare dei lumi. Egli levò il capo a guardare i *Tre Re* che luccicavano, e la *Puddara* che annunciava l'alba, come l'aveva vista tante volte. Allora tornò a chinare il capo sul petto, e a pensare a tutta la sua storia. A poco a poco il mare cominciò a farsi bianco, e i *Tre Re* ad impallidire, e le case spuntavano ad una ad una nelle vie scure, cogli usci chiusi, che si conoscevano tutte, e solo davanti alla bottega di Pizzuto c'era il lumicino, e Rocco

¹⁰ Cfr. Luigi Russo, *Giovanni Verga* [1919], Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 153.

Spatu colle mani nelle tasche che tossiva e sputacchiava. – Fra poco lo zio Santoro aprirà la porta – pensò 'Ntoni, – e si accoccolerà sull'uscio a cominciare la sua giornata anche lui. – Tornò a guardare il mare, che s'era fatto amaranto, tutto seminato di barche che avevano cominciato la loro giornata anche loro, riprese la sua sporta, e disse: – Ora è tempo d'andarsene, perché fra poco comincerà a passar gente. Ma il primo di tutti a cominciar la sua giornata è stato Rocco Spatu.¹¹

E allora, questa storia sta finendo o sta iniziando? O meglio: quale storia sta finendo, e quale storia sta iniziando? A ben guardare, è una domanda analoga a quella che ci siamo posti dinanzi all'epilogo di *Germinal*. Giuseppe Lo Castro ha suggerito di leggere nel «cominciar la sua giornata» del «fannullone» (così è definito nell'abbozzo) non già un siderato emblema dell'eterno ritorno dell'uguale, ma un voluto effetto di distorsione. Rocco Spatu *non* come segno della vita che ricomincia, né come “cassa di risonanza” (di ridondanza) dell'abbandono lirico-nostalgico di 'Ntoni; viceversa egli si dà, al pari del vecchio incontrato da Gesualdo nei poderi della Canziria, come un'epifania enigmatica, come qualcuno che ricorda al protagonista e a noi che ogni idillio è finito, che si è instaurato un tempo guasto e alienante, che la febbre dell'accumulazione ha esautorato lo stato di natura e la fantasticheria d'una rinascita del ciclo della vita.¹² Questo, forse, il vero *sense of an ending* del romanzo verghiano: inquietante e ambiguo quanto

¹¹ Giovanni Verga, *I Malavoglia* [1881], a cura di F. Cecco, Torino, Einaudi, 1995, p. 374.

¹² Cfr. Giuseppe Lo Castro, *'Ntoni e la giornata di Rocco Spatu*, in Id. *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 71-78: «Nel finale sono compresenti in successione due momenti narrativi: dapprima il paese si appresta all'alba del nuovo giorno, segnato dai rumori dell'incipiente lavoro dei pescatori, a simboleggiare la possibilità, o il desiderio, di una rinascita ciclica del ritmo della vita; ma lo stesso spazio si rivela marcato dalle presenze funeste di luoghi e personaggi che decretano parallelamente la fine del giorno vecchio, quasi a volerne indicare la prospettiva inesorabile di un tramonto» (pp. 76-77).

lo è quello di *Germinal*, e probabilmente in debito con l'Ho-
mais che «vient de recevoir la croix d'honneur», nel micidiale
cascando conclusivo di *Madame Bovary*.¹³ Ciò che spiega anche
l'opzione, condivisa con l'epilogo-sigillo di Flaubert, per un'a-
spettualità di tipo perfettivo-stativo («è stato»): un ricercato
«rilievo narrativo» che non accresce, ma al contrario spezza il
rosario degli imperfetti delle righe precedenti. Ad Aci Trezza
qualcosa è cambiato, ci sta dicendo Verga. L'emersione in sede
di explicit d'un personaggio minore, di un deviante che poco
parrebbe aver da spartire con la modernità («colle mani nelle
tasche che tossiva e sputacchiava»: in questa posa ci è stato
appena ripresentato),¹⁴ attiva così un *Unheimliche* speculare a
quello della miniera zoliana, dove la palingenesi s'effonderà in-
vece nella cadenzata prosodia dell'imperfetto. In questo modo,
secondo un processo affine a quello poi innescato dallo scritto-
re francese, la scelta del tempo verbale concorre alla produzio-
ne non di una sfumatura, ma di un autentico *orizzonte di senso*;
di una forma di allegorismo moderno e indecidibile.

5. La “partita doppia” tra i finali dei *Malavoglia* e di
Germinal getta luce nuova sopra una questione cruciale della
narrativa di fine secolo: che posto ha, nella serie letteraria che
dall'*éternel imparfait* flaubertiano conduce alle *intermittences*
du coeur proustiane, il «romanzo sperimentale»? si può trac-
ciare un percorso lineare o perfino *evolutivo* di quella mar-
ca stilistica? Più in generale: che rilievo va accordato, nella
configurazione del *tempo* narrativo, alla selezione del *tempus*
verbale?

¹³ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* [1857], éd. C. Gothot-Mersch, Paris, Garnier, 1971, p. 356. Per un parallelo tra i finali «in sordina» verghiani (*in primis* quello del *Mastro-don Gesualdo*) e quello di *Madame Bovary*, cfr. Pierluigi Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 30-34 e 35 ss.

¹⁴ G. Verga, *I Malavoglia*, cit., p. 372.

Il 2 ottobre 1880 il critico Filippo Filippi scrive su “La Perseveranza” una recensione a *Vita dei campi* dove tra le varie «ricercatezze» obietta allo scrittore siciliano «l’abuso del passato imperfetto, che alle volte stanca e infastidisce». ¹⁵ La critica proviene da un giornalista che “ha orecchio”, occupandosi per lo più di musica, e accingendosi a riavvicinarsi a Verga in occasione di *Cavalleria rusticana*. La replica epistolare dello scrittore è innervata da molte parole-chiave della sua poetica:

Il mio *studio*, in questo come in altri bozzetti simili, è di fare *eclissare* al possibile lo scrittore, di sostituire la *rappresentazione* all’*osservazione*, metter per quanto si può l’autore fuori del campo d’azione, sicché il disegno acquisti tutto il rilievo e l’effetto da dar completa l’*illusione* della realtà. E questo parmi racchiuda il nodo di molte cose buone che sono nel così detto realismo, l’osservazione diretta, la *sincerità* della rappresentazione. A questo proposito ti dirò che tutti quei passati imperfetti che mi critichi sono voluti, sono il risultato del mio modo di vedere per rendere completa l’illusione della realtà dell’opera d’arte, della *non compartecipazione*, direi, dell’autore. Io non giudico, non m’appassiono, non m’interessa o piuttosto non devo mostrare nulla di tutto questo, sotto pena di veder mancare uno dei più efficaci effetti dell’opera d’arte, e giudico, m’appassiono, m’interesso soltanto colla scelta dei tipi che presento, e dell’azione necessaria con cui li costringo ad agire. ¹⁶

Siamo alla vigilia del piano di lavoro dei *Vinti* e già Verga – per usare un’espressione informale del nostro tempo – “sta sul pezzo”. L’imperfetto sarà uno dei dispositivi che gli serviranno

¹⁵ Si può leggere in Pietro Trifone, *La coscienza linguistica di Verga*, “Quaderni di filologia e letteratura siciliana”, IV (1977), pp. 5-29.

¹⁶ Ivi, pp. 7-9 (la lettera è datata 11 ottobre 1880; i corsivi sono miei). Trae importanti conseguenze interpretative da questa lettera Alessio Baldini, *Dipingere coi colori adatti. I Malavoglia e il romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2012.

alla costruzione di una lingua in cui, ha scritto Devoto, il dialetto trasfigurato è reso sua “forma interna”: una lingua in cui si «innesta per la prima volta una tradizione locale, non mutilata, in una tradizione letteraria, consolidata dall’opera di uno scrittore combattente e costruttivo».¹⁷

Ci sono però molte implicazioni che gli sfuggono, che per così dire gli cascano dalla penna. Perché la pagina, quella pagina che «sembrerà essersi fatta da sé», in parte si fa effettivamente da sé: e per un lettore del XXI secolo è forse questo il lato più affascinante della questione. Secondo una proposta di Paolo Giovannetti che ho già avuto modo di illustrare altrove,¹⁸ in Verga l’imperfetto diventerebbe, in virtù della sua aspettualità *continua*, il tempo della soggettività e dell’impersonalità, dell’eclissi conseguita dal narratore, di una durata che già non è quella della storia bensì quella di una coscienza, collettiva piuttosto che individuale. L’imperfetto provoca una sorta di *spostamento deittico*: gli enunciati che innerva esprimerebbero, secondo Ann Banfield, «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».¹⁹ Si potrebbe ravvisare in ciò una forma radicale di illusionismo

¹⁷ Giacomo Devoto, *Profilo di storia linguistica italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1971⁴, p. 155.

¹⁸ Cfr. Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, p. 22; e Francesco de Cristofaro, *Ce temps cruel. Verga e l’imperfetto dei naturalisti*, in «I suoi begli anni. Verga tra Milano e Catania (1872-1891)», a cura di G. Alfieri et al., Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno, 2020, pp. 523-540 (cui mi sono rifatto, in modo sintetico e con qualche integrazione, nelle righe che precedono): in part. le pp. 530-534.

¹⁹ Ann Banfield, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston-London-Melbourne-Henley, Routledge & Kegan Paul, 1982, p. 200 («fenomeni – visioni, suoni, profumi, eventi – che possono essere interpretati come dati dei sensi del soggetto invece che oggettive narrazioni o descrizioni degli stessi», trad. mia). Il discorso di Banfield è assai utile anche nella prospettiva di un’analisi contrastiva tra lingue romanze e sistemi linguistico-sintattici basati sul *continuous tense*.

(d'altra parte il termine «illusione», lo si è visto, è d'autore), che assegna agli attori della vicenda l'intera visione conseguita nello sviluppo narrativo, anche là dove non sono detentori dell'enunciazione. L'impiego del cosiddetto *imperfetto continuo* o *descrittivo* segnala una focalizzazione interna a carico di un'intera comunità percipiente. Il *si diceva* che implicitamente “regge” il complessivo *récit* determina l'«emersione di un *foyer* prospettico che – separatosi da quello del narratore autoriale – registra un chiacchiericcio diffuso, e ne fa attivamente parte».²⁰

Così un fenomeno percepito in modo puntuale, dunque al passato remoto, da un individuo singolo si trasforma, entro la percezione da parte del coro all'ombra del nespolo, in durativo. Se il perfetto è il *tempus* del soggetto narrante, l'imperfetto diviene eminentemente un *tempus* per così dire poroso, atto a declinare la molteplicità dei testimoni. È un cambio di statuto cruciale; e attenzione, se prima (nel Flaubert letto da Proust) abbiamo visto l'imperfetto come commutatore *dall'attivo al passivo*, ora lo vediamo come *relais* di altro tipo, *dal singolare al plurale*. Non c'è bisogno di sottolineare ancora come ciò investa in modo del tutto pertinente il campo della narratologia.

Nel Verga del 1889 le cose cambiano. Il *Mastro-don Gesualdo* ci pone infatti di fronte a una divaricazione sostanziale del tipo: la sfumatura arrecata dall'imperfetto attiene a due dimensioni opposte dell'esperienza umana. C'è un imperfetto dell'inconscienza e uno della coscienza; uno della corporeità irriflessa e automatizzata, e uno della psicologia avviluppata e riflessa.²¹ Sono entrambe scelte di derivazione flaubertiana, destinate a innumerevoli modulazioni nel «romanzo figurale»: dalla *Regenta* di Clarín all'*Illusione* di De Roberto, in cui, come ha scritto Giovanni Maffei, «le zone dell'imperfetto predominano di molto; dietro c'è un'idea triste della vita umana: quella di

²⁰ P. Giovannetti, *Spettatori del romanzo*, cit., p. 91.

²¹ Rinvio per un approfondimento analitico al mio *Ce temps cruel*, cit., pp. 534-540.

Teresa, come ogni vita, è fatta di lunghe monotonie intervallate da rade apocalissi che danno un nuovo corso al lento fiume del destino». Il narratore-stenografo, allora, si apposterà senz'altro accanto alla coscienza del personaggio, alla sua «camera oscura», per restituire, apparentemente senza filtri, il «succedersi di evanescenze»²² che è il romanzo – che è la vita.

6. *L'imperfetto dei naturalisti (e oltre)*, recita il mio ambizioso titolo. Mi avvio allora a chiudere con una constatazione: nell'89, quando Verga pubblica in forma di libro il *Gesualdo*, il grosso delle sperimentazioni, anche relativamente agli usi dell'imperfetto, è stato già compiuto, sia nel suo laboratorio, sia fuori di esso. Sarebbe interessante seguire in parallelo l'evoluzione degli imperfetti e lo sviluppo delle tecniche dell'indiretto libero e del monologo interiore, quel *bricolage* per tentativi che, ha spiegato Franco Moretti, è tipico degli esperimenti formali compiuti nell'ambito della storia letteraria.²³

Nella stagione seguente, quella del conclamato modernismo, l'imperfetto retrocede in modo significativo. Un po' perché il presente conquista i suoi spazi, dando vita a una sorta di "presente assoluto" – emblematico il caso di Fenoglio – o di "diretta della scrittura": e lo fa dapprima nelle scritture più marcatamente influenzate dalla *Neue Sachlichkeit* e dalle sperimentazioni della settima arte (Umberto Barbaro, Ugo Dettore, Carlo Bernari), poi nella più tarda stagione della combutta tra *nouveau roman* e *nouvelle vague* (si pensi alla "narrazione simultanea" di Pier Vittorio Tondelli).²⁴ Un po' perché si afferma

²² Giovanni Maffei, «Un monologo di 450 pagine». Su *L'illusione di Federico De Roberto*, in «E tutto ti serve di libro». *Studi in onore di Pasquale Guaragnella*, a cura di G. Distaso et al., Bari, Argo, 2019, vol. II, pp. 66, 68, 65.

²³ Cfr. Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 157 ss.

²⁴ Su cui cfr. Riccardo Castellana, *Letture di Altri libertini di Tondelli*, in *Le intensità collettive. Scritti per Pier Vittorio Tondelli*, a cura di F. Di Mattia et al., Massa, Transeuropa, 2020, pp. 69-78.

nell'uso quotidiano, in modo non poco molesto, il "futuro degli storici", che è sempre più un futuro dei giornalisti e della corrività sciatta.

Più in generale – e risalendo a piani più raffinati dell'esperienza letteraria – pare ormai lontana l'epoca della gloria dell'imperfetto, «tempo crudele» di Flaubert e di Proust: con forte approssimazione, potremmo dire che da una fase *impressionistica* si passa a una *espressionistica*. I tempi verbali divengono ingredienti primari dell'espressione. Ingredienti stilistici, più che narratologici; ma anche narratologici, come vedremo subito. Quello che si trova, spiccatamente in un autore come Gadda (o più tardi Bufalino), è il precisarsi di un'intenzione espressiva: «l'utilizzo di tratti morfosintattici arcaizzanti diviene parte di una ricerca che pone lo straniamento linguistico al vertice delle preoccupazioni dello scrittore», ha scritto un linguista (non a caso un linguista) come Pier Marco Bertinetto.²⁵ L'imperfetto perde colpi; il predominio del passato semplice, tempo narrativo non-marcato, è messo in discussione: esso viene spesso sostituito, come fulcro e propulsore della narrazione, dal passato composto. Oltre a questa commutazione dal passato semplice ad altri tempi, quali il presente 'epico', il passato composto e persino, in misura crescente, il piucheperfetto, un altro fenomeno è quello che ancora Bertinetto ha definito effetto *cromatico*: *tempora* diversi sembrano caratterizzare altrettante porzioni del testo: così da *colorarle* e *isolarle*. Si osservi qui come ritorna l'analogia di Hamburger da cui si sono prese le mosse.

Poi, nel secondo Novecento (Bertinetto adduce esempi copiosi da Busi e da Del Giudice) si opta per una centrifugazione, una continua, straniante infrazione della grammatica, che comporta un'aperta sfida al lettore, impegnato, come di consueto, a ricostruire una prospettiva tempo-aspettuale coerente.

²⁵ Pier Marco Bertinetto, *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento. Quattro esercizi di stilistica della lingua*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, p. 70.

Se alcuni strenui cultori d'una rastremata e postmoderna forma epica, come l'inarrivabile D'Arrigo di *Horcynus Orca*, si servono ancora dell'imperfetto per conferire una dimensione mitica alle loro "lasse"²⁶ (fino a fare dell'eterno imperfetto una sorta di stigma dell'eterno ritorno), altro è il *trend* generale. Più spesso, infatti, la presenza di una strutturazione plurilivellare dell'impianto diegetico lascia trasparire una permanente ambiguità nella definizione del *focus* narrativo. Ad esempio, in questo brano di Busi si trovano a vista, in poche righe, quattro diversi tempi e aspetti verbali:

La camera è la più grande dell'appartamento e lui ci sta da solo; ci sono studenti ammassati in due camere più piccole della sua. Angelo, di preferenza, non poteva convivere. E così, visti i suoi ventinove anni, con la complicità della dolcissima Adele, la governante (alla quale lui tiene conferenze su come educare i figli in caso salti fuori che siano particolari – lei ascolta, porporina in viso, col manico della scopa conficcato in una guancia e deglutisce tutta quella sapienza), gli è stato riservato un trattamento di riguardo. [...] L'anno prima è andato in Trentino con Abdul a raccogliere le mele, ma per poco. Siccome s'era messo a cantare e insieme a lui tutti quelli del suo gruppo – distinti post-sessantottini, poiché gli ex si sono sistemati negli uffici della Croce Rossa, nel Dipartimento Sviluppo Agricolo, etcetera –, è venuto il sorvegliante, uno fresco del '77, che a sentire canzoni tipo 'Vecchio scarpone', 'Ritourneranno i bei colori', ha detto, «cos'è tutto questo baccano, non vi pagano mica per cantare». E Angelo ha gridato perché tutti sentissero bene, «ma come, ma se ci hai detto che ci davano la paga sindacale, quattromila all'ora,

²⁶ Si veda anche l'acuta lettura di Giancarlo Alfano, *Tra due flussi. Grammatica e logica dei tempi in Horcynus Orca*, in *Il mare di sangue pestato. Scritti su Stefano D'Arrigo*, a cura di F. Gatta, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 77-102: secondo lo studioso l'oscillazione dei *tempora* nella diegesi di *Horcynus Orca* può esser letta come il sintomo di «una non-coincidenza di percezione e rappresentazione» (p. 99) da parte del reduce, che sancisce anche grammaticalmente l'impossibilità del ritorno dell'eroe.

ma informati bene, kapò, sono cinquemila e duecento, e non vuoi neanche lasciarci cantare? mica possiamo staccarle anche con la bocca!». «C'hai la lingua lunga, te» ha risposto quello «e a me kapò non lo dici, capito? andare andare staccare staccare!». E Angelo a squarciagola, «faremo un corso serale per focomelici, così impariamo a raccogliere anche coi piedi, va bene?». E cantando sul camion “Bel padrù dele bele braghe bianche”, diede addio a quei lavori concordati con la Regione a sostegno dell'occupazione giovanile.²⁷

Nel commentare il brano, lo studioso impiega una metafora estremamente feconda, poiché vi si assiste a un'assimilazione dell'orchestrazione dei *tempora* a un esperimento visivo condotto *con lente di ingrandimento*:

L'effetto ingenerato dalla caotica alternanza tra Passato Semplice e Passato Composto non è sostanzialmente dissimile da quello che verrebbe prodotto da inopinate intrusioni di una forte lente di ingrandimento nel nostro campo visivo, con conseguente brusco avvicinamento dell'immagine. Ciò che fino all'istante precedente ci appariva avvolto in una sua naturale distanza prospettica (gli eventi narrati al Passato Semplice), all'improvviso risalta entro l'inattesa prossimità imposta dall'immediatezza del Passato Composto. È ciò che si potrebbe denominare l'effetto “zoom” del Passato Composto. L'intenzionale scardinamento della coesione interna, nel sistema che governa la prospettiva tempo-aspettuale, riflette la manifesta intenzione di alcuni scrittori contemporanei di

trasmetterci il senso di straniamento, il disagio esistenziale prodotto dalla società moderna.²⁸

²⁷ Aldo Busi, *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 38-39.

²⁸ P.M. Bertinetto, *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento*, cit., p. 71.

7. Così il cerchio tra stilistica e narratologia sembra davvero chiudersi, ma nuove domande si pongono. Devo però fermarmi qui; non prima di avere regalato, a chi ha avuto la pazienza di seguire questo troppo veloce ragionamento, un sorprendente e umoristico epitaffio. È un grido di dolore, ma anche di gioia, emesso da un personaggio leggendario degli anni '60, il (già politicamente scorretto) commissario Sanantonio di Frédéric Dard:

Ceci étant posé, messieurs les lecteurs sont priés d'attacher leurs ceintures, car nous allons amorcer un virage grammatical et passer de l'imparfait au présent sans modifier notre vitesse de croisière. L'imparfait, comme son nom l'indique clairement, n'est pas satisfaisant, et son emploi est à déconseiller dans des récits aussi vivants que les miens. S'il fait plus d'usage que le présent, son entretien est très coûteux; la pièce de rechange est hors de prix et lorsqu'il attrape un subjonctif chronique, on est obligé de faire appel à la main-d'œuvre spécialisée, ce qui grève encore son prix de revient. Certains littérateurs de ma connaissance se sont fait mettre l'imparfait au mazout, prétextant une diminution de la consommation; d'autres ont cru éluder la question en achetant des verbes du premier groupe par grosses quantités et en les faisant imparfaire par des nègres; certains, même, ont fait venir des États-Unis une machine à imparfait électronique (mais allez donc caser des imparfaits anglais dans de la prose française!), ce ne sont là qu'expédients ou caprices de snobinards. Les choses étant ce qu'elles sont, comme on dit à la maison Tuparle-Sijevouzécompry (transports en communs, France et outremer), il reste que le présent offre certains avantages aux fins stylistes dont je suis, ceux entre autres de n'appartenir ni au passé ni au futur et d'être exonéré des droits de succession et de la surtaxe sur les participes. Donc, suivez bien mon conseil, pour vos rapports si vous êtes gendarme, pour vos

recettes de cuisine si vous êtes tante Laure, pour vos lettres d'amour si vous n'êtes pas onanistes, employez le présent.²⁹

²⁹ Frédéric Dard, *San-Antonio. Ne mangez pas la consigne*, Paris, Fleuve Noir, 1961, p. 13: «I lettori sono adesso pregati di allacciare le cinture di sicurezza, ché stiamo per fare una brusca virata grammaticale dall'imperfetto al presente, ma senza che la velocità di crociera cambi. L'imperfetto (e la parola lo dice con chiarezza) non soddisfa; il suo impiego è sconsigliato in racconti vivaci come i miei. Se lo si adopera più del presente, ha costi di manutenzione proibitivi; i pezzi di ricambio son cari e, se si incappa in una congiuntivite cronica, bisogna far ricorso alla manodopera specializzata: il che grava ulteriormente sui costi. Dei letterati di mia conoscenza si son fatti mettere l'imperfetto nel combustibile, adducendo a mo' di pretesto una riduzione dei consumi; altri hanno creduto di eludere il problema acquistando ingenti quantità di verbi allo stato grezzo e facendosi poi imperfettare dai neri; alcuni, nientedimeno, si son fatti arrivare dall'America una macchina dell'imperfetto elettronica (ma andate ora a sistemare gli imperfetti inglesi nella prosa francese!): sono tutti espedienti o capricci da snob. Sia quel che sia, come dicono all'azienda *Parla-Sevuoiessercapito* (trasporto pubblico, Francia continentale e d'oltremare), il presente offre dei vantaggi stilistici non da poco, tra cui quello di non appartenere né al passato né al futuro e di andare pertanto esente dai diritti di successione e dalla soprattassa sui partecipi. Allora seguite ben benino il mio consiglio, per i vostri rapporti se siete poliziotti, per le vostre ricette di cucina se siete la zia Laura, per le vostre lettere d'amore se non siete onanisti: usate il presente», trad. mia.

«Una storia come quella che ho raccontato».
Istanza enunciativa e schemi narrativi nel paratesto
di *Una pietra sopra*
Chiara De Caprio

«*Il senso d'una storia*»

Sembrano notazioni di sobrio scontento, se non di trattenuta delusione, quelle con cui, nelle lettere, Italo Calvino commenta i modi in cui gli pare venga generalmente valutata e recensita la sua prima raccolta di saggi, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, pubblicata nel 1980 per «gli Struzzi» Einaudi.¹

Si prenda, ad esempio, la lettera a Vittorio Spinazzola del 15 luglio 1980. Qui Calvino avanza l'ipotesi che le scelte compiute nel montare i saggi rendano il suo un *libro postumo*, che

¹ Ringrazio gli organizzatori del Seminario per avermi dato l'opportunità di presentare ipotesi e analisi che fanno parte di un più ampio lavoro sulla lingua e lo stile delle tre raccolte saggistiche di Calvino, progettato con Sergio Bozzola e a breve leggibile, nel suo disegno complessivo, in Chiara De Caprio e Sergio Bozzola, *Forme e figure della saggistica di Calvino. Da Una pietra sopra alle Lezioni americane*, Roma, Salerno, 2021. Le citazioni sono tratte da Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, pp. 5-405.

non «passa la barriera» della sua generazione e «non comunica [...] il senso d'una storia a quelli che sono venuti dopo»:²

Posso dire che mi riconosco nel ritratto e nella storia che tu tracci. Il che conferma l'impressione che mi sono fatta in questi mesi: cioè che questo libro, così come l'ho costruito, trova il suo giusto ascolto tra chi è passato nell'arco d'esperienze dei nostri anni ma non passa la barriera della nostra generazione, non comunica – così come avrei voluto – il senso d'una storia a quelli che sono venuti dopo.³

Oltre al riverbero su Calvino delle letture e dei giudizi relativi a *Una pietra sopra*, quel che da questo passo mi pare sia possibile trarre è una possibilità d'analisi: verificare come i materiali paratestuali (titolo, disegno in copertina, nota introduttiva) contribuiscano a delineare un'immagine dell'autore coerente con il senso della storia che egli intende comunicare e narrare montando i singoli pezzi saggistici all'interno del macrotesto.⁴

² I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 1429. Di «libro postumo» Calvino parla in alcune interviste rilasciate nell'aprile del 1980 (cfr. Domenico Scarpa, *Potenza e coerenza. Profitti e perdite*, in *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, a cura di R. Aragona, Lecce, Manni, 2008, p. 97). La stessa immagine ritorna anche nell'epistolario; si veda la lettera del 27 agosto 1980 inviata a Guido Neri: «Quel mio libro di saggi l'ho pubblicato solo perché voglio difendermi dai curatori postumi e l'ho fatto appunto come un libro postumo, ma forse non dovevo pubblicarlo ma solo tenerlo lì» (I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 1431).

³ I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 1429.

⁴ Secondo la prospettiva inaugurata dal lavoro di Maria Corti sulle forme brevi di Calvino, impiego la nozione di macrotesto per sottolineare come in *Una pietra sopra* siano soddisfatte due condizioni: il nesso fra elementi tematici e formali e il rapporto fra disposizione dei singoli testi e progressione del senso (cfr. Maria Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in Ead., *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 185-200). Inoltre, adotto la prospettiva secondo cui i principi organizzativi del macrotesto consentono non solo di mettere a fuoco aspetti specifici della dimensione enunciativa e della maschera autoriale, ma anche di connettere la funzione autoriale interna al

Nelle prossime pagine, in effetti, proverò a mostrare che in *Una pietra sopra* sono elaborati tasselli non marginali nella costruzione della biografia intellettuale e dell'immagine autoriale di Calvino, meno esplorata nel suo versante saggistico rispetto a quello narrativo (soprattutto sul piano stilistico);⁵ e che, nella costruzione di quest'immagine, giocano un ruolo tanto la dimensione del narrare, quanto lo schema della fiaba: il quale, in definitiva, costituisce la forma attraverso la quale condensare e stilizzare l'esperienza intellettuale della voce che dice *io* nella nota introduttiva e nei saggi.

In questo percorso mi soffermerò su alcuni materiali paratestuali che, nel 1980, Calvino prepara e sceglie per *Una pietra sopra*: la nota introduttiva, succinta e a tratti «liquidatoria» (ma, come vedremo, meno lineare di quel che lascerebbe pensare la sua stringatezza);⁶ un secondo testo di presentazione,

testo con il campo delle questioni letterarie e delle sollecitazioni ideologiche cui il testo e il suo autore empirico rispondono (cfr. Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, p. 4).

⁵ Dell'ampia bibliografia relativa alla costruzione dell'immagine autoriale del Calvino narratore rimando almeno a D. Scarpa, *Calvino, autobiografia di una conchiglia*, in *La nuova critica letteraria nell'Italia contemporanea*, a cura di A. Colasanti, Rimini, Guaraldi, 1996, pp. 137-155; D. Scarpa, *Italo Calvino*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, pp. 133-137; Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Torino, Feltrinelli, 1999, pp. 37-40, 57-59, 119 e 163-165; Francesca Serra, *Calvino*, Roma, Salerno, 2006, pp. 257-264; M. Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 133-137; Raffaele Donnarumma, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palermo, Palumbo, 2008, pp. 11-13. Ripercorre le diverse interpretazioni critiche e illustra la declinazione che l'autobiografismo assume in *Una pietra sopra* Laura Di Nicola, *Autobiografismi e autobiografia di Italo Calvino. Percorsi critici*, "Bollettino di Italianistica", I, 1 (2004), pp. 162-178. Sul nesso fra immagine autoriale e posture stilistiche, rimando ora a C. De Caprio e S. Bozzola, *Forme e figure*, cit., in particolare capp. I, III e V.

⁶ F. Serra, *Calvino*, cit., p. 236 (la studiosa parla dell'«austerità succinta, informativa e a tratti liquidatoria con cui [Calvino] sceglie di presentare questi testi così stillanti parti vive della sua lunga vicenda intellettuale»).

più ampio, che Calvino decide di pubblicare su “Repubblica” il 15 aprile 1980;⁷ e, ancora, il disegno di Saul Steinberg posto in copertina: un cavaliere dallo stendardo sbiadito, in corsa fra uno smilzo coccodrillo e un masso imponente.

Un cavaliere, un coccodrillo e un masso

Proviamo, dunque, a far emergere la rappresentazione autoriale che si annida nei materiali paratestuali di *Una pietra sopra*. In prima battuta, ripercorrendo i quattro capoversi della breve nota introduttiva, si sarebbe tentati di accostarla a un’elissi, ovvero a una figura geometrica dotata di due fuochi: fuochi che, per l’autore di *Una pietra sopra*, sono rispettivamente situati a monte – cioè in quegli anni Cinquanta in cui è entrato in scena l’*io* dei primi saggi della raccolta, con la sua «personale caratterizzazione» del ruolo dell’*intellettuale impegnato* – e a valle, lì dove carte e scritti, meno o più recenti, sono andati depositandosi, per essere selezionati e raccolti in quanto parte di un’«esperienza conclusa».⁸

In effetti, questi due momenti sono descritti nella nota introduttiva attraverso una strategia espositiva, sottile e sofisticata, che punta a restituire in modo fortemente riflessivo l’immagine autoriale, conferendole a un tempo costanza e mobilità. Al primo dei due fuochi, quello relativo agli anni Cinquanta, è dedicato il terzo dei quattro capoversi della nota introduttiva:

Il personaggio che prende la parola in questo libro (e che in parte s’identifica, in parte si distacca dal me stesso rappresentato in altre serie di scritti e di atti) entra in scena negli Anni Cinquanta cercando d’investirsi d’una personale caratterizzazione nel ruolo che allora teneva la ribalta: «l’*intellettuale impegnato*». Seguendo le sue mosse sul palcoscenico, s’osserversà

⁷ Ora leggibile nei *Saggi*, in coda alla raccolta (cfr. I. Calvino, *Sotto quella pietra*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., pp. 399-405).

⁸ Id., *Nota a Una pietra sopra*, cit., p. 8.

come in lui, visibilmente anche se senza svolte brusche, l'immedesimazione in questa parte viene meno a poco a poco col dissolversi della pretesa d'interpretare e guidare un processo storico. Non per questo si scoraggia l'applicazione a cercare di comprendere e indicare e comporre, ma prende via via più rilievo un aspetto che a ben vedere era presente fin da principio: il senso del complicato e del molteplice e del relativo e dello sfaccettato che determina un'attitudine di perplessità sistematica.⁹

Dal passo risulta ben chiaro che, sin dalle soglie della raccolta, il suo allestitore avverte l'esigenza di precisare ai suoi lettori che la dimensione autoriale di *Una pietra sopra* si inserisce in un percorso del quale vanno colti i cambiamenti, le fratture e le *impasse*.¹⁰ Insomma, com'è stato osservato per la narrativa, anche l'istanza enunciativa di *Una pietra sopra* non collabora a un «processo di individuazione dell'autore come entità riconoscibile una volta per tutte», ma invece concorre a osteggiare questo processo, e lo interrompe «con cocciuta ostinazione».¹¹

Ma nella *Nota* non vi è solo la distanza fra il compositore del macrotesto e colui che ha provato, a suo modo, a incarnare la figura dell'intellettuale *engagé*. Nel passo viene anche fatto risaltare lo sforzo di autocostruzione da cui scaturisce questa stessa postura. Infatti, in quanto operatori citazionali, le virgolette isolano il sintagma *intellettuale impegnato* e hanno una funzione “di scarico”: mostrano il carattere bivocale

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Impasse* è il termine che Calvino sceglie per raccontare il punto di svolta fra il '56 e il '59 nella nota introduttiva agli *Amori difficili*: «Ma si direbbe che la preoccupazione di tener conto di tutte le componenti storiche e ideologiche d'ogni fenomeno porti Calvino a una *impasse*» (I. Calvino, *Nota agli Amori difficili*, in Id., *Romanzi e racconti*, ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, prefazione di J. Starobinski, Milano, Mondadori, 1991-1994, vol. II, p. 1287).

¹¹ F. Serra, *Calvino*, cit., p. 12.

dell'espressione e palesano la distanza della soggettività enunciativa.¹² Inoltre, usare l'immagine del «ruolo che teneva [...] la ribalta» sul palcoscenico degli anni Cinquanta significa sottolineare una volta di più che la maschera dell'intellettuale impegnato non è meccanicamente sovrapponibile né a un nucleo biologico e biografico-anagrafico, né a un'identità intellettuale definita in modo univoco e immutabile.¹³

Se si procede oltre nella lettura del terzo capoverso, ci si avvede che il «personaggio che prende la parola in questo libro» viene caratterizzato in modo da far emergere due diverse modulazioni della sua voce che coesistono (fino a un certo punto), ma pure finiscono col divaricarsi in due maschere autoriali: la prima punta a interpretare e guidare il processo storico; la seconda comprende, indica e compone, secondo un «senso del complicato e del molteplice e del relativo e dello sfaccettato che determina un'attitudine di perplessità sistematica».¹⁴ Il carattere mobile e internamente stratificato dell'istanza autoriale del libro viene così accentuato delineando il passaggio dall'atteggiamento granitico di chi costruisce la società attraverso la letteratura a quello perplesso di chi la descrive come refrattaria a progetti e previsioni; ed è proprio questo movimento da un ruolo a un altro a far sì che i saggi di *Una pietra sopra* possano

¹² Per questa funzione “di scarico” delle virgolette, cfr. Bice Mortara Garavelli, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso riportato* [1983], Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 53-56; Roska Stojmenova Weber, *Le virgolette*, in *La punteggiatura italiana contemporanea. Un'analisi comunicativo-testuale*, a cura di A. Ferrari, Roma, Carocci, 2018, pp. 223-224.

¹³ Cfr. D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 210 sulla creazione delle maschere autoriali della raccolta come *personae*: «la breve presentazione della *Pietra* procede esplicitamente per metafore teatrali».

¹⁴ I. Calvino, *Nota a Una pietra sopra*, cit., p. 8. Per la presenza di questa dimensione perplessa e per la registrazione del lato opaco delle cose sin dai testi saggistici degli anni Cinquanta cfr. Gian Carlo Ferretti, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 9-10. Sul riflesso stilistico di questa postura, cfr. ora C. De Caprio e S. Bozzola, *Forme e figure*, cit., in particolare capp. I, II, V.

essere raccolti e prendere forma di libro: perché delineano una vicenda dotata di un senso compiuto.¹⁵

A rimarcare questa frattura, come si è letto, la scelta di oggettivare la distanza fra un prima e un dopo attraverso il ricorso alla terza persona: l'“io che ora raccoglie i testi” si separa anche morfologicamente da quel “lui che si investiva di una parte”. Una scelta, quest'ultima, a cui si può accostare, per certi versi, la lunga nota ai racconti riuniti sotto il titolo *Gli Amori difficili*. Scritta nel 1970, la nota ai racconti degli anni Cinquanta mette anch'essa sotto gli occhi del lettore l'articolazione interna della figura autoriale. Nell'impersonalità oggettivante del racconto di una biografia intellettuale in terza persona, le istruzioni di lettura si dotano anche di un alone di sospensione e provvisorietà proprio in relazione alla maschera dell'*intellettuale impegnato*:

È naturale [...] che il più vasto romanzo (o parodia di romanzo) che Calvino ha scritto sia una trasfigurazione di miti personali e contemporanei in allegorie settecentesche (*Il barone rampante*, 1957), dove l'autore sembra anche proporre (*in caricatura ma certo anche credendoci*) un modello di comportamento intellettuale in rapporto all'impegno politico.¹⁶

Come mostra il brano appena riportato, nel passaggio relativo agli anni Cinquanta, il sistema di istruzioni per il *Barone rampante* è costruito in forme tutt'altro che nette e pacificate, a dispetto del fatto che il primo movimento argomentativo si apra nel segno della naturalezza. Perché, se ambiente culturale e frequentazioni intellettuali fanno apparire *naturale* la scelta in favore del travestimento settecentesco, è tuttavia dubitativo il passaggio relativo al rapporto fra quel mondo e il *qui e ora* in

¹⁵ In *Sotto quella pietra*, cit., p. 400, Calvino parla di «un itinerario e una vicenda cui si può attribuire un senso compiuto, anche se non un punto d'arrivo».

¹⁶ Id., *Nota agli Amori difficili*, cit., p. 1286; mio il secondo corsivo.

cui il romanzo appare. Difatti, scelte lessicali e strategie testuali si fanno carico, a un tempo, di sottolineare una distanza e un elemento probabilistico. Se nel *sembra* si riconosce il valore di ipotesi di quanto il prefatore afferma sulle intenzioni dell'autore, la distanza dagli anni del *Barone* pare tutta consegnata alle parentesi in cui è racchiuso un inciso – («in caricatura ma certo anche credendoci») – che sdoppia, precisa e corregge un elemento non marginale per ricostruire l'immagine dell'autore: che, per inciso, *ci credeva*.

Tuttavia, se torniamo alla *Nota a Una pietra sopra*, dopo le esplicite affermazioni sull'*impasse* e sulla discontinuità fra la voce dei singoli saggi e l'*io* che li raccoglie, proprio nell'ultimo capoverso si registra un ulteriore movimento, che in parte modifica la rotta. Il rapporto fra la voce del macrotesto e le istanze enunciative dei saggi – ci dice ora la *Nota* – permetterebbe non solo di rinvenire «il filo delle trasformazioni soggettive e oggettive», ma anche di rintracciare il filo della «continuità»: ¹⁷

È ponendosi come esperienza conclusa che la successione di queste pagine comincia a prendere una forma, a diventare una storia che ha il suo senso nel disegno complessivo. Stando così le cose, posso ora raccogliere questi saggi in volume, cioè accettare di rileggerli e farli rileggere. Per fermarli al loro posto nel tempo e nello spazio. Per allontanarli di quel tanto che permette d'osservarli nella giusta luce e prospettiva. Per rintracciarvi il filo delle trasformazioni soggettive e oggettive, e delle continuità. Per capire il punto in cui mi trovo. Per metterci una pietra sopra. ¹⁸

¹⁷ Id., *Nota a Una pietra sopra*, cit., p. 8. Andrà colta qui la relazione intratestuale con l'immagine che Calvino stesso aveva usato, nel 1967, per Vittorini: «Il filo di continuità che cuce l'apparentemente discontinua bibliografia del Vittorini narratore passa attraverso il suo ininterrotto discorso di progettazione e proposta» (I. Calvino, *Vittorini. Progettazione e letteratura*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., p. 161).

¹⁸ Id., *Nota a Una pietra sopra*, cit., p. 8.

Il significato di questo filo rosso della continuità si comprende appieno accostando al capoverso di chiusura di questa nota quello che Calvino scrisse all'interno del più ampio testo apparso sul quotidiano "Repubblica" con il titolo *Sotto quella pietra*. Qui, infatti, con maggiore esplicitezza, nel tracciare la parabola che da *Il midollo del leone* (il testo del 1955 con cui si apre la raccolta saggistica) conduce ai saggi della fine degli anni Settanta, viene suggerita una prospettiva che consente di riconoscere un elemento che accomuna le attività dell'organizzatore del macrotesto e del «personaggio che prende la parola»: in quanto, in definitiva, quella di *Una pietra sopra* è una maschera autoriale sì soggetta a modifiche ed evoluzioni, ma che pure rivela un'attitudine di fondo a scomporre entità complesse in unità minime, individuandone le costanti morfologiche.

Se volessimo usare il siliceo campo semantico del titolo, potremmo dire che quel *personaggio* si è a lungo esercitato a modificare forma e grandezza di sassi e pietre. Pietre e sassi sono stati gettati via via lungo la strada per chiudere e storicizzare alcune esperienze, dunque; ma anche per indicare, attraverso l'itinerario stesso, la sua interna coerenza, ovvero le ragioni che hanno fatto arrivare l'allestitore della raccolta saggistica nel punto in cui è adesso, con le ultime pietre ancora in tasca, o meglio sulla scrivania:

E non so se questo libro indichi chiaramente il punto in cui mi trovo ora, nell'itinerario che ho cercato di ricostruire. Certo gli ultimi testi del volume non posso storicizzarli perché corrispondono a miei pensieri di adesso. Vuol dire che da un certo punto in poi la pietra che poso sulle pagine scritte va intesa solo come un fermacarte.¹⁹

Insomma, a me pare che i due autocommenti contengano due ipotesi – una ben visibile e autorizzata dall'allestitore, l'altra più sottotraccia e sfumata – che si proverà a far emergere.

¹⁹ Id., *Sotto quella pietra*, cit., p. 405.

Quanto alla prima, possiamo formularla come segue: sull'insieme delle opere di cui è autore Italo Calvino, la raccolta di saggi – rimasta a lungo «libro dormiente» – punta a ottenere l'effetto che hanno le pietre quando sono gettate in uno specchio d'acqua; essa, cioè, crea un movimento di onde concentriche che si allontanano sempre più dall'elemento che le ha prodotte, ma che pure sono quel che di esso resta in superficie, il suo residuo.²⁰ In effetti, nel rincorrersi delle strategie di costruzione dei testi prefativi, riconosciamo la regia di un'istanza autoriale che si costruisce bilanciando e mettendo in tensione continuità e mutamenti, «scissioni» e sintesi.²¹ In definitiva, agisce nella progressione di senso di *Una pietra sopra* l'idea che l'identità sia a due fuochi: ovvero, che si costruisca intorno a un nucleo, ma sia, allo stesso tempo, il residuo che resta quando ci si è disfatti di tutto ciò che non serve più. Lo spazio fra la voce del macrotesto e quelle dei singoli saggi è allora «un *x* compreso tra un nucleo e un residuo».²²

Ma le due note di autocommento consentono anche una seconda ipotesi di lettura, legata a una specifica declinazione dell'immagine autoriale: quella del narratore. Per farla emergere, cominciamo con l'osservare che, letto unitariamente, *Una pietra sopra* tiene insieme argomentazione e narrazione, poiché l'allestitore della raccolta ha selezionato e montato i suoi scritti anche per raccontare la sua versione di una storia:

In poche parole, il tema del libro sarebbe questo: per un certo numero d'anni c'è uno che crede di lavorare alla costruzione d'una società attraverso il lavoro di costruzione d'una

²⁰ Di «libro dormiente» parla D. Scarpa, *Potenza e coerenza*, cit., p. 97, richiamandosi alla definizione di *Una pietra sopra* come *libro postumo* formulata da Calvino.

²¹ Id., *Italo Calvino*, cit., p. 135.

²² Ivi., p. 136. Cfr. anche Caterina De Caprio, *Calvino e i distanziamenti dell'ironia*, in Ead., *La scrittura dal passo lieve*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 85 per il rapporto fra strategie stilistiche e «coazione a procedere per salti e discontinuità».

letteratura. [...] Per un po' *il protagonista del libro* cerca di tener dietro alla complessità crescente architettando formule sempre più dettagliate e spostando i fronti d'attacco; poi a poco a poco capisce che è il suo atteggiamento di fondo che non regge più. [...] Gli scritti che ho scelto per «*montare*» *il libro* potrebbero servire a *tracciare una storia come quella che ho raccontato*. Ma certo non voglio imporre una direzione di lettura univoca: se ci sarà chi ricaverà dal libro un'altra vicenda, non ha che da proporre la sua tesi e dimostrarla.²³

I modi svelti in cui questa storia è ricapitolata anche nel testo affidato a “Repubblica” rivelano innanzitutto quanto sia stato complesso il cambio di scala: ovvero, tanto l'allontanamento da frane e crolli, non a caso evocati in apertura della *Nota* prefativa, quanto la trasformazione di massi troppo ingombranti e pericolosi in pietre dalle dimensioni più ridotte, tanto da poter persino stare su una scrivania.²⁴ Ma si può anche sottolineare

²³ I. Calvino, *Sotto quella pietra*, cit., pp. 400-401, miei i corsivi.

²⁴ Richiamo qui che la nota prefativa a *Una pietra sopra* presenta nel secondo capoverso un passo dall'alta densità figurale e retorica: «La società si manifesta *come* COLLASSO, *come* FRANA, *come* CANCRENA (o, nelle sue apparenze meno CATASTROFICHE, *come* vita alla giornata); e la letteratura sopravvive dispersa nelle CREPE e nelle SCONNESSURE, *come* COSCIENZA che nessun CROLLO sarà tanto definitivo da escludere ALTRI CROLLI» (Id., *Nota a Una pietra sopra*, cit., pp. 7-8). Si noteranno la triplice anafora del *come* e, a livello fonico-timbrico, l'allitterazione di suoni duri, aspri e implicati, mantenuta per l'intera sequenza (qui in maiuscoletto e corsivo). Inoltre, sul piano semantico, il primo addendo, con le sue ramificate articolazioni semantiche (*collasso* è del linguaggio dell'astrofisica, *come* di quello delle scienze delle costruzioni, *come* della medicina), include i campi semantici successivamente evocati da *frana* e *cancrena*; allo stesso tempo, per effetto della contiguità di posizione con il secondo e il terzo addendo, *collasso* riattiva le sue varie accezioni, proprie di linguaggi specialistici e campi del sapere diversi: fungendo così di fatto da termine iperonimo *per ogni possibile catastrofe*. Sul valore di questo passo, anche per interpretare la scrittura saggistica anche come *scrittura del disastro*, cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino* [1989], in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 253-254; Paolo Zublena, *L'inquietante simmetria della*

un secondo aspetto: per quanto la storia sia esposta in forme veloci e stilizzate pure la dimensione narrativa entra in gioco nei testi di auto-commento (ovvero lì dove meno il lettore si aspetterebbe di trovarla). Infatti, trattando alla stregua di un personaggio l'autore dei saggi, il compositore del macrotesto si rivela anche come navigato raccoglitore e narratore di fiabe: ovvero come colui che ha appreso (e scritto) che, per quanto misteriosa e complessa, ogni storia di trasformazioni può essere sottomessa a una logica e ricondotta a un *pattern*.²⁵

Così, dietro alla varietà degli eventi, delle discussioni e degli «interlocutori» antitetici fra cui si è mosso quel «protagonista», in definitiva conta poi che il raccoglitore dei saggi riconosca, isoli e definisca la morfologia della storia che ora lui si sta incaricando di raccontare:²⁶ e la storia – recita la voce del testo “lungo” consegnato a “Repubblica” – è quella di un personaggio che ha provato a «tener dietro alla complessità crescente architettando formule sempre più dettagliate e spostando i fronti d'attacco».²⁷

A me pare che questa storia messa giù così faccia risuonare di colpo, nel tardo scritto liminare a *Una pietra sopra*, lo schema di lavoro di altre stagioni e di altri testi. Ritorna qui in mente un passo del *Midollo del leone* in cui è colto il nesso,

lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, p. 94; e ora C. De Caprio e S. Bozzola, *Forme e figure*, cit., cap. I.

²⁵ Cfr. I. Calvino, *Sulla fiaba*, a cura di M. Lavagetto, Torino, Einaudi, 1988, p. 48: «In quest'esatto ritmo, in quest'allegria logica cui la più misteriosa storia di trasformazione si sottomette, mi par di ravvisare una delle caratteristiche dell'elaborazione popolare della fiaba in Italia».

²⁶ Il sintagma «ricorrenti interlocutori di questi miei scritti» si legge in I. Calvino, *Sotto quella pietra*, cit., p. 400, in riferimento a Pasolini e Fortini. E «implacabile interlocutore antitetico» era stato definito Fortini nella nota a *Gli amori difficili* (I. Calvino, *Nota agli Amori difficili*, cit., p. 1287).

²⁷ Cfr. D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 211: «A un certo punto di *Palomar* si allude a non meglio precisate “disavventure intellettuali” patite dal protagonista: ecco, *Una pietra sopra* è la cronistoria di quelle disavventure, il romanzo d'una formazione letteraria in negativo».

per la forma-romanzo, fra una certa prospettiva culturale ed etica, da un lato, e i personaggi e la loro funzione nell'intreccio narrativo, dall'altro:²⁸

Lo *stampo* delle favole più remote: il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi, resta lo *schema* insostituibile di tutte le storie umane, resta il *disegno* dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate.²⁹

Ma sembra qui riaffiorare anche uno dei passaggi più serati e incalzanti della prefazione alle *Fiabe italiane*; nel quale, come nel *Midollo*, dopo un'altra breve frase nominale («E in questo sommario disegno, tutto»), si succede una serie di addendi, sempre più articolati, attraverso i quali la fiaba è definita come una forma in grado di far esperire il processo di auto-determinazione di ogni individuo dinanzi a «forze complesse e sconosciute»:³⁰

²⁸ Si veda anche, in un saggio del 1973, il confronto fra le funzioni degli attanti positivi di una fiaba e alcuni aspetti della funzione di fra Cristoforo nel sistema dei personaggi dei *Promessi sposi* («un fra Cristoforo risuscitato nel lazzaretto degli appestati [...] per tornare a morire appena terminato il suo compito, come l'aiutante magico che nelle fiabe spesso prende l'aspetto d'un animale benefico, destinato al sacrificio» (I. Calvino, *I promessi sposi. Il romanzo dei rapporti di forza*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., p. 340). Della sostituzione del personaggio con la sua funzione narrativa, ragiona R. Donnarumma, *Da lontano*, cit., pp. 32-38.

²⁹ I. Calvino, *Il midollo del leone*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., p. 23.

³⁰ Segnalo un passaggio della lettera di Calvino a Pasolini del 9 maggio 1955 richiamata da Vittorio Celotto, *Restare dentro l'inferno. Pasolini, Calvino e la letteratura italiana*, "Paragone. Letteratura", LXVII, 2 (2016), p. 156: «la problematica che questo lavoro [le *Fiabe italiane*] soprattutto muove in me, non è d'ordine linguistico, ma sulle origini del raccontare storie, del dar senso alle vite umane disponendo i fatti in un dato ordine» (I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 432). Al contributo di Celotto, in part. pp. 160-163, rinvio anche per la prospettiva culturale che lega *Fiabe italiane* e *Il midollo del leone*.

E in questo *sommario disegno*, tutto; la drastica divisione dei viventi in re e poveri, ma la loro parità sostanziale; la persecuzione dell'innocente e il suo riscatto come termini d'una dialettica interna ad ogni vita; l'amore incontrato prima di conoscerlo e subito sofferto come bene perduto; la comune sorte di soggiacere a incantesimi, cioè d'essere determinato da forze complesse e sconosciute, e lo sforzo per liberarsi e autodeterminarsi inteso come un dovere elementare, insieme a quello di liberare gli altri, anzi il non potersi liberare da soli, il liberarsi liberando.³¹

E si può anche evocare la scelta autoriale di impiegare l'aggettivo *difficile* in tutti i titoli delle sezioni dei *Racconti* (e, soprattutto, per la prima, quella degli *idilli difficili*), perché in quest'altra raccolta all'aggettivo era affidata la funzione di far emergere l'idea che «i racconti antologizzati debbano tracciare una sorta di percorso esistenziale all'insegna della difficoltà».³²

A questo punto, si può meglio precisare la seconda ipotesi relativa al rapporto che in *Una pietra sopra* sussiste fra materiali paratestuali e organizzazione del macrotesto. Quanto viene conservato nella cassetta degli attrezzi del personaggio-autore Calvino ruota intorno alla funzione conoscitiva dei testi narrativi: «macchine retoriche», questi ultimi, progettate «per aggirare lo sgomento della pagina bianca», costruite accettando che esistano eventi, cose e azioni che si possono dire e significare meglio per figure.³³ Questa storia racconta che esistono elementi di continuità nella sua biografia intellettuale e che del «modello della fiaba» è stato rinnovato quel nodo stilistico e conoscitivo che nelle fiabe è il meccanismo di attriti e contrasti attraverso cui si conquista «una identità umana e morale».³⁴

³¹ I. Calvino, *Le fiabe italiane*, in Id., *Sulla fiaba*, cit., p. 19.

³² Filippo Pennacchio, *I dintorni difficili. L'architettura paratestuale dei Racconti di Italo Calvino*, "Griseldaonline" XVIII, 2 (2019), p. 155.

³³ F. Serra, *Calvino*, cit., p. 159.

³⁴ M. Barengi, *Il fiabesco nella narrativa di Calvino*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a cura di D. Frigessi, Bergamo, Lubrina, 1988, p.

continuare a rintracciare *pattern* dietro la varietà pulviscolare delle vicende e, al contempo, architettare nuovi «stratagemmi» narrativi significa aprire spazi per i libri che ancora non ci sono e non dissipare il potenziale conoscitivo della *scrittura*.³⁵

Se questa prospettiva è corretta, si può suggerire che anche titolo e disegno in copertina siano traccia di qualcosa che è stato a un tempo deliberatamente nascosto e parzialmente indicato al lettore: «il lembo» e la chiave interpretativa di una storia/avventura che ha come protagonista uno scrittore di nome Calvino.³⁶ Sofferziamoci, allora, sul disegno di Steinberg.

31. Sul potenziale epistemologico del racconto fantastico e sulla persistenza della “forma-fiaba” in diverse fasi del pensiero e della scrittura di Calvino, cfr. *ivi*, pp. 30-32; Bruno Falchetto, *Fiabe e tradizione letteraria*, in *Inchiesta sulle fate*, cit., pp. 40-47; Massimo Bucchianini, *Italo Calvino e la scienza. Gli alfabeti del mondo*, Roma, Donzelli, 2007, pp. 75-76; Roberto Deidier, *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 41-76. Si vedano, in particolare, l’osservazione di Deidier, a p. 41, per il quale fiabesco e fantastico vanno intesi come una «modulazione della scrittura» che pervade l’intera produzione di Calvino, anche laddove sono dissimulati, e quella di Barengi (*Il fiabesco*, cit., pp. 34-35) secondo cui per Calvino «il ricorso al fantastico si identifica come strumento di investigazione del reale, analogo a un reagente chimico o a una cartina di tornasole [...]». Il fiabesco per Calvino significa soprattutto la logica della fiaba, l’architettura della fiaba. La fiaba conta essenzialmente come modello costruttivo, come logica narrativa [...], come schema astratto».

³⁵ F. Serra, *Calvino*, cit., p. 230. Cfr. *ivi*, p. 238 per l’osservazione secondo cui la continuità fra «il Calvino prima e dopo» risiede nell’«aprire e pensare spazi per quello che ancora non c’è: con il solito preconcepto positivo riservato al libro a venire; e negativo, viceversa, a quello già scritto».

³⁶ M. Lavagetto, *Introduzione*, in I. Calvino, *Sulla fiaba*, cit., p. XXII. Concorde nel sottolineare la non-univocità delle letture del paratesto (titolo e immagine) di *Una pietra sopra*, la critica ne ha offerto diverse ipotesi interpretative: per Barengi, *Una pietra sopra* è titolo «aspro e minerale», con funzione di cesura rispetto alla progettualità letteraria degli “anni dell’impegno” (*Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., p. 135, come nuova versione di Id., *Introduzione*, in I. Calvino, *Saggi*, cit., vol. I, pp. IX-LXXIV). Quanto al disegno di Steinberg e all’immagine del cavaliere, Scarpa ne registra la cifra ironica (cfr. *Italo Calvino*, cit., p. 211, che parla di «vignetta irridente, “comica”»); Barengi suggerisce un rapporto con la dimensione combinatoria

Esso ritrae, su un piano fortemente inclinato, in groppa a un cavallo dalla figura sottile e aeriforme, un cavaliere in corsa: con visiera calata sul volto, in una mano una lancia abbassata e nell'altra uno stendardo al vento sul quale non si riconoscono né colori né simboli. Così atteggiata, la smilza figura insegue una creatura dallo sguardo vispo, che quasi si direbbe allegra nel passo svelto con cui lo precede. Un coccodrillo, indubbiamente; ma per la forza di talune costanti narrative, lo si assimilerebbe volentieri alla popolosa, fantastica e alata famiglia dei draghi. Alle spalle del cavaliere un masso, o forse un pianeta, lo sovrasta e incalza: con la sua forma sferica e la superficie percorsa, dall'alto in basso, da linee sempre più intricate che lo rendono progressivamente di colore più scuro. Resteranno a questa distanza? Il cavaliere proseguirà nella sua avanzata rapida e ostinata e acciufferà il coccodrillo, o sarà prima agguantato dal masso-pietra-pianeta che continua la sua corsa nel tempo? Il disegno non scioglie il dubbio e non risponde alla domanda.

Se proviamo a far reagire quest'immagine con i contenuti e la forma delle due note prefative, potremmo dire che, consumatasi la frattura fra i destini generali e i percorsi individuali, quel cavaliere in copertina è anche l'astuzia ironica di chi, per sfuggire al masso-pianeta, ha nel tempo costruito spazi sempre più vincolati nei quali far entrare il filo delle proprie narrazioni.³⁷ Ma, allo stesso tempo, quel cavaliere sta lì anche a suggerire una costante di fondo che, come una calamita, compatta o

del secondo Calvino (cfr. *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., pp. 134-136). Analisi dell'immagine si leggono anche in F. Serra, *Calvino*, cit., p. 236. Per la lettura del disegno da parte di Calvino stesso cfr. *infra*. In generale, su Calvino e i paratesti (a scritti propri e altrui), cfr. da ultimi Amelia Nigro, *Dalla parte dell'effimero. Ovvero Calvino e il paratesto*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2007 e Sergio Troiano, *Calvino editore. Riflessione sui paratesti calviniani*, "Incontri", XXX, 1 (2015), pp. 34-45, da cui si può risalire alla bibliografia pregressa.

³⁷ Cfr. M. Lavagetto, *Introduzione*, cit., p. XXV. Sull'idea di Calvino che la letteratura e la scrittura passino dall'«indagine delle contraddizioni presenti»

avvicina le linee divergenti e spezzate di un campo di scrittura: una prassi gnoseologica – solidale con l'attitudine alla riduzione stilizzante – che porta all'individuazione di uno «schema» grazie al quale non essere schiacciati dal peso del mondo.³⁸

all'«esplorazione delle possibilità future», cfr. R. Donnarumma, *Da lontano*, cit., p. 420.

³⁸ I. Calvino, *Il midollo del leone*, cit., p. 23. Del resto, in una lettera privata, a Saul Steinberg Calvino poteva svelare la sua interpretazione del disegno: «come copertina, c'è un tuo disegno nel quale identifico la storia della mia vita: un cavaliere parte alla caccia dei mostri e viene travolto da una valanga che ha la forma del mondo e tutto il suo peso». La lettera del 15 aprile 1980 a Steinberg e la proposta interpretativa del disegno da parte di Calvino si leggono in Maria G. Vitali-Volant, *Italo Calvino et les artistes de son temps*, "Italiens", 16 (2012), numero monografico *La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image*, pp. 277-306.

Il tragico nel racconto.
Note su *Passion*, di Alice Munro
Stefano Ballerio

«*Classical tragedies in prose form*»

Nelle prossime pagine vorrei proporre una lettura di *Passion* (2004), di Alice Munro, che sviluppa uno spunto offerto da Jonathan Franzen in un articolo pubblicato sul “New York Times” nel novembre del 2004:¹ nelle raccolte apparse dopo il 1996, e quindi in *The Love of a Good Woman* (1998), *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* (2001) e *Runaway* (2004), che comprende *Passion*, i racconti di Munro, scrive Franzen, «sono divenuti simili a tragedie classiche in prosa».²

¹ L'articolo di Franzen – *Runaway. Alice's Wonderland* – è stato usato come introduzione nell'edizione americana di *Runaway*, per Vintage, e quindi ricompreso nella seconda raccolta di saggi di Franzen, *Farther Away* (2012), apparsa in italiano per Einaudi come *Più lontano ancora*. Nel seguito citerò, traducendo, dal testo del “New York Times” (accessibile online al seguente link: <<https://www.nytimes.com/2004/11/14/books/review/runaway-alices-wonderland.html>> [data di ultima consultazione: 13 agosto 2021], non paginato).

² Jonathan Franzen, *Runaway. Alice's Wonderland*, “The New York Times”, 14 novembre 2004.

Franzen fonda questo giudizio su tre osservazioni. Innanzitutto, Munro ha sempre saputo raccontare epifanie, o momenti di rivelazione, ma ora i suoi racconti culminano in «momenti di azione fatale, irrevocabile, drammatica».³ Nella tragedia, forma drammatica e rappresentazione di uomini che agiscono, il fato opera nella sequenza degli eventi e ciò che accade è «irreparabile», come diceva George Steiner.⁴ Munro compone intrecci tragici.

Per il suo statuto drammatico, ancora, la tragedia classica non ammette intrusioni autoriali e inoltre si caratterizza per la propria concentrazione – Aristotele, nella *Poetica*, insisteva sull'unità e sulla coesione, secondo verosimiglianza o necessità, del *mythos* tragico –, o essenzialità. Così Franzen ritrova i racconti di Munro dopo il 1996: «per le cose inessenziali non c'è spazio»,⁵ scrive, nella storia come nello stile. La retorica grandiosa e le eccentricità della scrittura sono bandite come forme di esibizionismo autoriale. Munro, dice Franzen, non vuole interferire con la storia, poiché ciò costituirebbe «un traddimento estetico e morale».⁶

Infine, Franzen dice qualcosa sulla propria ricezione dei racconti di Munro: parla di una «quieta riflessione»,⁷ a cui essi lo invitano, sulle decisioni prese, sulla sua identità e sulla morte, e di un confronto fra sé e i personaggi caratterizzato da un rispetto solenne. Franzen evoca cioè la questione della deliberazione, le riflessioni aristoteliche sulla compassione

³ *Ibid.*

⁴ George Steiner, *La morte della tragedia* [1961], trad. it. di G. Scudder, Milano, Garzanti, 2005, p. 11. Indubbiamente il fato, gli dei e la libertà dell'uomo interagiscono nella tragedia greca in modi complessi e irriducibili a una regola, ma altrettanto indubbiamente è di questo, e quindi del problema della giustizia, che «much Greek tragedy is about» (Reginald P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge, Cambridge UP, 1980, p. 154).

⁵ J. Franzen, *Runaway. Alice's Wonderland*, cit.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

dello spettatore per l'eroe tragico e l'idea del sacro, alla quale scherzosamente allude anche quando scrive che la fiction è la sua «religione»: ⁸ temi appena accennati, nel suo articolo, ma che storicamente appartengono alla riflessione sulla tragedia e sul tragico.

A queste osservazioni Franzen aggiunge poi una considerazione che ugualmente suggerisce un'analogia con la tragedia. Munro, infatti, non farebbe che riscrivere continuamente la stessa storia, o infinite variazioni su una stessa storia fondamentale, che Franzen riassume così:

una ragazza brillante, sessualmente intraprendente, cresce nell'Ontario rurale, con pochi soldi, la madre malata o morta, il padre insegnante risposato con una seconda moglie problematica, e alla prima occasione se ne va grazie a una borsa di studio o a qualche azione compiuta nel proprio interesse. Si sposa giovane, si trasferisce nella British Columbia, ha dei bambini e non è senza colpe nella fine del proprio matrimonio. Può avere successo come attrice, o come scrittrice, o come personalità della televisione; vive qualche avventura romantica. Quando, inevitabilmente, ritorna in Ontario, scopre che il paesaggio della sua giovinezza è cambiato in modo disturbante. Sebbene sia stata lei ad andarsene, è un grande colpo per il suo narcisismo che nessuno la accolga calorosamente; che il mondo della sua giovinezza, con i suoi modi e i suoi costumi antiquati, ora si erga a giudice delle scelte più moderne che lei ha compiuto. Semplicemente per avere cercato di sopravvivere e di difendere la propria integrità e la propria indipendenza, è incorsa in perdite e sconvolgimenti dolorosi; e ha causato dolore. ⁹

Questa sinossi comprende tre elementi fondamentali delle tragedie classiche: il dolore, la colpa e il conflitto (dove scriveva di un'azione drammatica, presumibilmente, Franzen

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

intendeva anche un'azione che si dispiega nel conflitto, o nel confronto). Richiamare l'ode all'uomo del primo stasimo di *Antigone* come canto paradigmatico della terribilità dell'uomo, che genera cultura, tecnica e civilizzazione, ma per la propria oltranza si rende colpevole verso gli dei e gli uomini – *deinótēs*: «straordinaria capacità [...] che supera ogni ostacolo e ogni limitazione»;¹⁰ tremendità;¹¹ ciò che «ispira terrore e meraviglia» e spesso porta con sé «disarmonia»¹² –, sembrerà indubbiamente azzardato: come invocare la dismisura tragica di Sofocle per gli orizzonti provinciali dell'Ontario, borse di studio per il college e matrimoni borghesi che si esauriscono? Eppure, ciò che Franzen riassume è una vicenda di crescita e autoaffermazione che porta in sé la colpa, il dolore e il conflitto con la comunità. E la vicenda di Grace in *Passion*, in particolare, potrà anche richiamare l'antecedente eschileo del coro di Sofocle, ovvero il primo stasimo delle *Coefore*, dove la terribilità delle cose della terra, del mare e dell'aria è superata dallo smisurato ardire dell'uomo e dalle rovinose passioni delle donne: «Ma lo smisurato ardire del pensiero / d'un uomo, chi potrà dirlo? e le passioni / sfrenate nella mente di donne temerarie, / compagne alle sventure umane? Passione senza legge che domina la femmina / travolge il gioro della vita familiare / di uomini e di fiere».¹³

¹⁰ Davide Susanetti, commento a Sofocle, *Antigone*, introduzione, traduzione e commento di D. Susanetti, Roma, Carocci, 2012, p. 223.

¹¹ Massimo Cacciari, *La parola che uccide*, in Sofocle, *Antigone*, trad. it. e cura di M. Cacciari, Torino, Einaudi, 2007, p. XIII.

¹² Martha Nussbaum, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, New York, Cambridge UP, 2001, edizione rivisitata, p. 52 e *passim*.

¹³ Eschilo, *Coefore*, trad. e cura di R. Sevieri, Venezia, Marsilio, 1995, vv. 593-601.

Passion

Consideriamo l'intreccio di *Passion*. Susan Lohafer, in un numero di "Narrative" dedicato al genere del racconto e a questo racconto di Munro in particolare, ne propone un riassunto¹⁴ che riproporrò a mia volta, con qualche variazione.

Dopo oltre quarant'anni di assenza, Grace torna nella Ottawa Valley, dove a vent'anni aveva conosciuto la famiglia Travers. Ritrovando la loro casa di un tempo, ricorda gli eventi trascorsi – ma diciamo subito che leggiamo un racconto figurale, dove l'enunciazione narrativa di un narratore extra-eterodiegetico si svolge nella prospettiva della Grace ventenne, complicata a intermittenza, come nell'esordio, da quella della Grace matura. La Grace ventenne si è diplomata studiando tutte le materie che poteva studiare e superando brillantemente gli esami. I suoi zii, con i quali vive dopo la morte della madre e l'allontanamento del padre, si aspettano che cominci a impagliare sedie con lo zio, per guadagnarsi da vivere, ma lei decide di lavorare per un'estate, come cameriera, in un albergo di Bailey's Falls: «getting a taste of life»,¹⁵ dice il preside della sua scuola. Qui incontra il figlio minore dei Travers, Maury, che la invita a uscire e si innamora di lei. Grace e Maury si frequentano come fidanzati – Maury non dubita che si sposeranno –, ma Grace sembra più affascinata dalla madre di Maury, intelligente, sensibile e a sua volta interessata a Grace, e dall'ambiente sociale nuovo in cui si trova. Il giorno del ringraziamento, Grace si ferisce un piede nel giardino dei Travers. Sopraggiunge Neil, il figlio maggiore di Mrs. Travers, nato da

¹⁴ Susan Lohafer, *Summary of Alice Munro's Passion*, "Narrative", XX, 2 (2012), p. 171.

¹⁵ Alice Munro, *Passion*, in Ead., *Runaway*, New York, Vintage, 2004, p. 167. «[P]er assaggiare la vita» (Ead., *Passione*, in Ead., *In fuga*, trad. it. di S. Basso, Torino, Einaudi, 2004, p. 155). Da ora in avanti, dopo ogni citazione dal testo si indicherà fra parentesi il numero di pagina dell'edizione originale. In nota si riporterà la traduzione italiana, anch'essa seguita dall'indicazione fra parentesi del numero di pagina.

un precedente matrimonio finito con il suicidio del padre di Neil. Neil è medico ed è un alcolista. Porta Grace in ospedale, ma poi, con il consenso di lei, trasforma la visita in pronto soccorso in una fuga. La fuga però non si conclude con un rapporto sessuale, come Grace avrebbe desiderato, ma con un giro da un contrabbandiere di whisky. E Grace, dopo la perplessità iniziale, sente di avere condiviso con Neil una diversa e più profonda passione:

She'd thought it was touch. Mouths, tongues, skin, bodies, banging bone on bone. Inflammation. Passion. But that wasn't what had been meant for them at all. That was child's play, compared to how she knew him, how far she'd seen into him, now.

What she had seen was final. As if she was at the edge of a flat dark body of water that stretched on and on. Cold, level water. Looking out at such dark, cold, level water, and knowing it was all there was. (193)¹⁶

Neil riporta Grace al suo alloggio e la saluta. Il giorno dopo, mentre pensa che non potrà tornare da Maury, Grace apprende che Neil, al ritorno, si è suicidato schiantandosi con l'automobile contro la spalletta di un ponte. Il padre di Maury si reca da lei per congedarla e le lascia un assegno da mille dollari. Grace lo accetta, dopo una breve incertezza, perché «[i]n those days, it was enough money to insure her a start in life» (196).¹⁷

¹⁶ «Aveva pensato che fosse questione di tatto. Labbra, lingue, pelle, corpi, ossa che premono contro altre ossa. Un incendio. Passione. Ma non era questo che era toccato a lei e a Neil. A confronto di ciò che sapeva di lui, delle profondità in cui aveva guardato, quello sarebbe stato un gioco puerile. / Ciò che aveva visto era definitivo. Come se si trovasse al margine di uno sconfinato specchio d'acqua buia. Di fredda acqua ferma. E come se non ci fosse altro al mondo che quell'acqua fredda, ferma e buia» (179).

¹⁷ «Ai tempi, con quella cifra, si poteva avviare una vita» (182).

Passion, dunque, si conclude con il fatto tragico – il *pathos* di Aristotele – della morte di Neil, la quale avviene per suicidio e fuori scena, come spesso accade nella tragedia greca – così muoiono Antigone, Emone ed Euridice in *Antigone*, per esempio, o Giocasta in *Edipo re* –, ed è quindi riferita a Grace, e al lettore, da due personaggi minori – il direttore e il cuoco dell'albergo –, come ancora è consuetudine della tragedia. Il suicidio di Neil, inoltre, ripete quello di suo padre, come se agisse un destino della stirpe.

Per Grace, tuttavia, la storia non si conclude con la morte, né con qualcosa che possiamo descrivere come rovina – *atē* – in senso tragico, ma al contrario con l'inizio della vita che desiderava: la somma che Mr. e Mrs. Travers le donano le consentirà probabilmente di studiare, invece che impagliare sedie, e ciò significa che questa nuova vita è conquistata da Grace mediante la rinuncia a compiere la «grand thing» (196)¹⁸ di rifiutare l'assegno. È l'«azione compiuta nel proprio interesse» di cui scriveva Franzen ed è un'azione antitragica, in quanto rinuncia alla dignità del rifiuto. Si potrebbe quindi sostenere che Grace non sia un personaggio tragico, per questo suo scampare alla rovina e assicurarsi la vita che desidera con la “liquidazione” dei Travers, ma nella sua scelta possiamo anche riconoscere la determinazione di una donna che prende ciò che vuole anche di fronte a una morte per la quale, forse, «non è senza colpe». Soprattutto, la sopravvivenza della protagonista non sancisce un esito felice, ancorché oscurato dalla morte di Neil, e che neghi al racconto un senso tragico, ma un divaricarsi dei destini, di Grace e di Neil, che il racconto aveva preparato.

Ricordiamo innanzitutto che la morte dell'eroe o dell'eroina, nella tragedia greca, non è l'esito necessario della vicenda, come mostrano le *Eumenidi* eschilee, il *Filottete* di Sofocle o l'*Alceste* euripidea. Aristotele tratta della questione nei capitoli XIII e XIV della *Poetica* e riconosce che alla tragedia appartengono entrambe le possibilità. La sua trattazione, tuttavia, è

¹⁸ «[U]n gesto grandioso» (182).

caratterizzata da oscillazioni interessanti anche nella prospettiva del nostro racconto. Nel capitolo XIII, infatti, Aristotele afferma che l'intreccio tragico comprende normalmente un rovesciamento della sorte dell'eroe, da buona a cattiva o da cattiva a buona, e che il caso sommamente tragico, e quindi preferibile, è il primo: dalla buona alla cattiva sorte. Nel capitolo XIV, al contrario, Aristotele sembra indicare (*sembra* perché il passo non è perspicuo) che sommamente tragico sia invece il caso in cui l'eroe, o l'eroina, non compie l'azione che precipiterebbe la rovina. L'incongruenza è spiegata da Pierluigi Donini¹⁹ come conseguenza dello stratificarsi nel testo di fasi successive della sua composizione, fra il primo e il secondo soggiorno ateniese del filosofo, ma Stephen Halliwell²⁰ ne offre una diversa interpretazione: la differenza tra i due capitoli, in fondo, non sarebbe altro che una differenza fra pathos attuale e pathos potenziale. L'evento patetico si verifica in un caso e non nell'altro, ma, anche quando non si verifica, incombe sull'eroe e sullo spettatore e incide sulla figura morale dell'uno e sulla risposta emozionale dell'altro. Inoltre, la precarietà della condizione umana e la sua esposizione ai rovesci della sorte, nel senso discusso lungo l'*Etica Nicomachea*, appaiono in entrambi i casi, così come in entrambi i casi la logica dell'azione è una logica umana, che comprende la fallibilità dell'eroe. La contraddizione non è così ingombrante, conclude Halliwell, e aiuta a leggere il racconto di Munro, dicevo, come incontro e divaricazione di destini che si compiono l'uno nella morte e l'altro nella vita.

Risaliamo, nell'intreccio, al giorno del Ringraziamento, e ripercorriamo il testo analiticamente. La famiglia Travers si riunisce, Grace compresa, per il pranzo del Ringraziamento.

¹⁹ Pierluigi Donini, *Introduzione*, in Aristotele, *Poetica*, trad. it. e cura di P. Donini, Einaudi, 2008, pp. VII-CLXXXII.

²⁰ Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol. 1. *Classical Criticism*, ed. by G.A. Kennedy, Cambridge, Cambridge UP, 1990, p. 174.

Mrs. Travers sembra avere ritrovato la salute dopo un periodo di difficoltà che Maury, nella sequenza immediatamente precedente, ha imputato dubitativamente al suicidio del primo marito, nonché padre di Neil (le transizioni, in Munro, suggeriscono spesso un senso degli eventi). Subito, però, comprendiamo che Mrs. Travers non è del tutto in sé: scompiglia il puzze della nipote Dana, non segue facilmente la conversazione ed esibisce un cambiamento fisico per il quale Grace, quando se ne accorge, si sente avvilita. Anche l'accoglienza calorosa che riserva a Grace sembra stonata. Fatalmente, la situazione si complica: Grace porta le bambine all'altalena, ma si rompe un laccio dei sandali, sale in altalena a piedi nudi e finisce per ferirsi con una conchiglia lasciata per terra da Dana. La ferita al piede non può che richiamare Edipo o Filottete. E proprio in quel momento arriva Neil, su una «wine-colored convertible» (179)²¹ che manovra silenziosamente nel parcheggio. L'arrivo di Neil sembra fortunato – «Now, that is what I call opportune», dice Mrs. Travers, e «Here's the very man we need. The doctor» (179)²² –, ma la parola giusta sarebbe forse *fatale*.

L'automobile di Neil è del colore del vino, come si è detto, e Grace riconosce su di lui un odore di alcol e menta. Evidentemente, Neil non ha tardato per impegni di lavoro, come era stato detto, ma per bere. Tutti lo rappresentano come dottore, in altre parole, e lui cura Grace egregiamente, ma Grace ne intuisce subito la condizione di alcolista. Quando poi Gretchen, sua sorella, accenna alla decappottabile nuova, Neil risponde «piece of folly» (179),²³ il bambino di Mavis e Neil si sveglia piangendo e Mavis si allontana con un sospiro «of unspecific accusation» (179):²⁴ colpa e follia, contrassegni del tragico, affiorano nel discorso e incombono sugli eventi.

²¹ «[U]na decappottabile color vino» (166).

²² «[Q]uesto si chiama arrivare al momento giusto, – esclamò Mrs Travers. – Ecco l'uomo che ci serviva. C'è il dottore» (166).

²³ «Una pazzia» (166).

²⁴ «[C]on un sospiro di generica condanna» (166).

Sul volto di Neil, intanto, Grace scorge «some vigorous impatience, or appetite, or pain» (180).²⁵

Mrs. Travers sembra avvisare Grace. Quando la giovane e Neil si avviano verso il pronto soccorso, le chiede di tenerlo lontano dall'alcol, ma Grace non ascolta: «Grace heard these words, but gave them hardly any thought» (181).²⁶ In un passo precedente, a Mrs. Travers che parlava di *Anna Karenina* Grace aveva detto di non ascoltare davvero nessuno. Mrs. Travers aveva raccontato di essersi identificata prima con Kitty, leggendo e rileggendo il romanzo di Tolstoj, poi con Anna, ed era stato terribile, e infine con Dolly, che deve occuparsi dei bambini e dei lavaggi, e aveva concluso che così cambiano nel tempo le nostre simpatie: «Passion gets pushed behind the washtubs» (172).²⁷ Ma poi, con la sua consueta autoironia, aveva invitato Grace a non prestare attenzione a ciò che le diceva e Grace aveva risposto di non prestare molta attenzione a nessuno. Mrs. Travers agisce complessivamente, in questi passi e in un terzo al quale arriveremo, come un oracolo depotenziato: tocca i nodi della vicenda e avvisa Grace di ciò che potrebbe accadere, ma insieme, ambigualmente, la incoraggia a non ascoltare e Grace non ascolta, o ignora ciò che ha udito. Così l'oracolo della tragedia resta inascoltato, o incompreso, o comunque non salva l'eroe dalla rovina e anzi accelera il corso fatale degli eventi.

Nei nomi e nelle parole si moltiplicano i segni di una sorte che può rovesciarsi. «Grace, you are a godsend» (181),²⁸ dice Mrs. Travers chiedendole di impedire a Neil di bere, e il nome stesso di Grace significa *grazia*. *Thanksgiving*, in francese, è il Jour de l'Action de grâce, come nota Charles E. May,²⁹ e il Canada

²⁵ «[U]na piega di vigorosa impazienza, o appetito, o dolore» (167).

²⁶ «Grace udì le parole ma quasi non vi fece caso» (168).

²⁷ «La passione scivola dietro le vasche» (160, con modifiche).

²⁸ «[S]ei un angelo mandato dal cielo» (168).

²⁹ Charles E. May, *The Short Story's Way of Meaning. Alice Munro's Passion*, "Narrative", XX, 2, (2012), p. 178.

è un paese anche francofono. Ma forse a Grace, come ancora nota May,³⁰ toccherà infliggere a Neil, il cui nome richiama il nulla (*nihil*), il *coup de grâce* (Neil la chiamerà «relief» [192],³¹ quando lei rifiuterà di chiedergli di astenersi dall'alcol). E intanto, lasciato il pronto soccorso, i due attraversano un bosco dove domina un «feeling of sanctuary» (186)³² e Grace, mentre Neil è in casa del contrabbandiere, conta dei mattoni, come se strappasse i petali di un fiore, dicendo non «*He loves me, he loves me not*» (189),³³ ma «*Lucky, not. Lucky, not. That was all she dared*» (189).³⁴ Ha compreso che il romanzo sentimentale può volgere in tragedia? In ogni caso, l'oscillazione di «*Lucky. Not*» è quella dei capitoli XIII e XIV della *Poetica* – la buona o la cattiva sorte –, che trova un nuovo simbolo quando i due, per consentire a Neil di dormire, si fermano presso un abitato di nome *Fortune*, lungo un fiume sulla cui sponda un cartello avvisa che «profanity, obscenity, or vulgar language was forbidden [...] and would be punished» (193).³⁵ Nell'attesa che Neil si riprenda, Grace sale di nuovo su un'altalena e l'altalena, ora, è interessante per i miti e i riti in cui figura. In particolare, nella festa delle Aiora, o *dell'altalena*, le fanciulle ateniesi dondolavano su un'altalena rievocando il mito di Erigone.³⁶ Di questo mito e del rito ateniese abbiamo versioni e interpretazioni diverse, poiché Erigone può essere figlia di Icaro, la cui morte avrebbe avuto a che fare con Dioniso e il dono del vino agli

³⁰ Ivi, p. 180.

³¹ «[S]ollievo» (178).

³² «[U]na solennità da santuario» (173).

³³ «*M'ama, non m'ama*» (170).

³⁴ «*Fortuna. Sfortuna. Fortuna. Sfortuna. Non osò di più*» (170, con modifiche).

³⁵ «[O]scenità, blasfemia e turpiloquio erano vietati [...] e sarebbero stati puniti» (trad. mia).

³⁶ Il riferimento alla festa delle Aiora mi è stato suggerito da due mie studente, Sabrina Bazzocchi e Alice Strazzi. Sui miti e riti connessi, cfr. Maurizio Bettini, Silvia Romani, *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 159-169.

uomini – cosicché saremmo rimandati all'alcolismo di Neil –, o invece di Egisto e Clitemnestra – e saremmo rimandati alla tragedia. Sempre, però, Erigone muore impiccandosi e la sua morte suscita, come per contagio, un'epidemia di suicidi per impiccagione fra le giovani ateniesi. L'oscillazione sull'altalena è quindi suggerita dall'oracolo di Apollo come pratica simbolica sostitutiva e curativa. Se ora interpretiamo il rito e il mito entro una più ampia considerazione delle morti per impiccagione e delle apparizioni dell'altalena nei miti e riti dell'antica Grecia, scrive Eva Cantarella, possiamo ipotizzare che «l'altalena fosse uno dei modi della morte simbolica nel corso dei riti femminili di passaggio dall'età impubere a quella pubere».³⁷ La pertinenza di questa interpretazione per il racconto di Munro è evidente: la vergine Grace è fuggita con Neil sperando di soddisfare il desiderio erotico al quale Maury non voleva accondiscendere prima del matrimonio. La speranza resterà delusa, ma al suo ritorno Grace sarà comunque maturata, sebbene in altro senso, e nella comunità dei Travers non potrà tornare al posto che occupava prima. Inoltre, il suo destino si separerà dal destino di Neil, non appena sarà scesa da questa seconda altalena, anche in quanto Neil morirà per suicidio, mentre Grace, avendo riflettuto in altalena sulla condizione di lui e sulla propria, si salverà e inizierà una nuova vita.

Il momento decisivo di questa separazione dei destini è anche quello di massima prossimità fra i personaggi. In altalena, Grace capisce che non condividerà con Neil la passione erotica che aveva immaginato, ma una più profonda e tremenda comprensione del suo sentimento della vita (è il passo che abbiamo già citato) come distesa d'acqua gelida, immobile e oscura – come già simile alla morte:

She'd thought it was touch. Mouths, tongues, skin, bodies,
banging bone on bone. Inflammation. Passion. But that

³⁷ Eva Cantarella, *I supplizi capitali. Origine e funzione delle pene di morte in Grecia e a Roma*, Milano, Rizzoli, 2005, p. 13.

wasn't what had been meant for them at all. That was child's play, compared to how she knew him, how far she'd seen into him, now.

What she had seen was final. As if she was at the edge of a flat dark body of water that stretched on and on. Cold, level water. Looking out at such dark, cold, level water, and knowing it was all there was. (193)

Il passo richiama temi e immagini della nietzscheana *Nascita della tragedia*: il settimo capitolo, dove Amleto appare come uomo dionisiaco per avere «gettato una volta uno sguardo veridico sull'essenza delle cose» e non vedere altro, ormai, che «l'aspetto terrificante e assurdo dell'essere»,³⁸ e il «nero lago di malinconia»³⁹ nel quale si rispecchia la creazione artistica, che Nietzsche riprende forse, attraverso Schopenhauer, da una poesia di Goethe.⁴⁰ Inoltre – restando nel perimetro del racconto –, il passo rimanda al momento in cui Mrs. Travers, conversando con Grace, dice che Maury sarà «a dear uncomplicated man, like his father» (174),⁴¹ e che indubbiamente è intelligente, ma che Neil, oltre che brillante, è «deep» e «special» (174 e 175).⁴² Così Mrs. Travers, avventatamente, manifesta la propria predilezione per Neil, con una parola, *special*, che Maury aveva usato per Grace, e di seguito cita un verso dell'*Elegy Written in a Country Churchyard* (1750) di Thomas Gray, ma sostituendo «dark» con «deep» e modificando il suffisso dell'aggettivo successivo, cosicché «The dark unfathom'd caves of ocean bear»,⁴³ che nel testo di Gray segue «Full many a gem of purest ray serene»,⁴⁴ diventa «Deep unfathomable caves of ocean bear»

³⁸ Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia* [1872], trad. it. e cura di V. Vivarelli, Torino, Einaudi, 2009, pp. 75 e 76.

³⁹ Ivi, p. 94.

⁴⁰ Così suggerisce Vivetta Vivarelli in nota al passo citato (cfr. ivi, p. 94, n. 24).

⁴¹ «[U]n brav'uomo, semplice, come suo padre» (162).

⁴² «[P]rofondi» e «speciale» (162).

⁴³ V. 54. «Gli oscuri abissi insondati dell'oceano custodiscono» (trad. mia).

⁴⁴ V. 53. «Molte gemme serene di più pura luce» (trad. mia).

(174):⁴⁵ scomparsa la luce serena della gemma, restano le acque profonde e insondabili di una lirica cimiteriale. L'intertesto, prossimo e remoto, lega Neil alla visione della morte. Ma subito Mrs. Travers ironizza sulle proprie parole – «what am I talking about» (174)⁴⁶ –, come nel passo su *Anna Karenina*, e confessa la propria preoccupazione per Neil: per lui si preoccupa un po', spiega, per Maury molto meno e per Gretchen per niente, «[b]ecause women always have got something, haven't they, to keep them going? That men haven't got» (175).⁴⁷

Sull'altalena, Grace sente di comprendere la profondità e la tragedia di Neil, che non dipendono dall'alcol: «It wasn't the drinking that was responsible. The same thing was waiting, no matter what, and all the time. Drinking, needing to drink—that was just some sort of distraction, like everything else» (193).⁴⁸ Nel congedo finale, al contrario, Mr. Travers imputerà il suicidio di Neil all'alcolismo, similmente a come Maury, prima di ammettere che esso potesse dipendere dal suicidio del primo marito, aveva suggerito che il disagio psicologico della madre fosse dovuto all'età (alla menopausa, forse). Maury e suo padre cercano spiegazioni fisiologiche, cause organiche e, coerentemente, rimedi materiali: i farmaci, Maury; un assegno per Grace e un posto caldo dove portare la moglie in vacanza, Mr. Travers. Se la rovina tragica, come scrive ancora Steiner, non può essere scongiurata «con mezzi tecnici o sociali»,⁴⁹ Maury e suo padre sono personaggi antitragici anche per la loro fiducia in questi rimedi. Grace, al contrario, comprende il tragico – e Neil.

⁴⁵ «Profondi insondabili abissi di oceani custodiscono» (trad. mia).

⁴⁶ «[M]a che sto dicendo» (162).

⁴⁷ «Perché le donne riescono sempre a trovare qualcosa per andare avanti, vero? Gli uomini no, invece» (trad. mia).

⁴⁸ «Non era l'alcol il responsabile. Quell'unica cosa stava in attesa, a dispetto di tutto, senza soluzione di continuità. Bere, aver bisogno di bere, era solo una specie di distrazione, come tutto il resto» (180).

⁴⁹ G. Steiner, *La morte della tragedia*, cit., p. 11.

Le origini di Grace, sociali e familiari, contribuiscono forse a rendere conto di questa sua disposizione. Intuisce che Neil è da un contrabbandiere perché «the partitions were thin, at home, between some threadbare ways of leaving that were respectable, and some that were not. She knew how things were» (190).⁵⁰ Non è cresciuta, come Maury, in una rispettabile famiglia borghese, conosce le difficoltà economiche che Neil e Mrs. Travers avevano affrontato dopo la morte del padre di Neil e ha vissuto la perdita di un genitore e l'abbandono da parte dell'altro. La sua comprensione di Neil e della sua tragedia si radica forse in queste origini non dissimili da quelle di lui, che le suggeriscono il pensiero che sposare Maury sarebbe stato un tradimento di se stessa – «A treachery to herself» (190) –, ladove andarsene con Neil non lo era, «because he knew some of the same things she did. And she knew more and more, all the time, about him» (190).⁵¹ Ma non vorrei cadere in un determinismo delle origini. Nella comprensione del tragico di Grace sembra agire anche altro che ha a che fare con lei a prescindere dalle sue origini e che si mostra in una fascinazione per il tragico che la unisce ad altri personaggi femminili di Munro (come la Juliet di *Chance*, *Soon* e *Silence*, per restare nella stessa raccolta). E d'altra parte questa fascinazione e questa comprensione non impediscono che Grace, per sé, scelga di andare avanti.

La seconda altalena chiude la sequenza aperta dalla prima. Pensando che non possono restare dove sono, che sono ancora in questo mondo, dopotutto, e che deve tornare a Bailey's Falls – il passaggio da «they» a «she» marca la separazione dei

⁵⁰ «[D]ove abitava lei erano ben sottili le pareti divisorie tra i logori stili di vita considerati rispettabili e quelli che non lo erano. Sapeva come stavano le cose» (176).

⁵¹ «[P]erché anche lui sapeva come stavano le cose, almeno alcune. E lei, di momento in momento, lo conosceva di più» (176).

destini (193) –,⁵² Grace si siede al posto di guida, mentre Neil continua a dormire, e si mette sulla via del ritorno. Poche ore prima, Neil le ha insegnato a guidare dicendole «Keep going» e «Keep going, keep going, keep on the road, don't let the engine die» (187).⁵³ Ora Grace si ripete quelle parole per incoraggiarsi – «She could just keep going, as he had said. Keep going» (194) –,⁵⁴ apparentemente senza ricordare che, prima di Neil, Mrs. Travers le aveva usate metaforicamente per distinguere i destini di uomini e donne (senza pensare, a sua volta, che proprio Grace e Neil le avrebbero inverate: così un'ironia tragica investe Mrs. Travers, più come Edipo che come Tiresia, e la conferma come oracolo *depotenziato*).

L'atto di sedersi al posto di guida e prendere il volante contrasta non solo la determinazione di Grace, o la sua resistenza e volontà di vivere, ma anche la sua maturazione, coerentemente con il simbolismo rituale dell'altalena. L'assunzione della guida contrasta palesemente, infatti, con la condizione di passività nella quale Grace si era lasciata trasportare durante la fuga. Quando Neil procede ad alta velocità verso l'ospedale, in automobile, Grace si accorge di non essere spaventata e pensa che «anyway there was nothing she could do» (181).⁵⁵ Questo sentimento di passività si protrae in pronto soccorso: Neil le dice che certo non voleva ancora tornare a casa, ovvero da Maury, e Grace risponde «“No,” [...] as if she'd seen the word written in front of her, on the wall» (182),⁵⁶ come se le sue parole, con le scelte che sanciscono, le fossero dettate da una forza esterna. Il ritorno in macchina, dopo l'antitetanica, è raccontato con verbi di forma passiva. Nella prolessi che

⁵² «[N]on potevano restare lì [...]. [...] [L]ei doveva rientrare a Bailey's Falls» (180).

⁵³ «Non fermarti» e «Avanti, va' avanti, tieni la strada, non lasciar morire il motore» (174).

⁵⁴ «Poteva soltanto andare avanti, come le aveva insegnato lui. Va' avanti» (180).

⁵⁵ «[C]omunque, non poteva farci nulla» (169).

⁵⁶ «[C]ome se leggesse la risposta sul muro davanti a sé» (169).

chiude la sequenza, dove gli eventi in corso sono traguardati nella prospettiva a posteriori della memoria futura, Grace appare acquiescente – «acquiescence simply rippled through her» (182).⁵⁷ E infine, nuovamente sulla strada, Grace si sente, o ricorda di essersi sentita, come nelle proprie fantasie erotiche, «more or less as a captive. An airy surrender» (183).⁵⁸ Grace sperimenta la forza del desiderio erotico: «flesh nothing now but a stream of desire» (183),⁵⁹ «She could feel a hundred, hundreds of flicks of his tongue, a dance of supplication, all over her skin» (185).⁶⁰ In *Che cos'è la filosofia?* Martin Heidegger considera le traduzioni usuali del greco *páthos* – «passione, trasporto, ribollire di sentimenti», o «Passion, Leidenschaft, Gefühlswallung» – e osserva che tutte trascurano la connessione con *páskein*, «che significa soffrire, subire, pazientare, sopportare fino alla fine, lasciarsi portare da, lasciarsi determinare mediante». ⁶¹ Ciò che Grace sperimenta, durante la fuga con Neil, è proprio la passione come forza che si subisce e che per lei è desiderio erotico agente e sognato, poiché nella possibilità dell'incontro con Neil confluiscono le fantasie che con Maury non si erano realizzate. La passione come fuoco e intreccio di corpi, però, cederà alla passione come acque gelide, immobili e profonde che si rivela come verità di Neil. Grace vi si imbatte casualmente, tentando un'ultima volta di suscitare il desiderio di lui, e subito la riconosce come la sua raggelante «rock-bottom truth. This lack of hope—genuine, reasonable, and everlasting» (192).⁶² Non le resta che lasciare che Neil dorma e riflettere: se la passione come desiderio erotico e forza che si

⁵⁷ «[S]olo un'onda lieve di acquiescenza che le percorreva le vene» (170).

⁵⁸ «[P]iù o meno come una prigioniera. Una resa lieve come l'aria» (170).

⁵⁹ «[L]a carne ormai ridotta a un flusso di desiderio» (170, con modifiche).

⁶⁰ «Sentiva cento, mille lingue guizzarle sulla pelle in una danza di supplica» (171).

⁶¹ Martin Heidegger, *Che cos'è la filosofia?* [1956], trad. it. di C. Angelino, Genova, Il melangolo, 1981, pp. 40 e 41.

⁶² «[Q]uella verità fondamentale. Quel vuoto di speranza: sincero, logico, irrevocabile» (178).

subisce è svanita, la passione di Neil non è per lei. Si siede al posto di guida e torna a casa.

La determinazione finale di Grace ad andare avanti, tuttavia, non impedisce che la sua rivendicazione di responsabilità, di fronte a Maury, sia problematica. Maury le scrive: «*Just say he made you do it. Just say you didn't want to go*» (196).⁶³ Vorrebbe ancora preservare la sua Grace e il suo amore per lei (cfr. 174), sollevandola dalle sue responsabilità, ma Grace risponde «*I did want to go*», senza nemmeno aggiungere «*I'm sorry*» (196),⁶⁴ e chiude la relazione rivendicando di *avere voluto*. Nelle sue parole, tuttavia, nei verbi *want* e *go*, si affacciano sia la fuga con Neil, sia il ritorno dopo la fuga. Se il ritorno, con la determinazione di Grace *to keep going*, indubbiamente è un atto lucido e deliberato, per la fuga non sembra così vero che Grace *abbia voluto*, o quanto meno (rifiutando la possibilità riduttiva di leggere nella risposta di Grace solo ciò che serve per chiudere con Maury) dobbiamo riconoscere che la passione, come movente del personaggio tragico, è insieme sua ed eccedente: gli appartiene, come le azioni che il personaggio compie per essa, ma insieme lo domina e genera conseguenze – «Passione senza legge che domina la femmina / travolge il giogo della vita familiare» – che eccedono le sue forze e le sue intenzioni. Anche in questo Grace è un personaggio tragico e la sua posizione morale presenta l'ambiguità caratteristica del genere: Grace è insieme responsabile delle proprie azioni, e quindi colpevole, e innocente. La passione è *sua*, ma la potenza della passione, favorita dalle circostanze del suo incontro con Neil e dalla sua situazione, eccede il suo dominio di sé; i diritti degli altri (Maury e Mavis, innanzitutto) «smoothly cancelled» (182)⁶⁵ nella fuga con Neil e la sua rinuncia esplicita a tenerlo

⁶³ «Dimmi solo che ti ha costretta a farlo. Dimmi solo che tu non volevi andare» (182).

⁶⁴ «Io volevo andare. Stava per aggiungere *Mi dispiace*, ma si fermò» (182, con modifiche).

⁶⁵ «[C]ancellati con dolcezza» (trad. mia).

lontano dall'alcol, sebbene le parole di Mrs. Travers le fossero infine tornate alla mente, sono conseguenze delle sue azioni, ma conseguenze che insieme eccedono quelle azioni, poiché il suicidio di Neil e la rovina delle relazioni nella famiglia Travers discendono anche da altro che quelle azioni. È in fondo un paradosso essenziale del tragico: la sfera di ciò che è e non può non essere imputato all'eroe eccede la sfera della sua coscienza sia dalla parte dei moventi dell'azione, sia dalla parte delle sue conseguenze.⁶⁶ La stessa liquidazione dei Travers è insieme una condanna, come allontanamento, e un'assoluzione, come aiuto. A Grace restano la possibilità di vivere la vita che desiderava e un rovello morale che a più di quarant'anni di distanza – come leggiamo nell'incipit in prolessi – la riporterà sui luoghi della tragedia.

Racconto e tragedia

Lo spunto ermeneutico di Franzen – i racconti di Munro fra il 1998 e il 2004 come «tragedie classiche in prosa» – sembra infine pertinente, almeno per *Passion*. D'altra parte, l'incipit del racconto, a cui accennavo appena sopra come al luogo in cui si avvisa dell'interrogazione morale che resterà con Grace, suggerisce alcune riflessioni conclusive sui rapporti fra dispositivi narrativi e drammaturgici, a cominciare dalla temporalità di racconto e tragedia.

Innanzitutto, il campo lungo introdotto da questo incipit in prolessi, con una portata di oltre quarant'anni, sembra estraneo alla concentrazione tragica. Aristotele, di nuovo, diceva che l'intreccio tragico non può configurarsi nel tempo lungo e nella dispersione di una vita (ciò vale a prescindere da come si interpreti la questione dell'unità di tempo) e indubbiamente le tragedie greche non conoscono questa lunga durata che il

⁶⁶ Si veda, su questo, Giorgio Agamben, *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Torino, Bollati Boringhieri, 2017, in particolare il secondo capitolo.

racconto può dispiegare, né le forme sintetiche e iterative – durata, di nuovo, e frequenza – che *Passion* esibisce nella prima parte – fino agli eventi del Giorno del ringraziamento.

D'altra parte, l'uso a cui Munro adibisce la prolessi iniziale non comporta la dispersione censurata da Aristotele, poiché, al contrario, prelude alla problematica morale aperta dagli eventi che costituiscono la storia.

Inoltre, la prolessi stessa è un dispositivo della temporalità narrativa che, nell'uso tipico di Munro, può suggerire una fatalità degli eventi. Munro usa prolessi brevi, spesso per inciso o fra parentesi. Un esempio di grande evidenza è quello che troviamo in *What Is Remembered* (2001), allorché Meriel, la protagonista, ha tradito il marito Pierre:

She held on to two predictions, the first one comfortable, and the second easy enough to accept at present, though no doubt it would become harder for her, later on.
Her marriage with Pierre would continue, it would last.
She would never see Asher again.
Both of these turned out to be right.⁶⁷

La prolessi, che ovviamente non è in «two predictions», ma nel finale «Both of these turned out to be right», esemplifica l'uso che Munro fa di questo dispositivo: breve e quasi per inciso, come dicevo, e per avvisare che ci saranno delle conseguenze, o che gli eventi avranno un seguito *che può già essere detto*. In questo senso le sue prolessi possono insinuare un sentimento tragico di destino, o di irreversibilità delle

⁶⁷ A. Munro, *What Is Remembered*, in Ead., *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, London, Chatto & Windus, 2001, p. 235. «Si aggrappava a due previsioni, la prima confortante e la seconda relativamente facile da accettare al momento, anche se destinata senz'altro a farsi più scomoda in futuro. / Il suo matrimonio con Pierre avrebbe retto, sarebbe durato. / Non avrebbe più rivisto Asher. / Entrambe le previsioni risultarono corrette» (Ead., *Quello che si ricorda*, in Ead., *Nemico, amico, amante*, trad. it. di S. Basso, Torino, Einaudi, 2003, p. 231).

conseguenze una volta che le azioni dei personaggi abbiano innescato gli eventi.

Infine – e torniamo a *Passion* –, quando il racconto raggiunge gli eventi del Giorno del ringraziamento, la sua temporalità diventa manifestamente drammatica, con un'accelerazione verso la scena, nella durata, che sembra coerente con il progredire degli eventi verso la rovina.

Sarebbero necessarie numerose precisazioni, anche su concetti narratologici basilari e nondimeno problematici come quello di *scena*, ma mi limiterò a una considerazione bachtiniana: se con l'ascesa del romanzo, da una parte, gli altri generi letterari si romanizzano, il romanzo stesso, dall'altra, accoglie nella propria compagine aspetti di quegli altri generi letterari e, più in generale, discorsivi. Le forme romanzesche (narrative, cosicché il discorso coinvolge anche il racconto) possono essere più o meno accoglienti verso ciò che è caratteristico degli altri generi, e per esempio verso le forme della tragedia (drammatiche). Se osserviamo i dispositivi della temporalità in *Passion*, vediamo come l'uso della prolessi e dell'accelerazione verso la scena possano contribuire alla tragicità del racconto.

L'ultima osservazione – restiamo a Bachtin, ma passiamo dalla temporalità alla composizione delle prospettive – sarà quindi che a un'accoglienza del tragico nel racconto, in *Passion*, contribuisce ancora la polifonia che troviamo soprattutto nella prima parte, dove le possibilità e il destino di Grace sono contese fra le visioni diverse e spesso conflittuali della stessa Grace e inoltre di Maury, di Mrs. Travers, degli zii, del preside e di una società diffusamente maschilista.⁶⁸ La

⁶⁸ Ha scritto Peter Burian, di passaggio, che «il modo ossessivo in cui la tragedia continua a rielaborare il tema delle minacce femminili al potere maschile, nelle forme dell'aggressione omicida di una Clitemnestra come in quelle dell'antagonismo politico di un'Antigone, offre un esempio ovvio, e adeguatamente complesso, di come la tragedia svolga [la propria] funzione culturale» (*Myth into Muthos. The Shaping of Tragic Plot*, in *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. by P. E. Easterling, Cambridge, Cambridge UP, 1997, p. 191, trad. mia).

polifonia narrativa può essere affine alla drammaturgia tragica, con la sua costruzione ed elaborazione di confronti e conflitti.⁶⁹ Simon Goldhill, a questo proposito, ha osservato come matrici del linguaggio tragico, nell'Atene del V secolo, siano i contesti dove la parola diventa agonistica, come il tribunale, la politica, la retorica, o che diventano terreno di contesa nella rappresentazione tragica, come il sacro o l'eroismo omerico.⁷⁰ Non per caso Bachtin elabora il concetto della polifonia per Dostoevskij e nei dintorni di quel romanzo europeo che, con Flaubert e dopo di lui, affina l'uso della figuralità, mettendo la sordina a una voce narratoriale che nella tragedia manca, e che proprio nelle forme drammatiche trova un paradigma per questo orientamento narrativo. La polifonia bachtiniana, in altre parole, cattura una svolta nella progressiva accoglienza nel romanzo di forme drammatiche le quali, alle origini, consentivano anche l'elaborazione dei conflitti che animavano, o piagavano, la società. *Passion* continua questa tradizione.

⁶⁹ Anche da qui discende l'ambiguità caratteristica del linguaggio tragico: «l'ambiguità tragica [...] si ritrova nel fondo più intimo del linguaggio tragico [...]. Vi è ambiguità tra la progressione umana del dramma e il piano deciso dagli dei, tra ciò che dicono i personaggi e ciò che comprendono gli spettatori, ambiguità all'interno stesso degli eroi, per esempio, in Eteocle, tra i valori della *pólis* e quelli dell'*oikos*» (Jeanne-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso* [1986], trad. it. di C. Pavanello, A. Fo, Torino, Einaudi, 1991, p. XXV).

⁷⁰ Simon Goldhill, *The Language of Tragedy. Rhetoric and Communication*, in *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, cit., pp. 127-150.

La forma dell'incertezza.
Crisi ecologica e strategie narrative nel romanzo
anglofono contemporaneo
Marco Caracciolo

Introduzione

L'incertezza è un aspetto fondamentale del racconto. Più precisamente, l'esperienza del racconto comporta sempre una misura di incertezza, secondo quanto suggerisce la teoria degli universali narrativi di Meir Sternberg,¹ che distingue tra suspense, curiosità e sorpresa. Questi effetti emotivi sono alla base della narrativa come forma testuale. La suspense riguarda un evento collocato nel futuro dell'esperienza narrativa (e del racconto stesso); la curiosità un evento già accaduto secondo la cronologia della storia; la sorpresa anch'essa un evento già consumato sul piano cronologico, ma che il racconto ha finora passato sotto silenzio. Questi tre universali sono, fondamentalmente, forme di manipolazione dell'informazione che giocano sull'incertezza del lettore: ce la farà il detective a risolvere il caso? (Suspense, in quanto la risposta è collocata nel futuro). Chi è l'assassino? (Curiosità, in quanto è un fatto cronologicamente già trascorso). Se il principale indiziato era già morto

¹ Meir Sternberg, *How Narrativity Makes a Difference*, "Narrative", IX, 2 (2001), pp. 115-122.

al tempo dell'uccisione, il colpevole dev'essere qualcun altro. (Sorpresa, in quanto la storia cambia improvvisamente alla luce di questa nuova informazione, generando curiosità). In questo senso la sorpresa è subordinata a curiosità e suspense: quando il testo introduce un nuovo elemento che sorprende il lettore, l'effetto alimenta anche curiosità o suspense – nel mio esempio, curiosità per chi è il vero colpevole.

L'incertezza che deriva dagli universali di Sternberg è strettamente legata all'interesse intrinseco del racconto, come ha mostrato Raphaël Baroni,² ed è parte integrante della sua dinamica emotiva. Anche se sappiamo già “come va a finire” la storia, il racconto mette in gioco dei valori che conducono il lettore a un'esperienza di incertezza, e perciò a un investimento emotivo. In questo senso, dunque, possiamo dire che l'incertezza non è semplicemente mancanza di informazione: è uno stato affettivo che tendenzialmente deriva, certo, dalla mancanza di informazione o conoscenza empirica, ma che può essere generato anche *in presenza* di conoscenza empirica quando c'è una tensione tangibile tra le varie possibilità prospettate dal racconto. Gli psicologi³ chiamano questo fenomeno “paradosso della suspense anomala”: la compresenza, cioè, di suspense e informazione, per esempio perché abbiamo già letto questo particolare giallo o conosciamo la trama attraverso un adattamento cinematografico. Il paradosso esiste però solo in una concezione strettamente informazionale dell'esperienza narrativa, cioè se vediamo il racconto come un trasferimento di informazione su cosa è successo. Se invece diamo precedenza alla dimensione affettiva dell'esperienza narrativa, il paradosso appare assai meno paradossale: ci può essere incertezza e dunque investimento emotivo anche dove, razionalmente, sappiamo benissimo cosa sta per accadere.

² Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosit  et surprise*, Paris, Seuil, 2007.

³ Richard J. Gerrig, *Suspense in the Absence of Uncertainty*, “Journal of Memory and Language”, XXVIII, 6 (1989), pp. 633-648.

Anche se l'incertezza, come ho detto, è un elemento imprescindibile del racconto, ciò non significa che l'esperienza narrativa sia definita da *un solo tipo di incertezza*. In questo saggio vorrei introdurre due distinzioni al fine di arricchire il resoconto narratologico che ho offerto fino a ora. È da tenere presente che le mie sono distinzioni fluide, non una tipologia, e che non è mia intenzione descrivere dei fenomeni testuali in senso stretto, ma solo un certo tipo di esperienza di lettura. In altre parole, l'oggetto principale della distinzione sono le dinamiche esperienziali della lettura, non strategie formali (anche se ovviamente c'è un legame stretto tra queste due dimensioni).

Da un lato, vorrei distinguere tra un'incertezza risolta e una irrisolta, a seconda del grado di chiusura emotiva e formale che scaturisce dal finale della narrazione. Dall'altro lato, vorrei parlare di incertezza intrinseca ed estrinseca: la prima è creata dalle dinamiche interne del racconto (e dunque corrisponde alle categorie di Sternberg, suspense, curiosità e sorpresa); la seconda invece emerge quando il racconto incontra, nell'esperienza del lettore, instabilità e incertezze legate al cosiddetto mondo reale. Tornerò su queste distinzioni nella seconda parte di questo saggio. Nella prima parte, vorrei dire di più sul contesto che giustifica il mio interesse per l'incertezza come dimensione narrativa. Il cambiamento climatico dà nuovo significato e rilevanza all'esperienza dell'incertezza, come vedremo anche attraverso alcuni brevi esempi tratti dalla letteratura anglofona contemporanea. Infine, nella terza e ultima parte svilupperò una lettura di un romanzo recente della scrittrice americana Jenny Offill, intitolato *Weather* (2020; *Tempo variabile* in italiano), in cui l'incertezza assume una posizione centrale e viene associata alla crisi climatica in modo particolarmente esemplare. L'analisi narratologica di *Weather* si avvale anche di recensioni pubblicate su Internet in quanto prospettiva sull'esperienza di lettura e sull'incertezza generata dal romanzo di Offill. Questa discussione mi consente dunque di illustrare le idee e categorie teoriche al centro delle prossime due sezioni.

L'incertezza di fronte al cambiamento climatico

Il cambiamento climatico, scrive il filosofo Dale Jamieson, costituisce «il problema d'azione collettiva più grande che l'umanità abbia mai affrontato.»⁴ Numerosi studiosi di letteratura, specie nell'ambito della cosiddetta “ecocritica,” hanno messo in luce le sfide che questo «problema d'azione collettiva» crea per le forme letterarie contemporanee.⁵ Una voce particolarmente autorevole è quella dello scrittore indiano Amitav Ghosh, che in un pamphlet intitolato *The Great Derangement*⁶ spiega come il romanzo realistico fatichi a rappresentare la crisi ecologica. Da un lato, il cambiamento climatico è un fenomeno astratto e distribuito nel tempo e nello spazio: l'innalzamento del livello dei mari oggi è il risultato di processi socio-economici che risalgono almeno alla rivoluzione industriale. La causalità di questi processi è complessa e difficilmente riducibile alle interazioni tra un numero ristretto di soggetti umani (o antropomorfi), che sono da sempre l'oggetto privilegiato della narrativa. Certo, il racconto può rappresentare *le conseguenze* del cambiamento climatico in un luogo e un tempo determinato: per esempio, come la vita di una comunità indigena nel nord dell'Australia sia stravolta dalla siccità (questa è la premessa di *The Swan Book* di Alexis Wright, uno dei contributi più interessanti nell'area della cosiddetta *climate fiction*).⁷ Benché gli effetti locali del cambiamento climatico siano intensamente narrabili, la crisi ecologica in sé e per sé opera a una scala che è difficilmente riconciliabile con la specificità del racconto, in

⁴ Dale Jamieson, *Reason in a Dark Time. Why the Struggle Against Climate Change Failed – and What It Means for Our Future*, Oxford, Oxford UP, 2014, p. 61.

⁵ Per un'introduzione all'ecocritica, si veda almeno Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.

⁶ Amitav Ghosh, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago, U of Chicago P, 2016.

⁷ Alexis Wright, *The Swan Book*, New York, Atria Books, 2016.

quanto quest'ultimo richiede un'ambientazione e un protagonista circoscritti nel tempo e nello spazio.

In particolare, secondo Ghosh c'è una tensione tra la verosimiglianza, concetto fondamentale del romanzo realista, e l'improbabilità di eventi causati dal cambiamento climatico. Stendhal ha scritto che l'irruzione della politica in letteratura è paragonabile a «un colpo di pistola nel mezzo di un concerto»;⁸ secondo Ghosh, il cambiamento climatico ha un effetto ugualmente stridente sul romanzo contemporaneo. Vari studiosi⁹ hanno preso le distanze dall'argomentazione di Ghosh, che considerano affrettata. È comunque chiaro che un fenomeno così complesso come la crisi ecologica non può essere facilmente distillato in una trama romanzesca. Tuttavia, Ghosh sembra sottovalutare la capacità del romanzo di adattarsi a una realtà mutata e complessa, anche attraverso il dialogo con generi come la distopia e la fantascienza.

Queste discussioni sul romanzo e la crisi ecologica hanno risvolti narratologici importanti, su cui si concentra l'econarratologia proposta nel 2015 da Erin James.¹⁰ Come possiamo ripensare le categorie centrali del racconto – tempo, spazio, azione, personaggio – alla luce del cambiamento climatico? Quali strategie narrative sono adatte a esprimere lo sgretolamento dei rapporti tra comunità umane e ambiente? Quali sono i limiti dei personaggi nonumani, per esempio, e quanto si può distribuire una trama nel tempo e nello spazio senza

⁸ «Tel est l'effet produit par toute idée politique dans un ouvrage de littérature; c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert» (Stendhal, *Racine et Shakespeare* [sic] [1823-1825], Paris, Le Divan, 1928, p. 122).

⁹ Ursula K. Heise, *Climate Stories. Review of Amitav Ghosh's The Great Derangement*, "boundary 2", 19 febbraio 2018, <<https://www.boundary2.org/2018/02/ursula-k-heise-climate-stories-review-of-amitav-ghosh-the-great-derangement/>> (data di ultima consultazione: 18 giugno 2021).

¹⁰ Erin James, *The Storyworld Accord. Econarratology and Postcolonial Narratives*, Lincoln, U of Nebraska P, 2015; *Environment and Narrative. New Directions in Econarratology*, ed. by E. James, E. Morel, Columbus, Ohio State UP, 2020.

perdere completamente il filo? Queste e altre domande sono al centro del programma dell'econarratologia. Queste importanti domande hanno un elemento in comune: il cambiamento climatico è visto come un *evento* che preesiste la sua trasformazione narrativa, se non altro come oggetto dell'immaginazione dello scrittore (per esempio, nel caso di un romanzo distopico come il già citato *Swan Book*). Il cambiamento climatico, in queste discussioni narratologiche, è un fenomeno o fatto conosciuto o almeno conoscibile in senso empirico. E senz'altro sappiamo molto sul cambiamento climatico: la scienza lascia poco spazio a dubbi su quali siano le sue cause e su come si potrebbero ridurre le sue conseguenze. Ma c'è anche molto che *non* sappiamo sul cambiamento climatico, per via della sua complessità intrinseca. I modelli scientifici, per esempio, contrappongono sistematicamente "best case" e "worst case scenarios", una biforcazione che ha ripercussioni pratiche enormi sul nostro futuro. Da un lato, abbiamo scenari di disastri e devastazioni locali ma comunque contenibili; dall'altro lato, abbiamo la prospettiva di un collasso completo del nostro sistema socio-economico.

Ovviamente, la forbice tra scenari più ottimistici e più pessimistici è fonte di incertezza. Come sostiene la sociologa Melinda Cooper, la crisi ecologica è anche una crisi della capacità scientifica di prevedere e pianificare il futuro.¹¹ L'impatto psicologico di questa crisi è potenzialmente devastante, in particolare per le generazioni più giovani, e la pandemia in corso appare come una prefigurazione di sfide a venire su scala ancora più vasta. L'incertezza ha conseguenze importanti anche sul piano politico: uno studio di Stephan Lewandowsky *et al.* ha dimostrato che, quando aumenta l'incertezza, diminuisce la probabilità che le società implementino cambiamenti concreti per contrastare il cambiamento climatico; perciò, più c'è

¹¹ Melinda Cooper, *Turbulent Worlds*, "Theory, Culture & Society", XXVII, 2-3 (2010), pp. 167-190.

incertezza più dobbiamo essere preoccupati per il futuro, in una spirale psicologica che si auto-alimenta.¹²

Ma se l'incertezza è un aspetto centrale della crisi che si prospetta, l'econarratologia non è ancora venuta a patti pienamente con questa dimensione. La tendenza, come ho detto, è stata quella di pensare a come le caratteristiche del racconto possano cogliere quello che sappiamo già della crisi climatica. *Quello che ancora non sappiamo* passa in secondo piano. Eppure, la narrazione si nutre di incertezza, ed è dunque in una posizione privilegiata per modellare l'instabilità del nostro sguardo sul futuro.

Le forme di incertezza nel racconto

L'incertezza nel racconto presenta almeno due dimensioni diverse: da un lato, può essere più o meno chiaramente risolta dalla dinamica narrativa; dall'altro lato, può essere interamente generata da questa dinamica (incertezza intrinseca) o può emergere trasversalmente rispetto a questa dinamica, nell'incontro tra mondo testuale e mondo reale (incertezza estrinseca). Per illustrare la prima dimensione, prendo spunto da un romanzo della scrittrice scozzese Ali Smith, *How to Be Both* (2015; titolo italiano *L'una e l'altra*). In una scena del romanzo, la protagonista, una giovane inglese, sta avendo una conversazione con la sua psicologa, Mrs Rock, che offre la seguente considerazione sulle differenze tra narrazione nel mondo antico e nel mondo contemporaneo:

The mysterious nature of some things was accepted then [anticamente], much more taken for granted, Mrs Rock said. But now we live in a time and in a culture when mystery tends to mean something more answerable, it means a crime novel, a

¹² Stephan Lewandowsky *et al.*, *Scientific Uncertainty and Climate Change. Part I: Uncertainty and Unabated Emissions*, "Climatic Change", CXXIV, 1 (2014), pp. 21-37.

thriller, a drama on TV, usually one where we'll probably find out – and where the whole point of reading it or watching it will be that we *will* find out – what happened.¹³

L'interesse narrativo non può esistere senza incertezza o mistero, nelle parole di Mrs Rock, ma non tutti i misteri sono equivalenti. Alcuni svaniscono con la fine del racconto, altri invece sono destinati a rimanere insoluti. Mrs Rock sostiene che i primi siano più frequenti nelle pratiche narrative contemporanee. Ciò potrebbe spiegare, per esempio, la preoccupazione costante per i cosiddetti “spoiler” nei media – una preoccupazione che sembra esclusiva al mondo odierno. (Secondo l'*Oxford English Dictionary*, il primo uso della parola “spoiler” in questo senso risale al 1971). Ma qui è la distinzione concettuale a interessarmi più che le differenze diacroniche. Gli effetti emotivi di Sternberg tendono verso una risoluzione, e introdurre suspense o curiosità senza pienamente soddisfarle nella dinamica del racconto può essere fonte di frustrazione per il lettore. Non tutte le forme di incertezza sono risolte dal racconto, però. Alcuni elementi narrativi possono rimanere incerti e ambigui oltre la fine del racconto. Il narratologo H. Porter Abbott discute l'incertezza radicale di questi elementi nel suo libro *Real Mysteries*.¹⁴ Uno degli esempi di Abbott è il famoso scrivano Bartleby di Herman Melville, la cui mente rimane opaca e illeggibile pur essendo al centro del racconto; vari scritti sperimentali di Samuel Beckett funzionano allo stesso modo. Secondo Abbott, questi testi mirano a creare un'esperienza di «sconosciuto palpabile [*palpable unknown*]», tenendo il lettore perennemente in sospeso e chiedendogli di convivere con il mistero invece di risolverlo attraverso le dinamiche affettive di cui parla Sternberg. L'incertezza generata da

¹³ Ali Smith, *How to Be Both*, London, Penguin, 2015, p. 72. Trad. it. di F. Aceto, *L'una e l'altra*, Roma, Sur, 2016.

¹⁴ H. Porter Abbott, *Real Mysteries. Narrative and the Unknowable*, Columbus, Ohio State UP, 2013.

questi testi è, in altre parole, strutturale e resiste ogni tentativo di interpretazione e dunque chiarimento narrativo o simbolico.

Abbott si concentra su misteri impenetrabili e sull'importanza etica ed estetica di lasciarli senza spiegazione. Ma questa, mi sembra, è una strategia di lettura oltre che una strategia testuale. Perciò l'incertezza del racconto può essere più o meno risolta e risolvibile, a seconda di forme testuali e anche delle preferenze soggettive del lettore. Alcuni lettori tenderanno sempre alla risoluzione, e proveranno insoddisfazione quando tale risoluzione è difficile o non sufficientemente supportata dal testo. Altri lettori – Abbott appartiene chiaramente a questa categoria – sono invece attratti da forme aperte, ambigue, irrisolte. Dunque, la prima dimensione dell'incertezza narrativa è una gradazione compresa tra due estremi: da un lato, un'incertezza completamente contenuta dalle dinamiche narrative quando la suspense o la curiosità del lettore vengono soddisfatte (dalla conclusione di una sequenza o dell'intero arco del racconto); dall'altro, un'incertezza persistente e inamovibile, che sfugge a ogni tentativo di interpretazione. L'incontro tra lettore e incertezza narrativa si posiziona sempre tra questi estremi, sulla base di predilezioni soggettive e forme testuali.

Ma c'è una seconda dimensione dell'incertezza, anch'essa scalare, che vorrei discutere prima di passare alla mia lettura di *Weather*. Ci sono forme di incertezza che appartengono principalmente al cosiddetto mondo narrativo, essendo frutto della creatività dell'autore: nel caso di *The Turn of the Screw* di Henry James, per esempio, i fantasmi che circondano la governante sono fonte di incertezza intrinseca, in quanto l'origine dell'ambiguità è interna alla finzione. Altre forme di incertezza emergono quando il racconto "si apre" al mondo reale attraverso l'esperienza di lettura, perché il lettore associa le sue ansie e inquietudini a quelle provate dai personaggi. Il racconto *Boca Raton* della scrittrice americana Lauren Groff, per esempio, ha come protagonista una giovane madre la cui salute mentale è turbata da angosce profonde legate al cambiamento climatico:

in una serie di visioni allucinatorie, la donna immagina il mare che avanza, gradualmente, fino a sommergere la sua casa nella cittadina costiera di Boca Raton, in Florida.¹⁵ L'incertezza intrinseca che riguarda il futuro della protagonista e di sua figlia si fa estrinseca quando si sovrappone alla minaccia del cambiamento climatico nel mondo reale, specie se – ovviamente – il lettore è predisposto in questo senso. L'interazione testo-lettore presuppone sempre uno scambio: il lettore proietta sul testo narrativo il suo «sfondo esperienziale».¹⁶ L'interesse narrativo scaturisce da questo investimento di esperienza e di valori, che crea un terreno comune tra il mondo del lettore e il mondo testuale. Un'incertezza intrinseca diventa estrinseca in caso di risonanza tra la situazione emotiva del lettore e la dinamica testuale. Come nel caso del grado di risoluzione dell'incertezza, la distinzione tra incertezza estrinseca e intrinseca non è una tipologia ma un processo graduale di “estrinsecazione” dell'incertezza.

Naturalmente, il cambiamento climatico è solo un esempio. Nell'interazione tra testo e lettore, vari temi – dai rapporti familiari al benessere materiale ed emotivo – possono diventare oggetto di incertezza estrinseca. Come ho già spiegato, la crisi ecologica spinge l'incertezza a livelli storici senza precedenti: la complessità dei processi fisici, socio-economici e politici che hanno portato alla situazione attuale è tale che prevedere il futuro diventa impossibile. Allo stesso modo, l'adozione di misure concrete per arginare il cambiamento climatico richiede una trattativa politica su scala planetaria, che porta con sé un bagaglio notevole di differenze economiche e culturali e rapporti postcoloniali. La Guerra Fredda, con le sue paure di distruzione nucleare, è certo un precedente importante per queste complessità del cambiamento climatico: ma laddove la Guerra Fredda era fondata su una contrapposizione binaria

¹⁵ Lauren Groff, *Boca Raton*, Seattle, Amazon Original Stories, 2018.

¹⁶ Questa è la terminologia adottata nel mio libro *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin, de Gruyter, 2014.

di ideologie di controllo umano dell'ambiente, la crisi ecologica sconvolge una visione antropocentrica del mondo e rivela quanto le società umane siano esposte a processi nonumani che possono facilmente sfuggire di mano. Questa incertezza radicale del futuro è spesso al centro del romanzo anglofono contemporaneo, come vedremo nella prossima sezione attraverso la lettura di un'opera recente della scrittrice americana Jenny Offill.

Come accettare l'incertezza: Weather di Jenny Offill

Il romanzo breve di Offill esamina la vita affettiva e familiare di una bibliotecaria, Lizzie, che è anche la narratrice. La trama si concentra sulle relazioni di Lizzie: suo marito, suo figlio in età scolare, suo fratello appena uscito dalla tossicodipendenza. Lizzie lavora part-time come assistente per Sylvia, una scienziata impegnata sul fronte del cambiamento climatico. Attraverso le loro conversazioni e un podcast educativo realizzato da Sylvia, la crisi ecologica comincia a pesare sulla psiche di Lizzie e a influenzare, negativamente, il suo sguardo sul futuro. Travolta da paure apocalittiche, Lizzie si chiede che abilità concrete e conoscenze debba impartire a suo figlio, dato che il futuro potrebbe essere completamente diverso dal presente. Questa incertezza si riflette nella forma del testo, che procede per frammenti introspettivi, il tono a metà tra l'aforisma e il tweet. Domande frequenti scandiscono la prosa di Offill e offrono una prospettiva sulle ansie e incertezze della protagonista. Per esempio: «Young person worry: What if nothing I do matters? Old person worry: What if everything I do does?»¹⁷ Vari tipi di inserti – citazioni, brevi sondaggi a risposta multipla, scambi in stile Frequently Asked Questions – contribuiscono all'andamento a singhiozzo del racconto.

¹⁷ Jenny Offill, *Weather*, New York, Knopf, 2020, Kindle Location 210. Trad. it. di G. Guerzoni, *Tempo variabile*, Milano, NN Editore, 2020.

La forma anche tipografica del testo, dunque, coglie i processi mentali di un personaggio attraversato da ansie profonde e incapace di elaborare una trama lineare e autobiograficamente coerente. Ciò non significa che il romanzo di Offill sia completamente privo di progressione narrativa. Eppure la frammentarietà del testo rallenta e scompone tale progressione, creando un'impressione di precarietà nel lettore che riflette, ovviamente, l'instabilità della mente di Lizzie. A mano a mano che leggiamo, il futuro di Lizzie e della sua famiglia, così come il futuro del pianeta, appare sempre più incerto. La parola chiave qui, anche nel testo di Offill, è *dread*: paura o timore, ma in senso generalizzato; non paura *di* qualcosa ma tensione senza oggetto preciso, e perciò anche senza una chiara possibilità di risoluzione. Il problema che il testo propone, ripetutamente, e che Lizzie verbalizza verso la fine è «how we might channel all of this dread into action», come si possa incanalare tutto questo timore verso un'azione.¹⁸

Il problema è non solo etico e politico – quale tipo di “azione” possa accelerare il dibattito sul cambiamento climatico, data la gravità della situazione – ma anche strettamente narratologico. Sul piano degli universali narrativi di Sternberg, la suspense è l'emozione prevalente: l'incertezza riguarda la stabilità mentale di Lizzie e il benessere materiale della sua famiglia. Il lettore è proiettato di frammento in frammento verso un'azione, fisica o psicologica, che possa alleviare questa tensione. Ma questa risoluzione non arriva mai. L'incertezza – intrinseca, in questo caso – resta tangibile fino all'ultimo paragrafo del romanzo, in cui Lizzie si sveglia nel cuore della notte: «I wake to the sound of gunshots. Walnuts on the roof, Ben [il marito di Lizzie] says. The core delusion is that I am here and you are there».¹⁹ La conclusione mette in luce un conflitto di interpretazione: colpi di pistola o noci sul tetto? La minaccia rimane incerta, come il futuro di questa famiglia.

¹⁸ Ivi, Kindle Location 1123.

¹⁹ Ivi, Kindle Location 1612.

L'incontro tra la narrazione romanzesca e la forma del frammento porta così a un'intensificazione dell'incertezza narrativa. Come negli esempi di Abbott, l'incertezza rimane irrisolta; la tensione che ha sostenuto la narrazione viene amplificata dall'ambiguità del finale. Si tratta qui di un'incertezza intrinseca, perché deriva dalle ansie della protagonista, ma è chiaro che tale incertezza ha anche una risonanza estrinseca, perché coglie in modo particolarmente convincente le ansie dei lettori – o per lo meno di quei lettori che già condividono i timori di Lizzie a proposito del cambiamento climatico. (Una specificazione importante, per chi ritiene che la letteratura possa da sola creare i presupposti per quell'“azione” politica di cui parla Lizzie. Purtroppo, il legame tra lettura e persuasione non è per nulla lineare.)²⁰ Molti recensori del romanzo di Offill parlano della sua capacità di interpretare le incertezze del presente, in particolare durante le prime fasi della pandemia di COVID-19. Heller Mcalpin scrive sul sito di NPR: «This potent, appealing little book is about how we weather this sense of doom – with humor, incredulity, panic, disaster preparedness, or, best of all, action».²¹ Anche i lettori non professionisti mostrano grande consapevolezza dell'incertezza alla base del romanzo di Offill; ecco solo un paio di esempi da “Goodreads.com”: «Odd to read [il romanzo di Offill] in the midst of corona virus anxiety; lots of parallels about how to cope with distant/ill-defined/unpredictable threats on a daily basis without losing your mind»; «*Weather*

²⁰ Matthew Schneider-Mayerson, *The Influence of Climate Fiction. An Empirical Survey of Readers*, “Environmental Humanities”, X, 2 (2018), pp. 473-500.

²¹ Heller Mcalpin, *Stormy Weather Captures Our Anxious Age with Bracing Wit*, 11 febbraio 2020, <<https://www.npr.org/2020/02/11/804579851/stormy-weather-captures-our-anxious-age-with-bracing-wit?t=1585315704693>> (data di ultima consultazione: 18 giugno 2021).

filled me with dread and deep sadness for ourselves and our limited choices, and for the generations to follow».²²

Bisogna sottolineare, però, che il romanzo di Offill genera un'incertezza profonda ma offre anche strumenti emotivi per vivere l'incertezza del presente, e questo è un elemento che sembra sfuggire a molti lettori. Mi riferisco a brani come il seguente: «With practice, she says, one may learn to accept the feeling of groundlessness without existential fear. This is akin to the way an experienced parachutist or astronaut might enjoy the wide view from above even as he hurtles through space».²³ A parlare qui è la psicoterapeuta di Lizzie, che è anche un'esperta di meditazione buddista. L'incertezza è presentata come una caratteristica strutturale dell'esperienza, non un elemento da eliminare a tutti i costi, ma uno con cui bisogna convivere. La metafora della «groundlessness» o mancanza di terreno è stata adottata anche da filosofi della cognizione, sempre attraverso il dialogo con il buddismo, in un libro importante, *The Embodied Mind*, di Francisco Varela, Evan Thompson ed Eleanor Rosch.²⁴ Se *The Embodied Mind* esplora questa condizione come effetto della disgregazione del dualismo cartesiano di corpo e mente, la protagonista di *Weather* vive questa disgregazione in prima persona.

Non si può dire però che Lizzie arrivi ad accettare l'incertezza come suggerisce il brano appena citato: per tutto il romanzo, la protagonista si dimostra incapace di trovare una prospettiva esterna alle sue ansie. Eppure, nel mettere in scena

²² Genevieve Brassard, *Recensione di Weather*, "Goodreads.com", 6 marzo 2020, <https://www.goodreads.com/review/show/3170366011?book_show_action=false&from_review_page=1> (data di ultima consultazione: 18 giugno 2021). Maria, *Recensione di Weather*, "Goodreads.com", 13 febbraio 2020, <https://www.goodreads.com/review/show/3184177406?book_show_action=false> (data di ultima consultazione: 18 giugno 2021).

²³ J. Offill, *Weather*, cit., Kindle Location 1002.

²⁴ Francisco J. Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge (MA), The MIT P, 1991.

le angosce di Lizzie, il testo permette al lettore di assumere una certa distanza dall'incertezza estrinseca – quella distanza espressa dall'immagine dell'astronauta o paracadutista che apprezzano il panorama mentre precipitano nel vuoto. In questo gesto c'è forse il germe di un'accettazione della precarietà del presente, che può essere messa in atto dal lettore anche se sfugge alla protagonista. La forma frammentaria e ibrida del testo – il suo resistere alla linearità del racconto – gioca un ruolo importante in questa intuizione.

Non tutti i lettori, come ho detto, arriveranno necessariamente a questa conclusione. Alcuni si limiteranno a un'identificazione con Lizzie, senza fare il passo indietro che – credo – è richiesto dall'accettazione. Ma alcuni lettori sembrano recepire questo suggerimento. Si veda per esempio questa recensione, sempre tratta da “Goodreads.com”: «I'm glad I read this book now instead of pre-pandemic times (is it just me or does it seem like that was years instead of months ago?!). It reminded me to take a breath and let go of trying to change the things I cannot change».²⁵ Nel farsi estrinseca, l'incertezza narrativa può così intervenire nel mondo esperienziale dei lettori, alleviando – attraverso la distanza della rappresentazione – la precarietà della loro condizione emotiva. Eppure, trasformare l'incertezza del nostro futuro climatico in un senso di calma apertura non è semplice. La narrativa, e in particolare la narrativa che sperimenta con la forma del racconto, può aiutarci in questo senso, ma il lettore deve essere ugualmente predisposto.²⁶ Istituzioni come la scuola hanno un ruolo di primo piano nel coltivare questo tipo di sensibilità. Mi sembra che un lettore attento al tessuto formale del testo di Offill sia in un'ottima

²⁵ Jenna, *Recensione di Weather*, “Goodreads.com”, 23 marzo 2020, <https://www.goodreads.com/review/show/3242209283?book_show_action=false> (ultima consultazione: 18 giugno 2021).

²⁶ Sulle strategie formali nel racconto della crisi ecologica, si veda anche M. Caracciolo, *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene*, Charlottesville, U of Virginia P, 2021.

posizione per raccogliere l'invito della psicoterapeuta: da un lato, questo lettore può seguire Lizzie con empatia mentre precipita nelle sue angosce; dall'altro lato, è in grado di mantenere una distanza affettiva ed estetica, che è un gesto fondamentale nell'accettazione di un futuro incerto.

Conclusioni

La narrazione e l'incertezza, come ho cercato di dimostrare in questo saggio, hanno un rapporto complesso. La parola "narrare" è legata anche etimologicamente all'idea di conoscenza: con la loro forma mitica, i racconti più antichi a noi pervenuti servivano a creare e trasmettere conoscenza del mondo. Ma la narrativa si nutre anche di incertezza, in quanto l'interesse del racconto presuppone un investimento di valori che diventano precari e incerti nel momento in cui vengono associati a una dinamica emotiva. Detto più semplicemente, aprire una sequenza narrativa significa sempre creare un campo di possibilità diverse, con connotazioni più o meno positive – da cui l'incertezza. Gli universali narrativi di Sternberg – suspense, curiosità e sorpresa – sono manifestazioni differenti di questa incertezza di fondo del racconto.

L'incertezza intrinseca può però anche attraversare e cogliere forme di instabilità esterne al racconto, a seconda ovviamente dell'identità e dello sfondo esperienziale del lettore. Qui mi sono concentrato sulla crisi ecologica e su come la scienza del cambiamento climatico ci metta di fronte a un campo di possibilità senza precedenti. Questo tipo di incertezza estrinseca ha un ruolo primario nella letteratura contemporanea che affronta il cambiamento climatico. (Mi sono soffermato su scrittori anglofoni in questo saggio, ma la mia argomentazione può essere senz'altro estesa al romanzo contemporaneo in altre lingue.) La mia lettura di *Weather* ha messo in luce un'incertezza radicale che Offill suscita utilizzando la forma del frammento per mettere sotto pressione la linearità

e la progressione del racconto. La tensione narrativa nel senso anche di suspense rimane così irrisolta per tutto il romanzo. La situazione materiale ed esistenziale della protagonista è espressa dalla disgregazione della forma narrativa, in particolare nel suo aspetto più lineare e teleologico. Al lettore si presenta così una scelta: ci si può riflettere direttamente nella precarietà del personaggio, attraverso una forma di identificazione, o si può abbracciare questa precarietà pur mantenendo una distanza estetica e formale dalla protagonista. La seconda strategia di lettura – quella che ho chiamato “accettazione” dell'incertezza – è un modo di relazionarsi alla crisi ecologica che mi sembra particolarmente proficuo, e che ha un ruolo significativo nel romanzo contemporaneo. L'accettazione non è ancora “azione” nel senso auspicato da Offill, ma è a mio parere un passo importante verso un'azione più efficace e consapevole. Non solo il racconto ha un rapporto privilegiato con l'incertezza, ma ha anche gli strumenti per incanalare l'incertezza del presente verso un'esperienza emotivamente sfaccettata del futuro.

Indice dei nomi

- Abbott, H. Porter, 294-295, 299
Adam, Jean-Michel, 92n, 99n
Agamben, Giorgio, 283n
Alexander, Marc, 66n
Alfano, Giancarlo, 160n, 206n, 243n
Alfieri, Gabriella, 239n
Allen, Woody, 83, 86, 88
Amossy, Ruth, 102n
Angelino, Carlo, 281
Angebot, Marc, 92n
Antonelli, Giuseppe, 154n
Antonielli, Sergio, 193
Aprà, Adriano, 58n
Apuleio, 82
Aragona, Raffaele, 248n
Arduin, Giorgio, 29n
Aristotele, 266, 271-272, 283-284
Asor Rosa, Alberto, 208n, 219n
Audet, René, 123n, 124-125
Auerbach, Berthold, 187, 285-286
- Bacchelli, Riccardo, 41n
Bachtin, Michail, 183
Bal, Mieke, 8
Baldacci, Luigi, 174n
Baldi, Guido, 11n, 145
Baldini, Alessio, 238n
Ballerio, Stefano, 17, 25n, 73n, 75n, 233
Balota, David A., 130n
Balzac, Honoré de, 151, 184, 200
Banfield, Ann, 34n, 40n, 42, 167, 239
Baranelli, Luca, 248n
Barbaro, Umberto, 241
Bàrberi Squarotti, Giorgio, 122n, 166, 176
- Barbieri, Alvaro, 184
Barengi, Mario, 58n, 247n, 249n, 251n, 260n, 261n
Baretti, Giuseppe, 188
Baroni, Raphaël, 105n, 288
Barthes, Roland, 8, 48
Bartolini, Elio, 191
Barzini, Luigi, 117
Basso, Susanna, 269n, 284n
Bazzi, Mario, 119n
Bazzocchi, Sabrina, 175n
Becker, Colette, 231n
Beckett, Samuel, 294
Bellardi, Marco, 65n
Benedetti, Carla, 249n
Benjamin, Walter, 199
Bergson, Henri, 44
Berio, Luciano, 49
Bernari, Carlo, 241
Bernini, Marco, 11n, 126n
Bertinetto, Pier Marco, 242, 244n
Bertolotti, Maurizio, 188, 200
Bettetini, Gianfranco, 61-62
Bettini, Maurizio, 275n
Bigazzi, Roberto, 220n
Bilenchi, Romano, 15, 132
Bogliolo, Giovanni, 230n
Boldrini, Luigi, 188-189
Boll-Johansen, Hans, 122, 123n
Bolter, Jay David, 59
Bonheim, Helmut, 124n
Bonomi, Ilaria, 54n
Bonsaver, Guido, 54n, 66n
Bontempelli, Massimo, 119
Borges, Jorge Luis, 23
Borghesio, Giuseppe, 154
Bortolussi, Marisa, 138

- Bottiroli, Giovanni, 9
 Botto, Margherita, 126n
 Bottoni, Luciano, 198n
 Bourget, Paul, 32
 Bozzola, Sergio, 17, 247n, 249n, 252n, 258n
 Branca, Vittore, 189-190
 Brandi, Paolo, 54n,
 Brugnolo, Stefano, 151n
 Bruni, Francesco, 122n
 Bucciantini, Massimo, 261n
 Bufalino, Gesualdo, 242
 Buñuel, Luis, 71
 Burian, Peter, 285n
 Busi, Aldo, 242-243, 244n
 Buzzolan, Dario, 62n

 Cacciari, Massimo, 49, 268n
 Calabrese, Stefano, 11n
 Čale, Morana, 179n
 Calvino, Italo, 17, 33, 49, 57, 58n, 189, 247-263
 Campeggiani, Ida, 151n
 Cantarella, Eva, 276
 Cantù, Cesare, 161n
 Cappuccini, Giulio, 154
 Capuana, Luigi, 29, 32, 178
 Caputo, Massimo, 117n
 Caracciolo, Marco, 11n, 17, 126n, 172n, 301n
 Caramelli, Eleonora, 229n
 Carcano, Giulio, 188
 Cardilli, Anna Maria, 54n
 Cardinale, Claudia, 88
 Casini, Simone, 186, 187n
 Castellana, Riccardo, 15, 73n, 98n, 151n, 241n
 Cattaruzza, Claudio, 58n
 Cauda, Giuseppe, 116n
 Caze, Robert, 25
 Cecco, Ferruccio, 41n, 236n
 Celotto, Vittorio, 259n

 Centovalli, Benedetta, 132n
 Cerati, Cesare, 98n
 Cerneaz, Sara, 50n
 Cervantes, Miguel de, 23
 Cesaretti, Enrico, 174n
 Cesari, Gaetano, 116n
 Chaarani, Elsa, 194n
 Charadeau, Patrick, 92n
 Chatman, Seymour, 184n, 221
 Chion, Michel, 50n
 Cirese, Alberto Mario, 36n
 Clarac, Pierre, 233n
 Clarey, Jo Ellyn, 122n
 Clarín (pseudonimo di Leopoldo Alas), 240
 Clemente, Luigi Francesco, 35n
 Clerc, Jeanne-Marie, 54n
 Clerici, Luca, 54n
 Cohen, Keith, 54, 72
 Cohn, Dorrit, 8, 13, 31, 33, 84-85, 144n, 145, 148, 151, 155, 215
 Colasanti, Arnaldo, 249n
 Colli, Barbara, 152n, 153n
 Colombo, Maria, 157
 Colummi Camerino, Marinella, 187n
 Concolino Mancini, Bianca, 82n
 Contarini, Silvia, 184n, 189n, 192n
 Contini, Gianfranco, 159, 160n
 Cooper, Melinda, 292
 Correnti, Cesare, 187
 Cortázar, Julio, 74, 85
 Corti, Maria, 66n, 122n, 124, 248n
 Cottignoli, Alfredo, 156n
 Crawford, Kate, 36n

 D'Arrigo, Stefano, 243
 Dagrada, Elena, 54n
 Dällenbach, Lucien, 82
 Danelon, Fabio, 160n, 161n, 162n, 166, 169, 176n, 179n
 Daniele, Antonio, 183n
 Danti, Luca, 151n

- Dard, Frédéric, 245
Dawson, Paul, 8n
De Blasi, Nicola, 39n, 85n
De Caprio, Caterina, 256n
De Caprio, Chiara, 17, 247n, 249n, 252n, 258n
de Carolis, Chetro, 82n, 96n
De Castro, Giovanni, 190-191, 194
De Castro, Vincenzo, 188
de Cristofaro, Francesco, 7n, 16, 39n, 85n, 160n, 206n, 239n
De Laude, Silvia, 155n
De Luca, Iginio, 187-191, 192n, 193, 195n, 197n, 198n, 199n, 201n
de Michelis, Cesare G., 185n
De Rienzo, Giorgio, 183n, 194n
De Roberto, Federico, 25, 32, 34, 46-47, 51, 240
Debenedetti, Giacomo, 161
Deidier, Roberto, 261n
Del Giudice, Daniele, 242
Del Tedesco, Enza, 182n
DeLillo, Don, 56
Derrida, Jacques, 36
Dèttore, Ugo, 241
Devoto, Giacomo, 239
Di Mattia, Fabiana, 241n
Di Nicola, Laura, 249n
Di Silvestro, Antonio, 203n, 205n
Dionisotti, Carlo, 190
Distaso, Grazia, 34n, 241n
Dixon, Peter, 138n
Dolar, Mladen, 35-36
Doležel, Lubomír, 126n, 128
Donini, Pierluigi, 272
Donnarumma, Raffaele, 249n, 259n, 263n
Dos Passos, John, 56
Dostoevskij, Fëdor, 286
Dubied, Annik, 99n
Dunn, Maggie, 124n
Duyck, Mathijs, 123n
Easterling, Patricia E., 285n
Edison, Thomas Alva, 42, 48
Egger, Victor, 43-44, 46-48
Ëjchenbaum, Boris, 199
Ëjzenštejn, Sergej, 58
Elleström, Lars, 55, 57, 58n, 62n, 63n, 66n
Emmott, Catherine, 66n
Episcopo, Giuseppe, 7n
Ericsson, K. Anders, 130n
Escher, Maurits Cornelis, 79
Eschilo, 268n
Fabb, Nigel, 42n
Fabri, Stefania, 74n
Fadda, Giovanni, 101n
Fairclough, Norman, 95
Falcetto, Bruno, 251n, 261n
Falqui, Enrico, 66
Fenoglio, Beppe, 241
Ferrara, Enrica Maria, 67n
Ferrari, Angela, 154n, 252n
Ferretti, Gian Carlo, 252n
Ferrini, Franco, 58n
Filippi, Filippo, 238
Finotti, Fabio, 176
Flaubert, Gustave, 17, 24, 31, 33, 86, 88, 233-234, 237, 240, 242, 286
Flores d'Arcais, Giovanni Battista, 130n
Fludernik, Monika, 10n, 34n, 178n
Fo, Alessandro, 286n
Forti, Alessandro, 98n
Fortini, Franco, 231, 258n
Foscolo, Ugo, 154
Fowler, Alastair, 63, 64n
Franzen, Jonathan, 17, 265-268, 271, 283
Frigessi, Delia, 260n
Frow, John, 64n
Fusinato, Arnaldo, 182n

- Gadda, Carlo Emilio, 145, 242
 Garau, Sara, 182n
 Garrod, Simon, 130n
 Gasparini, Mario, 169n
 Gatta, Francesca, 243n
 Gaudreault, André, 62
 Gendrat-Claudé, Aurélie, 167
 Genette, Gérard, 8, 13-14, 21-26, 30, 33, 53, 54n, 73-76, 79-80, 82-83, 85, 87-88, 90, 165n, 183n, 209n, 228n
 Gerrig, Richard J., 288n
 Gherardini, Giovanni, 154
 Ghosh, Amitav, 290-291
 Giacosa, Giuseppe, 116n
 Ginzburg, Carlo, 234n
 Giono, Jean, 76-77
 Giovannetti, Paolo, 7, 11n, 13, 28n, 33, 34n, 40n, 44n, 48n, 54n, 55n, 73n, 87n, 164n, 205n, 213n, 239, 240n
 Gobio, Carlo, 182n
 Goedsche, Charlotte, 27n, 60n, 82n, 167n, 205n
 Goethe, Johann Wolfgang von, 277
 Goldhill, Simon, 286
 Goldoni, Carlo, 147
 Gorra, Marcella, 182n
 Görtzschacher, Wolfgang, 122n
 Gothot-Mersch, Claudine, 237n
 Gould, Stephen Jay, 29
 Graesser, Arthur C., 127n, 130n
 Grande, Ariana, 90n
 Gray, Thomas, 277
 Graziosi, Elisabetta, 184n, 221n
 Gregori, Elisa, 184n
 Griffith, David Wark, 57n
 Grimaldi, Gabriele, 182n
 Groff, Lauren, 295, 296n
 Grosse, Ernst Ulrich, 112n
 Grosser, Hermann, 11n, 80, 82
 Grusin, Richard, 59
 Guerzoni, Gioia, 297n
 Halliwell, Stephen, 272
 Hamburger, Käte, 228, 229n, 242
 Havas, Roland, 48
 Heidegger, Martin, 281
 Heise, Ursula K., 291n
 Hemingway, Ernest, 25, 60
 Herman, David, 9
 Hernadi, Paul, 27n, 60n, 82n, 167n, 205n
 Hitchcock, Alfred, 50
 Hitler, Adolf, 68
 Holmqvist, Kenneth, 127n
 Hühn, Peter, 66n

 Ibáñez, José R., 122n
 Imbriani, Vittorio, 42
 Ingram, Forrest, 124n
 Italia, Paola, 152n
 Ivaldi, Federica, 54n

 Jacini, Stefano, 187
 Jacoviello, Stefano, 48n
 Jaffe, Aaron, 94n
 James, Erin, 291
 James, Henry, 167n, 295
 Jamieson, Dale, 290
 Jerolimov, Ivana, 179n
 Johansson, Roger, 127n
 Johnson, Jeri, 45
 Jordan, Michael, 86
 Jorio, Corrado, 191n
 Joyce, James, 34, 45n, 47, 51, 56, 149

 Kafka, Franz, 23, 34
 Kellman, Steven G., 54n
 Kennedy, George Alexander, 272n
 Kennedy, J. Gerald, 124n
 Kintsch, Walter, 130n
 Klimek, Sonja, 84, 86n
 Kress, Gunther, 63n
 Krogh Hansen, Per, 172n
 Kukkonen, Karin, 84, 86n

- La Valva, Maria Provvidenza, 61n, 228n
Landi, Stefano (pseudonimo di Stefano Pirandello), 118n
Langston, Mark C., 127n, 130n
Lanoux, Armand, 230n
Lauretta, Enzo, 98n
Lavagetto, Mario, 258n, 261n, 262n
Lavielle, Véronique, 231n
Lavocat, Françoise, 82n, 88n, 96n
Lawrence, David Herbert, 227
Leskov, Nicolaj, 199
Lewandowsky, Stephan, 292, 293n
Limoges, Jean-Marc, 84
Lo Castro, Giuseppe, 236
Lo Vecchio Musti, Manlio, 118n
Lohafer, Susan, 122n, 269
Longo, Fiammetta, 154n
Luperini, Romano, 93n, 108n, 234n
- Madonia, Franca, 23n
Maffei, Giovanni, 7, 13, 25n, 34n, 73n, 185n, 199n, 206n, 240, 241n
Maggitti, Vincenzo, 54n
Magny, Claude-Edmonde, 53, 54n
Maingueneau, Dominique, 92n, 95, 99n, 102n
Manca, Dino, 203n
Manet, Édouard, 78
Mann, Susan Garland, 124n
Manzoni, Alessandro, 25, 38, 39n, 85n, 143-158, 166, 184, 187-188, 198
Marchese, Angelo, 11n, 216n
Marcus, Laura, 59n
Margolin, Uri, 10n
Martin, Sara, 124n
Maupassant, Guy de, 31
May, Charles E., 122n, 274-275
Mazzola, Alessandro, 58n
Mazzoncini, Carlotta, 184n
Mazzoni, Guido (1859-1943), 32n
Mazzoni, Guido (n. 1967), 16n, 31n, 101n, 107n
- Mcalpin, Heller, 299
McHale, Brian, 89
McLaughlin, Martin, 54n
Meister, Jan Christoph, 8n
Meli, Pietro, 118n
Melville, Herman, 294
Meneghelli, Donata, 73n
Mengaldo, Pier Vincenzo, 181-183, 190, 257n
Mercuri, Roberto, 207n
Merola, Nicola, 122n
Métenier, Oscar, 25
Metz, Christian, 58n
Meyer-Minnemann, Klaus, 83
Miall, David S., 138n
Milanini, Claudio, 251n
Mitterand, Henri, 230n
Monet, Claude-Oscar, 230
Monte, Michèle, 95n
Morabito, Raffaele, 159n
Morandi, Luigi, 154
Morbiato, Luciano, 183n
Morel, Eric, 291n
Moretti, Franco, 29, 44, 241
Morris, Ann, 124n
Mortara Garavelli, Bice, 154n
Motta, Attilio, 184n
Mullini, Roberta, 149n
Munro, Alice, 17, 265-286
- Nansen, Fridtjof, 118n
Neri, Guido, 248n
Nietzsche, Friedrich, 277
Nievo, Ippolito, 16, 181-201
Nigro, Amelia, 262n
Nono, Luigi, 49
North, Michael, 60n
Novità, Raffaella, 88n
Nozzoli, Anna, 182n, 183, 189n, 200n
Nussbaum, Martha, 268n
O'Neill, Eugene, 149

- Offill, Jenny, 17, 289, 297-303
 Ojetti, Ugo, 31
 Oliva, Renzo, 185n
 Olivieri, Ugo Maria, 159n, 182n,
 191n, 194n
 Omero, 24
 Oren, Franziska, 127n

 Pagliano Ungari, Graziella, 54n
 Pagliuca, Concetta Maria, 7n, 14,
 32n, 183n
 Palmer, Alan, 171-172, 209
 Paolini, Pier Francesco, 83n
 Parini, Giuseppe, 188
 Pascoli, Giovanni, 43
 Pasolini, Pier Paolo, 56, 189, 258n,
 259n
 Patron, Sylvie, 63n, 184
 Pavanello, Clara, 286n
 Pavese, Cesare, 28
 Pellegrini, Franca, 54n
 Pellini, Pierluigi, 205n, 209, 213n,
 231n, 237n
 Pennacchio, Filippo, 7n, 16, 25n,
 28n, 75n, 86n, 213n, 260n
 Petrocchi, Policarpo, 154
 Philippe, Gilles, 95n
 Piazza, Alberto, 44n
 Piazza, Isotta, 124n
 Pier, John, 75, 80n, 83n, 84, 85n
 Pievani, Telmo, 29n
 Pirandello, Luigi, 56, 93n, 97n,
 98n, 118n, 145
 Piras, Tiziana, 160
 Pitré, Giuseppe, 42
 Poe, Edgar Allan, 138
 Poggi Salani, Teresa, 143
 Pontiggia, Giuseppe, 58
 Porciani, Elena, 73n
 Proust, Marcel, 24, 30, 33, 230,
 233, 234n, 240, 242
 Puppo, Mario, 162n

 Quendler, Christian, 54n

 Raboni, Giulia, 152n, 153
 Radvansky, Gabriel A., 127n, 129
 Raffaelli, Sergio, 98n
 Raimondi, Ezio, 197n, 198n
 Rainey, Lawrence, 94n
 Rajewsky, Irina, 54-55
 Rappazzo, Felice, 93n
 Rayner, Keith, 130n
 Re, Valentina, 73n
 Riccardi, Carla, 41n, 203n, 204n,
 206n
 Ricoeur, Paul, 62n
 Rigo, Paolo, 184n
 Robbe-Grillet, Alain, 25, 56
 Roić, Sanja, 179n
 Romagnoli, Sergio, 187, 193, 194n,
 200
 Romani, Silvia, 275n
 Rosa, Giovanna, 66n, 122n
 Rosari, Francesco, 182n
 Rosch, Eleanor, 300
 Rousseau, Jean-Jacques, 184
 Rovani, Giuseppe, 194
 Ruoizzi, Gino, 161n
 Ruskin, John, 233
 Russo, Luigi, 219n, 235
 Ryan, Marie-Laure, 85

 Sacchetti, Enrico, 119n
 Sacchi, Filippo, 115n
 Salmoise, Niklas, 55n
 Sand, George (pseudonimo di Au-
 rore Dupin), 187
 Sandre, Yves, 233n
 Sanford, Anthony J., 130n
 Santi, Mara, 122n, 123n, 125
 Scaffai, Niccolò, 249n, 290n
 Scaravilli, Guido, 16
 Scarpa, Domenico, 248n, 249n,
 256n, 258n, 261n, 262n

- Schaeffer, Jean-Marie, 75, 83n, 84n, 85n
 Schlickers, Sabine, 83-84
 Schneider-Mayerson, Matthew, 299n
 Schopenhauer, Arthur, 277
 Scott, Walter, 157
 Scudder, Giuliana, 266n
 Seed, David, 54n
 Segre, Cesare, 11n
 Seibold, Ernst, 112n
 Serra, Francesca, 249n, 251n, 260n, 261n, 262n
 Sevieri, Roberta, 268n
 Seymour, Marc, 101n
 Shail, Andrew, 59n
 Sini, Stefania, 199n
 Sklovskij, Viktor, 185
 Smith, Ali, 293, 294n
 Soave, Francesco, 154
 Sofocle, 268, 271
 Solmi, Renato, 199n
 Spiegel, Alan, 53, 54n, 60n
 Spinazzola, Vittorio, 247
 Stanzel, Franz Karl, 10n, 13, 26-28, 27n, 33-34, 37, 60, 82, 86n, 167n, 178n, 205, 209, 210n, 212-213
 Starobinski, Jean, 251n
 Steinberg, Saul, 250, 261, 263n
 Steiner, George, 266, 278
 Stendhal (pseudonimo di Henri Beyle), 151, 168n, 169n, 291
 Sternberg, Meir, 287-289, 294, 298, 302
 Sterne, Jonathan, 36
 Sterne, Laurence, 184, 194
 Stojmenova Weber, Roska, 154n, 252n
 Strada Janovič, Clara, 183n
 Strazzi, Alice, 275n
 Sullam, Sara, 11n
 Susanetti, Davide, 268n
 Szondi, Peter, 149n
 Tabucchi, Antonio, 56-57
 Tamberlick, Enrico, 116n
 Tapiero, Isabelle, 127n, 130n
 Taviani, Ferdinando, 98n
 Tellini, Gino, 161n, 178, 204n
 Tenca, Carlo, 187
 Testa, Enrico, 50n, 182n, 183, 196n, 197n, 199, 200n
 Thackeray, William Makepeace, 86
 Thibaudet, Albert, 234n
 Thompson, Evan, 300
 Todorov, Tzvetan, 10n, 227
 Tolstoj, Lev, 151, 274
 Tommaseo, Niccolò, 16, 159-179, 190n
 Tondelli, Pier Vittorio, 241
 Toracca, Tiziano, 122n
 Tortora, Massimiliano, 178n
 Trifone, Pietro, 238n
 Troiano, Sergio, 262n
 Trompeo, Pietro Paolo, 169n
 Trotter, David, 58-59
 Truffaut, François, 51
 Tsur, Reuven, 36n
 Turchi, Roberta, 187, 189n, 190, 193n
 Turgenev, Ivan, 187
 Valéry, Paul, 23
 Valori, Gino, 117n
 Valussi, Pacifico, 190
 Van den Bossche, Bart, 7n, 14n
 van Eyck, Jan, 78, 83
 Varela, Francisco J., 300
 Vélasquez, Diego, 78, 83
 Verga, Ettore, 161n
 Verga, Giovanni, 16, 29, 31, 33, 34n, 40, 41n, 42-43, 46, 47n, 49, 51, 200, 203-225, 234, 235n, 236n, 237-241
 Vernant, Jeanne-Pierre, 286n
 Verri, Alessandro, 155, 156n

- Vidal-Naquet, Pierre, 286n
Virgilio, 74, 76
Vitali-Volant, Maria G., 263n
Vittorini, Elio, 14, 56, 66-67, 68n,
254n
Vivanti, Annie, 119
Vivarelli, Vivetta, 277n
Viviani, Carlo, 192
Volpe, Sandro, 73n
- Weinrich, Harald, 61, 62, 228,
229n
Wilder, Thornton, 67n
Winnington-Ingram, Reginald P.,
266n
Wolf, Werner, 54-55
Woolf, Virginia, 34, 149
Wright, Alexis, 290
- Zanantoni, Carlo, 15, 124n
Zannini, Andrea, 182n
Zappulla Muscarà, Sarah, 32n
Zecchi, Lina, 22n, 24n, 54n, 73n,
75n, 165n, 209n, 228n
Zola, Émile, 230-232
Zublena, Paolo, 257n
Zwaan, Rolf A., 127n, 129, 130n

Autori

Giovanni Maffei insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università di Napoli Federico II. Si è occupato di narrativa italiana ed europea fra Otto e Novecento, di scritture umoristiche, di poetiche del realismo. Ha curato due edizioni corredate di ampio commento: Vittorio Pica, *Lettere a Federico De Roberto* (Biblioteca della Fondazione Verga, 1996); Giovanni Rajberti, *L'arte di convivere* (Salerno, 2001). I suoi volumi più recenti sono: *Nievo* (Salerno, 2012), *Le apocalissi difficili. De Roberto, Vittorini, Pomilio, Frasca* (Salerno, 2017), *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto* (Cesati, 2017).

Paolo Giovannetti, professore ordinario in Letteratura italiana contemporanea all'Università IULM, studioso di poesia e metrica, si è dedicato alla narratologia in particolare nei seguenti volumi: *Il racconto* (Carocci, 2012), *Spettatori del romanzo* (Ledizioni, 2015), «*The lunatic is in my head*» (Biblion, 2021).

Marco Bellardi è Teaching Fellow in Italian al Trinity College di Dublino. Si è laureato in Lettere Moderne all'Università degli Studi di Milano e ha proseguito con un dottorato di ricerca in Italian Studies alla University of Birmingham. Si occupa principalmente di letteratura moderna e contemporanea, cinema, narratologia e intermedialità. Ha pubblicato *Uno smisurato equilibrio. La narrativa sperimentale di Giuseppe Pontiggia* (Cesati, 2014), oltre ad alcuni articoli su Ottieri, Antonioni, Bergman e lo stesso Pontiggia. Attualmente sta lavorando a una monografia sull'influenza del cinema sulla scrittura letteraria.

Concetta Maria Pagliuca è dottoranda in Filologia all'Università di Napoli Federico II. Ha pubblicato i seguenti saggi: *Lo stile dell'anima* ("Status Quaestionis", 12, 2017), *Forme e sostanze della psicologia femminile nella narrativa breve di Matilde Serao* ("Critica letteraria", IV, 185, 2019), *Il referto di un'ordinaria stortura. La semantica dei tempi verbali nel Reverendo di Verga* ("SigMa", III,

2019), *Metalessi in Genette* (in *Il conoscibile nel cuore del mistero. Dialoghi su Gérard Genette*, a cura di S. Ballerio e F. Pennacchio, Ledizioni, 2020), *Verso la situazione narrativa figurale: il caso di una novella verghiana* (“Diacritica”, VII, 3 (39), 2021).

Bart Van den Bossche insegna Letteratura italiana all’Università di Lovanio, Belgio. I suoi interessi di ricerca vertono su argomenti vari di letteratura italiana moderna e contemporanea. Ha pubblicato saggi su diversi autori e argomenti dell’Otto-Novecento, una monografia su Cesare Pavese («Nulla è veramente accaduto». *Strategie discorsive del mito nell’opera di Cesare Pavese*, Cesati, 2001) e il volume *Trasformazioni ed elaborazioni. Il mito nella letteratura italiana del Novecento* (Cesati, 2007). Tra i molti volumi in curatela si possono citare *Futurism. A Microhistory* (MHRA/Legenda, 2017), e *Iconografie pirandelliane. Immagini e cultura visiva nell’opera di Luigi Pirandello* (Peter Lang, 2020).

Carlo Zanantoni ha ottenuto il dottorato di ricerca all’Università di Pisa con una tesi intitolata *Fondamenti per una teoria pragmatica e politestuale della narrativa breve*. Si è inoltre occupato della narrativa di Fenoglio e di scritture dell’io. Su questi temi, ha partecipato a convegni nazionali e internazionali. Ha pubblicato *Nuclei e satelliti narrativi ne La malora di Beppe Fenoglio* (“Italianistica”, XLIII, 2014); *Produzione ed estetica del racconto breve. Pirandello e il “Corriere della Sera”*, in *Spazio mediale e morfologia della narrazione*, a cura di S. Martin e I. Piazza (Cesati, 2019).

Riccardo Castellana è professore associato di Letteratura italiana contemporanea nell’Università degli Studi di Siena. Si occupa prevalentemente di narrativa dell’Otto e del Novecento e di questioni di teoria della letteratura. Tra le sue pubblicazioni più recenti *Finzioni biografiche* (Carocci, 2019) e la curatela del volume a più mani *Fiction e non fiction* (Carocci, 2021).

Filippo Pennacchio è assegnista di ricerca in Letteratura italiana contemporanea all’Università IULM. Si occupa principalmente di teoria del racconto, di narrativa fra Ottocento e Duemila, di rapporti fra letteratura e altri media. Nel 2018 ha pubblicato *Il romanzo*

global. Uno studio narratologico (Biblion), e nel 2020 *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi* (Mimesis). Assieme a Stefano Ballerio ha curato *Il conoscibile nel cuore del mistero. Dialoghi su Gérard Genette* (Ledizioni, 2020).

Silvia Contarini insegna Letteratura italiana nell'Università di Udine. Si occupa di letteratura e storia della cultura dal Sette al Novecento, con particolare riguardo per i contesti scientifici. Ha messo a punto edizioni di Pietro Verri e di Ippolito Nievo. Fra le sue pubblicazioni più recenti figurano la monografia *La coscienza prima di Zenò. Ideologie scientifiche e discorso letterario* (Cesati, 2018) e la curatela del numero di "Between" *Forme e metamorfosi del "non conscio" prima e dopo Freud. Ideologie scientifiche e rappresentazioni letterarie* (XI, 21, 2021). Dirige il PRIN 2017 *Nievo and the Literary Culture of the Risorgimento. Contexts, Paradigms and Rewritings (1850-1870)*.

Guido Scaravilli si è laureato in Filologia moderna all'Università di Napoli Federico II con una tesi sulla narrativa di Federico De Roberto. Attualmente è un dottorando del corso di perfezionamento "Culture e Società dell'Europa Contemporanea" della Scuola Normale di Pisa, con un progetto sulle modalità della soggettivazione in relazione alla condizione sociale dei personaggi nella letteratura realista e naturalista. Tra i recenti contributi si segnalano: *La narratologia dei naturalisti e le classi sociali* ("Status Quaestionis", 12, 2017); *Genette e il personaggio*, in *Il conoscibile nel cuore del mistero. Dialoghi su Gérard Genette*, a cura di S. Ballerio e F. Pennacchio (Ledizioni, 2020).

Francesco de Cristofaro insegna Letterature comparate all'Università di Napoli Federico II. Vincitore del Premio Sapegno con *Zoo di romanzi* (Liguori, 2002), ha allestito un'antologia verghiana (Treccani, 2012) e diretto una edizione dei *Promessi sposi* (Rizzoli, 2014; a Manzoni è dedicata anche una monografia edita dal Mulino nel 2009). Ha curato con Marco Viscardi *Il borghese fa il mondo* (Donzelli, 2017) e con Giancarlo Alfano *Il romanzo in Italia* (4 voll., Carocci, 2018). Il suo ultimo libro è *La palla al balzo. Dieci viaggi nella letteratura e nell'immaginario del Novecento* (Carocci, 2021).

Chiara De Caprio è professoressa associata di Storia della lingua italiana e Linguistica italiana presso l'Università di Napoli Federico II. Ha diretto il progetto di ricerca *Disaster Texts. Literacy, Cultural Identity, Coping Strategies in Southern Italy between the Late Medieval and Early Modern Period* e, come *senior member* del progetto ERC *DisComPoSE*, coordina ricerche sulle strategie narrative delle relazioni a stampa del Seicento e studia la testualità di diversi generi discorsivi della prima età moderna. Parallelamente, si occupa di aspetti sintattico-testuali della prosa romanzesca e saggistica del Novecento italiano. Ha dedicato saggi e interventi alla narrativa e alla poesia contemporanee. Con Sergio Bozzola dirige la collana della Salerno editrice *Forme e stili del testo*.

Stefano Ballerio è ricercatore in Critica letteraria e letterature comparate presso il Dipartimento di studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano. Ha scritto soprattutto di narratologia (*Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Franco Angeli, 2013), *cognitive poetics* (*Mettere in gioco l'esperienza*, Ledizioni, 2013) e letteratura contemporanea («*Apocalyptically worrisome*»: *modernità tecno-mediatica e tradizione letteraria del presente*, "Comparatismi", IV, 2019) È cofondatore e vicedirettore di "Enthymema" e membro del comitato di redazione di "Letteratura e Letterature".

Marco Caracciolo è professore associato di Letteratura inglese e Teoria della letteratura all'università di Gand in Belgio, dove dirige il progetto ERC *Narrating the Mesh*. I suoi lavori esplorano, da una prospettiva cognitiva e fenomenologica, le strutture dell'esperienza narrativa. Ha pubblicato cinque monografie; la più recente è intitolata *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene* (U of Virginia P, 2021). In italiano ha scritto, con Marco Bernini, *Letteratura e scienze cognitive* (Carocci, 2013).

BIBLION
edizioni

Finito di stampare nel mese di ottobre 2021