

QUADERNI DEL PENS

Numero 7, 2024

TESTI TRASPARENTI

METODI E PROSPETTIVE DELLA NUOVA NARRATOLOGIA



2024

QUADERNI DEL PENS

Centro di ricerca Poesia contemporanea e Nuove scritture

Collana Peer review diretta da Fabio Moliterni

Le pubblicazioni proposte alla collana «QUADERNI DEL PENS» vengono sottoposte a processo di peer review double-blind.

Direttore della Collana

Fabio Moliterni (Università del Salento, Italy)

Vicedirettore della Collana

Simone Giorgio (Università del Salento, Italy)

Comitato Scientifico

Marcello Aprile (Università del Salento)

Giuseppe Bonifacino (Università di Bari)

Raoul Bruni (Cardinal Stefan Wyszynski University - Varsavia)

Maria Debora de Fazio (Università della Basilicata)

Carmen van den Bergh (Leiden University)

Andrea Gialloredo (Università di Chieti-Pescara)

Yannick Gouchan (Università di Aix-Marseille)

Maria Caterina Paino (Università di Catania)

Beatrice Stasi (Università del Salento)

Progetto grafico

Filippo Spiri

Comitato di redazione: Elettra Danese, Davide Dobjani, Anna Ronga

Segreteria di redazione: Carolina Tundo (Università della Basilicata)

carolina.tundo@unibas.it

© 2024 Università del Salento

ISSN: 2611-903X

ISBN: 978-88-8305-213-2

DOI: 10.1285/i2611903xn7

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/qpens>

SIMONE GIORGIO
FABIO MOLITERNI

Premessa

Nell'autunno del 2020 sono cominciate le attività del Seminario permanente di narratologia, ideato da Paolo Giovannetti e Giovanni Maffei. Lo scopo di questo gruppo di ricerca era aggiornare con maggior sistematicità il discorso sulla narratologia, cercando soprattutto di integrare le conoscenze classiche, legate allo strutturalismo francese, con i vari testi critici che si sono susseguiti nel corso del tempo e che provengono invece da scuole differenti. In particolare, il Seminario ha avuto il merito di gettare luce sulla nuova narratologia di area germanofona e americana (Franz Karl Stanzel, Dorrit Cohn, etc.), promuovendo la traduzione in italiano di saggi di importanza fondamentale per il presente e il futuro della disciplina. Il titolo del settimo volume dei «Quaderni del PENS», *Testi trasparenti. Metodi e prospettive della nuova narratologia*, ricalca proprio quello di una di queste opere, forse la più influente nel dibattito contemporaneo: *Transparent Minds* di Dorrit Cohn (1978), la cui traduzione italiana per Carocci è prevista nel 2025. In quel saggio, la studiosa di origini austriache proponeva una teoria collocabile, per la prima volta, fuori dall'alveo della tradizione strutturalista. Questo nuovo atteggiamento è legato a una visione molto più pragmatica dell'interpretazione testuale e non punta tanto a comporre una teoria generale della narrativa, quanto a individuare e valorizzare gli elementi che segnalano la dimensione finzionale dei testi letterari. Si tratta di un approccio che in qualche modo era già stato inaugurato negli ambienti della narratologia tedesca degli anni Cinquanta e Sessanta: tra i nomi degli studiosi che più tardi verranno accostati o giustapposti alla tradizione dello strutturalismo troviamo quelli di Franz Karl Stanzel e Käte Hamburger, autori di importanti saggi quali *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955) e *Die Logik der Dichtung* (1957). Questi lavori sono stati ripresi a partire dagli anni Novanta proprio per la loro capacità di offrire un'alternativa convincente allo strutturalismo francese. La stessa necessità sembra essere all'origine della riscoperta della narratologia americana, soprattutto quella legata alla stagione modernista: E.M. Forster viene riletto non solo come romanziere ma anche come

teorico della letteratura, soprattutto in virtù del suo *Aspects of the Novel* (1927); maggiormente centrato sulla retorica è invece il saggio più importante di Charles W. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (1961), ormai interpretato come un precursore della semiologia.

L'allargamento del raggio di azione delle teorie narratologiche dall'area francese a quella americana e tedesca si è accompagnato allo sviluppo di nuove metodologie critiche. Tra queste rientra la cosiddetta «narratologia innaturale»: sorto alla fine degli anni Novanta, è un approccio che risponde alla «narratologia naturale» proposta da Monika Fludernik nel 1996 (*Towards a 'Natural' Narratology*); i suoi fautori, tra cui vanno citati studiosi come Stephen Iversen e Brian Richardson, partono dal presupposto che le varie correnti della narratologia classica e post-classica siano influenzate dal cosiddetto «pregiudizio mimetico», vale a dire dall'idea che le narrazioni siano modellate sul mondo reale. Di contro, i narratologi «innaturali» si concentrano invece sugli aspetti testuali che denunciano la natura di artefatto simbolico delle narrazioni.

Si può concludere che siamo di fronte a un momento di transizione nel campo della narratologia che merita di essere seguito con attenzione: se da un lato la teoria francese classica sembra resistere nel settore degli studi narratologici, soprattutto per quanto riguarda certa Accademia e l'insegnamento universitario di questa disciplina, dall'altro sono in atto numerosi sforzi teorici ed editoriali tesi ad acclimatare e diffondere nuove direttive di ricerca. Cercare di tracciare e mappare questi rinnovamenti nelle traiettorie della nuova narratologia è stata l'ambizione di questo fascicolo, e per questo il percorso di letture predisposto spazia di prospettiva in prospettiva, mediazione dopo mediazione, mantenendo un approccio interdisciplinare e transnazionale.

La prima parte del fascicolo raccoglie interventi di carattere generale e ospita i saggi di alcuni fra i migliori narratologi italiani contemporanei. Il primo di questi testi, *Quando la narratologia conquistò l'America*, è a firma di Riccardo Castellana, il quale apre il numero con una riflessione incentrata su due studiosi di massima importanza per il rinnovamento della disciplina: Seymour Chatman e Dorrit Cohn. Proprio prendendo spunto dall'imminente pubblicazione in Italia di *Testi trasparenti*, Castellana individua e delinea le fonti e i caratteri principali delle teorie letterarie post-strutturaliste – sottolineando, appunto, la nuova centralità che assumono la tradizione anglosassone e quella germanofona per le prospettive future della narratologia.

Nel secondo intervento, intitolato *Tyler Durden, lo zombi, il robot. Perché non possiamo non dirci narratologi intermediali*, Paolo Giovannetti dà conto della narratologia

intermediale, di cui evidenzia l'efficacia in sede di critica propriamente letteraria: se da una parte la nuova narratologia sembra indebolire enormemente la nozione di narratore, dall'altra invece arricchisce, complicandolo, il quadro dell'analisi dei punti di vista. Più in generale, l'espansione del digitale e della "cultura convergente", le tecniche audiovisive, l'odierna pratica della metalessi così come si manifesta nei videogiochi, la nozione di storyworld in riferimento al problema della ricezione, possono fornire secondo Giovannetti strumenti e spunti di grande utilità per una nuova narratologia che sia attenta «alle delimitazioni, alle distinzioni (inter-medialità)» e allo stesso tempo sappia «orientare anche i metodi che i confini preferiscono attraversare (trans-medialità)».

Segue poi un estratto dall'ultimo libro di Valentino Baldi, *Nel delirio. Letteratura e malattie della mente*, edito da Quodlibet nel 2024, che l'autore ha voluto offrire ai lettori dei «Quaderni». Il brano è tratto dal primo capitolo nel quale si ripercorrono le teorie della ricezione: Baldi dimostra come l'atto della lettura – soprattutto quando si legge un testo letterario 'nuovo', di diversa caratura rispetto alla tradizione – sia essenzialmente equiparabile nei meccanismi cognitivi ad alcune esperienze psichiche, quali la schizofrenia e la paranoia, individuate dalla psicanalisi tra Otto e Novecento.

Il saggio di Claudia Crocco presenta una ipotesi di analisi testuale di alcuni libri di poesia ultra-contemporanea a partire dagli studi narratologici che spaziano da Culler a Hamburger, dalla stessa Cohn ad Antonio Rodriguez. L'attenzione narratologica alla poesia è rintracciabile in Italia nei lavori critici soprattutto di Giovannetti, e poi di Tirinanzi de Medici e Picconi, Zublena e Chiara De Caprio, che in modi distinti e con posizioni diverse hanno introdotto o sperimentato categorie narratologiche nell'interpretazione dei testi poetici. In particolar modo, alcuni orizzonti teorici della nuova narratologia possono applicarsi a libri che si allontanano dal modello e dal «patto» lirico tradizionalmente inteso, come Crocco esemplifica nell'analisi delle opere di Francesco Targhetta, *Perciò veniamo bene nelle fotografie* (ISBN, 2012; nuova edizione Mondadori, 2019) e di Alessandro Broggi, *Sì* (Tic, 2024).

A chiudere questa panoramica teorica è il contributo di Gloria Scarfone, *Dialettica della narratologia*, in cui la studiosa ripercorre la storia della disciplina narratologica, dall'esplosione strutturalista alle correnti più recenti. La vitalità della cosiddetta narratologia «post-classica» si deve misurare secondo Scarfone con la teoresi (ricostruendo in questo caso il dibattito che alla fine degli anni Ottanta ha visto scontrarsi due studiosi come Susan S. Lanser e Nilli Diengott). Del resto, l'approccio culturalista alla narratologia, se da un lato comporta un affrancamento definitivo dalle radici strutturaliste, dall'altro va accolto e sperimentato «senza rinunciare [...] a quel

rigore [...] di cui la disciplina ha bisogno per continuare a difendere la specificità (e il privilegio) del discorso narrativo».

La sezione successiva ospita lavori di giovani ricercatrici e ricercatori, dottorande e dottorandi, a ulteriore riprova della vitalità e dello slancio di questi nuovi indirizzi della narratologia. Il primo saggio, di Anna Ronga, contiene un'analisi del celebre episodio di Ugolino nell'*Inferno*, con un focus sulle strategie retoriche e narrative impiegate dal personaggio dantesco che si dividono tra i due poli dell'eloquenza e del mutismo. Virginia Bernardis indaga l'articolazione delle voci narranti e l'uso dei monologhi in *Eva* (1873) di Verga, partendo dal cosiddetto *inward turn* e dal saggio di Dorrit Cohn. Nel contributo successivo, Pietro Tabarroni esplora l'influenza del *Walden* di Thoreau nella letteratura americana e italiana del Novecento, interpretando uno dei temi-chiave di questo testo, ossia la fuga dalla civiltà industriale, come un cronotopo ripreso da tutta l'econarrativa del XX secolo.

Fra gli strumenti principali emersi nel campo degli studi narratologici verso la metà del secolo scorso rientra senz'altro anche la critica archetipica. Il suo maggior esponente, il canadese Northrop Frye, è stato recepito quasi immediatamente dalla cultura italiana, ma anche gli studiosi di area sovietica si sono interessati a questa metodologia critica. Tra questi, Eleazar Meletinskij ha individuato le figure e le funzioni archetipiche di cui si serve Emanuele Rochira nel suo intervento su *Horynnus Orca* di Stefano D'Arrigo. Nella sua analisi Rochira sottolinea la manipolazione operata da D'Arrigo su alcuni archetipi essenziali, quali la figura dell'eroe e il paradigma iniziatico – una manipolazione che contribuisce a delineare 'Ndrja Cambria come «eroe epico atipico».

La narratologia innaturale ricordata poco fa è il tema conduttore, invece, dei tre saggi di Matilde Franzanti, Gabriele D'Amato e Luca Diani. Il lavoro di Franzanti si sofferma sul romanzo *Written on the body* (1992), della scrittrice britannica Jeanette Winterson. La lettura proposta ricorre alla narratologia innaturale per giustificare la voce narrante del romanzo, caratterizzata dall'assenza di genere. D'Amato indaga il rapporto tra i piani multiprospettici delle narrazioni a più voci e le «temporalità innaturali», ovvero esperienze non realistiche del trascorrere del tempo. In particolare, si concentra sul romanzo *La moglie dell'uomo che viaggiava nel tempo* (2003), di Audrey Niffenegger, analizzando le ricadute cognitive di tale impianto narrativo.

Chiude questa 'trilogia' sulla narratologia innaturale Luca Diani, il quale propone un'interpretazione della *Misteriosa fiamma della regina Loana* (2004) di Umberto Eco. La parte monografica del VII fascicolo dei «Quaderni del PENS» termina con un saggio di Ilaria De Seta, che analizza i diversi punti di vista che compongono le labirintiche narrazioni di due romanzi di Vitaliano Trevisan, *Un mondo meraviglioso*

(1997) e *I quindicimila passi* (2002). La trasversalità di queste letture, che si concentrano su libri italiani e internazionali, molto diversi fra loro, indica una volta di più quanto la narratologia sia un campo di saperi in evoluzione.

Nella seconda parte del fascicolo trovano posto le rubriche che caratterizzano ogni uscita della collana: per la sezione «Riaprire gli archivi», Elettra Danese ricostruisce la vicenda editoriale della pubblicazione in Italia delle poesie di William Carlos Williams, attraverso le lettere di Vittorio Sereni indirizzate alla Einaudi e recuperate presso l'Archivio di Stato di Torino. La sezione «PENS Papers» ospita articoli che affrontano temi e questioni della letteratura contemporanea (anche in una chiave narratologica). Elena Chironi compie una panoramica del genere distopico alla luce del saggio *The Great Derangement* (2016) di Amitav Ghosh; Mariantonietta Sollazzo scrive su *Rocco Scotellaro e la questione meridionale* di Marco Gatto; Ambra Maria Trové presenta *Vivisezione*, un saggio di Elia Faso dedicato all'opera narrativa di Luca Rastello; Luigi Liaci, infine, rilegge l'ultima raccolta poetica di Antonio Prete, *Convito delle stagioni*.

I numerosi spunti che animano questi saggi e i molteplici interessi a essi sottesi confermano ancora una volta come i saperi letterari, sempre mobili, si muovono in direzioni diverse, mai cristallizzate: tenere traccia di queste trasformazioni è compito preciso di una critica che vuole essere all'altezza dei tempi incerti in cui ci troviamo a operare.

RICCARDO CASTELLANA

Quando la narratologia conquistò l'America. Appunti su Seymour Chatman e Dorrit Cohn

Abstract: Il saggio rilegge i lavori principali di Seymour Chatman e di Dorrit Cohn nel rapporto dialettico che questi intrattengono con la narratologia francese e altre tradizioni, dagli studi sulla narrativa di E.M. Forster e di W. C. Booth, nel primo caso, alla narratologia non strutturalista di K. Hamburger e F. K. Stanzel, nel secondo. Scopo dell'analisi è quello di dimostrare come la narratologia nordamericana sia stata da un lato guidata da un pragmatismo di fondo e dall'altra orientata, più che a costruire una teoria generale della narrativa, a proporre una vera e propria "narratologia della finzione".

Parole chiave: Narratologia, Narrativa, Fiction, Strutturalismo, Teoria della letteratura

1. Milleenovecentosettantotto

L'*annus mirabilis* della narratologia nordamericana è stato molto probabilmente il 1978, quando *Story and Discourse* di Seymour Chatman e *Transparent Minds* di Dorrit Cohn realizzarono, in modi diversi ma complementari, la sintesi da tempo auspicata tra il razionalismo algebrico e deduttivista dello strutturalismo francese e la tradizione neo-aristotelica e pragmatista nordamericana.

Sbarcata negli Stati Uniti già verso la fine degli anni Sessanta, la narratologia parigina vi aveva trovato un ambiente favorevole, non solo grazie all'operato del New Criticism, che nei decenni precedenti aveva sgomberato il campo dall'idealismo astratto e denunciato l'*intentional fallacy* (Wimsatt e Beardsley) della critica biografica, ma soprattutto grazie a un libro di teoria, per molti versi ancora attuale, come *The Rhetoric of Fiction* (1961) di Wayne C. Booth incentrato sull'arte narrativa. Fu in questo clima che, grazie all'antologia di Lee Lemon e Marion Reis (*Russian formalist Criticism*, 1965), cominciarono a circolare gli scritti sulla prosa dei formalisti russi, mentre le riviste specializzate nella poetica del romanzo proponevano in traduzione e

discutevano i saggi dei narratologi francesi, a partire da quello di Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, apparso originariamente sul celebre n. 8 di «Communications» del 1966, che «Novel» tradusse nell'autunno del 1969. Da quella discussione, che coinvolse non solo i dipartimenti di Francese e di Romance Studies, dove i saggi di Barthes e di Genette circolavano già in lingua originale, ma anche quelli di Inglese, nacquero le prime monografie dello strutturalismo nordamericano, come *Structuralism in Literature* di Robert Scholes (1974) e *Structuralist Poetic* (1975) di Jonathan Culler. E tuttavia, per i motivi che vedremo tra breve, sono stati proprio *Story and Discourse* e, soprattutto, *Transparent Minds*, alla fine del decennio, a imprimere una curvatura precisa alla narratologia statunitense, a contaminarla con altre tradizioni teoriche e, nel caso specifico di Cohn, persino ad allontanarla dall'impostazione strutturalista originaria.

Nessuno dei due libri, in Italia, ha avuto la fortuna che entrambi avrebbero meritato. Forse per via dello stretto legame accademico che quasi subito si venne a stabilire tra lo strutturalismo (e poi la semiologia) italiana e quello francese, gli editori maggiori come Einaudi e Bompiani tradussero Todorov, Barthes, Genette, Bremond e Greimas, ignorando invece sia Chatman che Cohn. E se il primo ebbe nel 1981 una meritoria traduzione per le edizioni Pratiche di Parma, la seconda vedrà la luce solo nel 2025 per i tipi di Carocci e grazie alla lungimiranza del suo editor Gianluca Mori.

Ma quale idea di narratologia si ricava da questi due libri? E cosa hanno aggiunto, di inedito, al nucleo originario della narratologia francese?

2. *Basta che funzioni*

Quando Seymour Chatman (1928-2015) pubblicò nel 1978 *Story and Discourse* era (dal 1960) professore di Retorica nell'Università di Berkeley in California, dove le istanze di rinnovamento delle discipline umanistiche non erano state spente insieme agli ultimi focolai delle proteste studentesche del decennio precedente. Coltissimo intellettuale di origine ebraica formatosi all'Università del Michigan, Chatman si era occupato fino ad allora soprattutto di metrica (*A Theory of Meter*, 1965) e dello stile del tardo James (*The Later Style of Henry James*, 1972), e più di recente aveva iniziato ad interessarsi anche al grande cinema europeo. La sua idea di narratologia, perciò, non si limitava al campo letterario ma, come precisa il sottotitolo del suo libro, era aperta anche all'analisi strutturale del film e guardava direttamente, oltre alle categorie di Todorov e, soprattutto, di Genette, anche alle riflessioni sul cinema di Christian Metz.

Come scrive lui stesso nella *Premessa* al libro, negli Stati Uniti, e più in generale nella critica anglofona, abbondavano le analisi sui singoli generi letterari (romanzo, epica, novella, favola ecc.) mentre in pochi erano stati coloro che avevano riflettuto sul «problema di determinare quello che la narrativa è *di per sé*». Di qui la necessità di individuare categorie che ne spieghino il funzionamento prescindendo non solo dalla distinzione tra i generi ma anche da quella tra i media: «I critici letterari», proseguiva, «tendono a pensare troppo esclusivamente al mezzo verbale, anche se giornalmente consumano storie sotto forma di films, fumetti, dipinti, sculture, musica e movimenti di danza»¹.

Quanto al titolo, è dallo strutturalismo francese che Chatman mutua la distinzione tra storia (*histoire*) e discorso (*discours*) su cui è edificata (con qualche libertà) la struttura bipartita del volume. Dopo il primo capitolo di carattere introduttivo, infatti, ai due dedicati a *che cosa* si racconta (ambientazioni, tipi di eventi, varietà di intreccio, personaggi) ne seguono altri due dedicati al *come* lo si fa (tipologie di autore, punto di vista, narratori e narratari ecc.), con un bilanciamento quasi perfetto tra espressione e contenuto. E ciò tanto nel romanzo quanto nel film, a cui sono dedicati paragrafi specifici che completano (e in parte correggono) un'impostazione di origine sostanzialmente letteraria.

Ciò che più interessava a Chatman era per un verso selezionare, tra le molte categorie deduttive di Genette e degli altri teorici francesi, solo quelle che gli sembravano in grado di spiegare concretamente il funzionamento del testo narrativo di finzione, e per l'altro adottarne di nuove, aprendo la teoria strutturalista all'esterno o recuperandone alcuni presupposti, per valorizzarli ulteriormente. È esattamente in questa felice congiuntura che lo strutturalismo si contamina con una tradizione critica molto americana: e non tanto con quella dei New Critics (Wimsatt, nel libro, non è mai menzionato, mentre di Cleanth Brooks si cita solo, di sfuggita, il saggio scritto a quattro mani con Robert Penn Warren, *Understanding Fiction*, 1959), quanto con studiosi di *fiction* pre-strutturalisti e neo-aristotelici come Booth o con romanzieri come Forster. Gli esempi potrebbero essere molti ma ne farò solo due.

La riflessione sul personaggio, centrale nel capitolo 2, riprende per un verso le analisi attanziali di Todorov, Bremond, Greimas e Barthes, ma quando Chatman si rende conto che l'eroe non può essere solo l'operatore astratto di una *funzione* e va descritto anche in base ad altri parametri (come lo spessore psicologico, la

¹ S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it. di E. Graziosi, Parma, Pratiche ("Nuovi saggi"), 1987 (1^a ed. "Forme del discorso", 1981), p. 5. La stessa traduzione è stata riproposta, nel 2010, dal Saggiatore.

complessità, l'ambiguità ecc.) respinge il rigore dei francesi e recupera alle pp. 136-137 l'efficace (benché poco scientifica) distinzione tra personaggio a tutto tondo e personaggio piatto (*round e flat character*) che uno scrittore come E. M. Forster aveva proposto, ragionando da *insider* sull'arte narrativa, in *Aspects of the Novel* (1927)².

Ancora più stretto il legame con Booth, di cui Chatman riprende la distinzione, accolta ad onore del vero già da Genette in *Figures III*, tra *autore reale* e *autore implicito* (pp. 155-156); e la riprende non certo con spirito sciovinista, ma perché in Genette la nozione di *implied reader* era stata citata molto rapidamente nel paragrafo sulla prospettiva³. D'accordo con Booth, Chatman vede invece nell'autore implicito non il narratore, bensì «il principio che ha inventato il narratore insieme a tutto il resto della narrazione, che ha sistemato le carte in un certo modo, ha fatto succedere queste cose a questi personaggi, in queste parole o in queste immagini»⁴. Istanza muta e priva di voce, l'autore implicito «ci istruisce in silenzio, attraverso il disegno del tutto», e lo si può (anzi lo si deve) presupporre sempre, anche nel caso di un'autorialità diffusa e collettiva (come quella del film di Hollywood, alla cui realizzazione concorrono regista, sceneggiatore, direttore della fotografia, attori, troupe ecc.), anonima (come nel caso della letteratura orale) e persino artificiale, se la narrazione avviene «per generazione casuale da un *computer*»⁵. Se poi quanto afferma la voce narrante è in palese contrasto con il mondo culturale e morale dell'autore implicito, diventa indispensabile il ricorso alla categoria, ripresa ancora una volta da Booth, di *narratore inattendibile*, di grande utilità soprattutto quando si ha a che fare col modernismo.

In conclusione, più che alla coerenza dell'insieme, Chatman tiene a offrire al lettore un libro di teoria generale della narrativa utile ed efficace, che accogliendo nei suoi tratti essenziali il quadro metodologico dello strutturalismo lo faccia però interagire con gli interrogativi della critica, nella consapevolezza della mutua dipendenza tra teoria letteraria e lettura del testo, e della provvisorietà di entrambe. Con queste parole, infatti, si chiude *Story and Discourse*:

Da un dibattito teorico può uscire solo del bene, se il dibattito è onesto, tollerante e obiettivo. Nessuno può vedere, leggere, ascoltare tutte le narrative che mai sono state composte, e così in pratica la teoria narrativa dipende dalla esperienza di una comunità di studiosi, tanto critici quanto teorici. Se i critici mi

² Per un quadro aggiornato delle teorie del personaggio si veda ora G. SCARFONE, *Anatomie del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria*, Roma, Carocci, 2024.

³ G. GENETTE, *Figures III*, Seuil, Paris 1972; *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, p. 235.

⁴ CHATMAN, *Storia e discorso* cit., p. 155.

⁵ Ivi, p. 157.

offrono esempi interessanti, non posso che essere riconoscente per l'opportunità di migliorarla⁶.

3. *Menti trasparenti*

Ancora più importante per la storia della narratologia è però *Transparent Minds*, la cui genesi è peraltro molto diversa da quella di *Story and Discourse*, e per capire la specificità del libro è utile ripercorrere prima, molto brevemente, l'irregolare *cursus honorum* della sua autrice.

Nata a Vienna nel 1924 da una famiglia dell'agiata e colta borghesia ebraica assimilata che nel 1939 riuscì fortunatamente ad emigrare negli Stati Uniti e a sfuggire alla Shoah, Dorrit Zucker conseguì nel 1945 una prima laurea in Fisica ed ebbe subito dopo la guerra una formazione da comparatista a Yale, essendosi convertita agli studi letterari dalla sconvolgente scoperta di Thomas Mann e della *Montagna incantata*. Dopo una lunga interruzione degli studi (dovuta alla nascita dei due figli avuti col marito Robert Greer Cohn: difficile, per una donna, allora molto più che oggi, conciliare famiglia e carriera accademica), ottenne nel 1964 un dottorato in Germanistica a Stanford. Studiosa di Broch, di Mann, di Kafka e del modernismo tedesco, cominciò a insegnare molto tardi, ormai quarantenne, alla Indiana University, per trasferirsi nel 1971 da Bloomington alla più prestigiosa Harvard, dove occupò prima la cattedra di Letteratura tedesca e poi, dal 1984, quella di Letteratura comparata, che avrebbe mantenuto fino al pensionamento avvenuto nel 1995. È durante il periodo bostoniano che Cohn pubblica il suo primo e più importante libro, *Transparent Minds. Narrative Modes for presenting Consciousness in Fiction* (1978), mentre il secondo (e ultimo), una collezione di saggi già proposti tra gli anni Ottanta e Novanta intitolata *The Distinction of Fiction* (1999), contribuirà a consolidare la fama di una studiosa tanto acuta e intelligente quanto schiva e riservata, ben lontana dall'assumere le pose narcisistiche di tante star della critica letteraria francese e nordamericana coeve. Dopo aver ampliato negli ultimi anni i suoi interessi esplorando argomenti nuovi, come le opere di Platone e il dialogo socratico, si sarebbe spenta quasi novantenne a Durham, nel North Carolina, nel 2012⁷.

È stata con tutta evidenza la sua formazione da germanista a indirizzare Dorrit Zucker Cohn verso una teoria della narrativa molto lontana sia dalla tradizione

⁶ Ivi, p. 292.

⁷ Ricavo le notizie biografiche su Dorrit Cohn dal necrologio pubblicato dalla «Harvard Gazette» il 3 giugno 2013 (<https://news.harvard.edu/gazette/story/2013/06/dorrit-cohn/>).

accademica nordamericana degli anni Sessanta sia, e soprattutto, dal più effervescente strutturalismo parigino. Già allora, infatti, i suoi punti di riferimento teorici non erano affatto Barthes, Todorov o Genette (che pure l'autrice di *Menti trasparenti* cita spesso e mostra di conoscere molto bene), ma piuttosto Käte Hamburger e Franz Karl Stanzel: la prima per quanto riguarda il concetto di finzione (*Fiktion*), il secondo per la proposta di una fenomenologia del testo alternativa a quella della genettiana narratologia del “discorso” e finalizzata a un obiettivo diverso. È soprattutto grazie al dialogo incrociato con Hamburger e Stanzel che, già all'altezza del primo libro, la teoria di Cohn assume una forma chiaramente definita, mentre i saggi raccolti in *The Distinction of Fiction*, se da un lato permettono al lettore di comprendere meglio, retrospettivamente, gli scopi del primo libro, di cui approfondiscono taluni aspetti, dall'altro testimoniano anche un confronto più serrato e dialettico con lo strutturalismo francese, che nel frattempo aveva scoperto a sua volta *Transparent Minds* favorendone quasi subito la traduzione nella blasonata Collection Poétique di Seuil⁸. Non è un caso, tra l'altro, che solo in *The Distinction of Fiction* Cohn dichiarerà apertamente di fare *narratologia*, mentre nel primo libro il sostantivo coniato da Todorov alla fine degli anni Sessanta e poi ripreso da Genette in *Discours du récit* (1972), aveva fatto capolino solo un paio di volte (e in un caso con riferimento polemico proprio ai francesi).

Quella di Cohn è essenzialmente, e soprattutto se vista dalla prospettiva più matura di *The Distinction of Fiction*, una *narratologia della finzione*⁹. Il suo obiettivo è infatti quello di individuare ciò che, sul piano puramente discorsivo (e al di là dell'annoso problema del referente esterno), “fa finzione” in un testo letterario, e che qualifica come inequivocabilmente finzionale, agli occhi di qualunque lettore, un romanzo o una *short story* (cioè i due generi letterari presi in esame in *Transparent Minds*). Anche da questi primi cenni, si capisce bene quanto fosse radicale la distanza rispetto a Genette, che in *Discours du récit* pretendeva invece di elaborare una teoria valida per *qualunque* testo narrativo¹⁰ e che raramente si poneva il problema della finzionalità dei propri testi-campione (a partire dalla stessa *Recherche* di Proust, di cui *Discorso del racconto* si proponeva come è noto una sorta di “guida” alla lettura). Ma a questa riduzione del

⁸ D. COHN, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil 1981.

⁹ Di «fictional narratology» si parla infatti a p. 111 di *The Distinction of Fiction*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press 1999.

¹⁰ Sintomatico che nella Premessa a *Discorso del racconto* Genette definisca la narratologia come una «teoria del racconto» (p. 70), e non solo del racconto di finzione. La stessa Cohn (cfr. *The Distinction of Fiction*, cit., p. 109) rimprovererà alla narratologia francese una scarsa sensibilità nei confronti della questione della finzionalità.

campo prospettico attuata da Cohn corrisponde una capacità di penetrazione più incisiva nel territorio ancora per molti versi inesplorato e oscuro della fiction. *Less is more*, insomma.

La tesi sostenuta da Hamburger in *Die Logik der Dichtung* (1957) era molto chiara: nei testi in terza persona, un certo uso del *Präteritum* e della deissi, ma soprattutto l'impiego di verbi che descrivono i processi interiori dei personaggi (*pensare, sentire, temere*, ecc.), sono «sintomo e risultato del legame finzionale che si instaura tra la narrazione e la cosa narrata», sono «il segno caratteristico della narrazione finzionale» e i «sintomi del mondo fittivo prodotto dalla finzione, in cui non ci sono né tempo né spazio reali»¹¹. Da questo semplice rilievo consegue un effetto di importanza capitale anche sul piano conoscitivo (e etico), e cioè che la «finzione è l'unico luogo, sia in termini di teoria del linguaggio, sia in termini gnoseologici, in cui è possibile parlare di persone terze non solo in quanto oggetti ma anche in quanto soggetti – l'unico luogo, cioè, in cui la soggettività di un altro può essere presentata come soggettività»¹². In termini più semplici, leggendo narrativa di finzione noi impariamo a vedere il mondo con gli occhi degli altri, immedesimandoci in menti (finzionali) diverse dalle nostre; proviamo cioè qualcosa di più e di diverso da quella empatia nei confronti dell'altro che si dà (quando si dà) nelle relazioni intersoggettive reali: *diventiamo* letteralmente l'altro rimanendo però noi stessi.

Punto di partenza di Cohn è l'argomento più persuasivo di Hamburger, e cioè quello relativo alla possibilità concessa al narratore (e quindi al lettore) di “leggere” quasi telepaticamente nelle menti dei personaggi di finzione: sono queste, appunto, le “menti trasparenti” che danno il titolo al libro. Cohn, però, fa due cose in più rispetto a chi l'aveva preceduta: descrive con maggior precisione, come vedremo tra breve, le condizioni specifiche in cui, anche in assenza di *verba cogitandi* e *sentiendi*, il narratore mette in chiaro la psiche del personaggio e non segue Hamburger nella proposta di espulsione del racconto in prima persona (*Ich-Erzählung*) dal regno della fiction, ma al contrario lo riabilita, osservando che, anche nella narrazione di forma autobiografica, sono possibili fenomeni di “trasparenza mentale” di natura chiaramente fittiva. A questo argomento, in *The Distinction of Fiction* se ne aggiungerà un altro, di tipo pragmatico e paratestuale, che potremmo riassumere così: non esiste un indicatore di finzione più certo, nelle narrazioni in prima persona, della non-corrispondenza tra nome dell'autore in copertina e nome del narratore inscritto nel testo¹³.

¹¹ K. HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett, 1957, trad. it. *La logica della letteratura*, Bologna, Pendragon 2015, p. 153.

¹² Ivi, pp. 155.

¹³ Cfr. *The Distinction of Fiction*, cit., p. 59.

Quanto a Stanzel, un altro grande studioso di lingua tedesca (e austriaco come Cohn) colpevolmente ignorato dalla nostra editoria universitaria, in *Narrative situations in the novel*¹⁴, basti dire qui che la teoria stanzeliana prevede tre situazioni narrative (*Erzählsituationen*) tipiche o paradigmatiche: quella in prima persona, quella autoriale e quella personale (termine incongruamente tradotto in inglese, e talvolta anche in italiano, con l'aggettivo *figural/figurale*): nel primo caso (*Ich-Erzählsituation*) abbiamo un narratore-personaggio che vive i fatti raccontati e li racconta; nel secondo (*Auktoriale Erzählsituation*) un narratore esterno che narra "epicamente" in terza persona; nel terzo (*Personale Erzählsituation*) un *reflector character*, e cioè uno o più personaggi-riflettore che, per così dire, "soggettivizzano" il racconto, formalmente affidato anche in questo caso a un narratore in terza persona. Una tripartizione, come si vede, solo in parte sovrapponibile alla proposta di Genette, che si basava invece su un sistema tipologico a più entrate ottenuto essenzialmente (e a prescindere dalla questione dei livelli narrativi), incrociando *voce* (prima e terza persona, o più esattamente omodiegesi e eterodiegesi) da una parte e *prospettiva* o *punto di vista* dall'altra (con tre sole possibilità: racconto non focalizzato, a focalizzazione interna oppure a focalizzazione esterna). Della teoria di Stanzel, fertilissima per alcuni versi ma discutibile per altri (basti solo pensare alla forte ambiguità insita nel sintagma *narrazione autoriale*, che fa pensare a un'ingenua persistenza della categoria di "autore" laddove ormai da tempo la teoria della narrativa, e non solo quella di impostazione strutturalista, aveva operato una drastica e ormai irrinunciabile distinzione tra autore e narratore), Cohn riprende solo alcuni aspetti, senza accogliere le tante (troppe) sottigliezze del famoso "cerchio tipologico" in cui lo studioso riassumeva sinotticamente le mille gradazioni e sfumature esistenti tra le diverse *Erzählsituationen*¹⁵. Quello che le interessa è infatti solo il modo in cui le categorie di Stanzel possono illuminare la questione dei dispositivi di presentazione della coscienza (fanzionale) dei personaggi; e bisogna dire che in questo caso l'approccio pragmaticamente nordamericano di Cohn riesce a

¹⁴ F. K. STANZEL, *Narrative Situations in the Novel*, trad. ingl. di J. Pusack, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1971, ma naturalmente Cohn aveva presente la versione originale: *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an «Tom Jones», «Moby Dick», «The Ambassadors», «Ulysses»*, Wien, Braumüller, 1965. Un ulteriore sviluppo della teoria in F. K. STANZEL, *A Theory of Narrative* [1979], Preface by P. Hernadi, translated from German by C. Goedsche, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1984. In Italia, le teorie di Stanzel sono state diffuse e valorizzate soprattutto da Paolo Giovannetti (di cui si veda soprattutto *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, anche con applicazioni a testi italiani).

¹⁵ Cfr. ad es. STANZEL, *A Theory of Narrative*, cit. p. XVI. Una illustrazione molto chiara e concisa della teoria di Stanzel è quella proposta da F. PENNACCHIO, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, in P. GIOVANNETTI, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, pp. 217-38 (a p. 229, la prima traduzione italiana del cerchio tipologico).

prendere il meglio di una teoria la cui estrema sottigliezza rischia troppo spesso l'inapplicabilità.

Sulla base di queste premesse fondamentali, *Menti trasparenti* articola il proprio discorso in due parti distinte: la prima dedicata alle narrazioni in terza persona, la seconda a opere (o ampie sezioni di opere, come il monologo di Molly che chiude l'*Ulisse* di Joyce) in prima. Sempre, e in ogni caso, sono gli esempi testuali (tratti principalmente dalla grande letteratura francese, anglo-americana, tedesca e russa) ad essere interrogati nella loro veste formale (discorsiva). E da questo punto di vista il libro può anche essere letto anche oggi come un ottimo manuale di comparatistica.

Nella Prima parte si esaminano le tre modalità con cui il narratore ha accesso alla coscienza del personaggio: la *psiconarrazione*, quando chi narra è in grado di padroneggiare senza difficoltà e in modo "onnisciente" (ma è la stessa Cohn a mettere in guardia, giustamente, da un uso troppo disinvolto dell'aggettivo) il mondo interiore del personaggio, rispetto al quale chi narra può essere sia consenziente sia dissenziente; il *monologo citato*, se il narratore non fa altro che cedere interamente la parola (anzi il pensiero) al personaggio stesso, delimitando di solito (ma non necessariamente) la citazione mentale tra virgolette o altri segni paragrafematici equivalenti; il *monologo narrato*, dove si realizza una fusione tra le due precedenti istanze. L'aspetto più innovativo della teoria sta nell'aver introdotto quest'ultimo concetto, e nella distinzione tra discorso indiretto libero "parlato" e "pensato": distinzione inessenziale per la stilistica e per la linguistica testuale ma di importanza decisiva per la narratologia di Cohn, dato che solo il secondo, con la sua implicita paradossalità, può essere rubricato come (indubabilmente) finzionale. A questa terza modalità (la più ambigua e difficile da individuare, ma anche quella con maggiori potenzialità artistiche e capace di affondi più audaci nella psiche del personaggio) che sono dedicate alcune tra le pagine più belle di *Menti trasparenti*, con letture assai fini di brani di Flaubert, Joyce, Kafka, Woolf e altri autori.

Non meno ricca di osservazioni convincenti è la Seconda parte, dove si rovescia anzitutto il luogo comune in base al quale un narratore in prima persona che parla di sé non ricorrerebbe, a differenza di quello in terza, a procedimenti come quelli appena descritti. L'*autonarrazione* è invece, nei testi in prima persona, il corrispettivo della *psiconarrazione* e come quella può essere dissonante o consonante, può fare da schermo all'ignoranza, alla malafede o all'inattendibilità dell'io narrante e più in generale giovare della dialettica tra *erzählendes Ich* e *erlebendes Ich*, cioè (nei termini di Spitzer ai quali la stessa Cohn si richiama più volte nel corso del libro), tra l'«io che narra» e l'«io che vive» (o che, più precisamente, fa esperienza del mondo mentre vive

e agisce). Anche nella narrativa in prima persona, e non solo in quella di natura eterodiegetica, si possono scorgere dunque una struttura dialogica e una dimensione intersoggettiva sul piano strettamente formale. Il libro si chiude infine con lo splendido (e notissimo) capitolo sul monologo interiore autonomo, dove la costante preoccupazione di definire tipologie molto precise si sposa, più che altrove forse, con finissime e tuttora valide osservazioni di carattere storico e diacronico.

4. Riconoscere la finzione

Resta da dire, per chiudere, del secondo libro di Cohn. Apparso alla fine degli anni Novanta, mentre Chatman si dedicava sempre più assiduamente al cinema e al linguaggio filmico (*Coming to Terms: the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, 1990 e *New Directions in Voice-Narrated Cinema*, raccolto in *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, curato da David Herman per la Ohio U. P. nel 1999), *The Distinction of Fiction* non possiede l'impianto compatto e organico di *Transparent Minds* ma si propone come raccolta di saggi di approfondimento o di sondaggio su singole questioni: le differenze tra romanzi di forma biografica e biografie fattuali (con una brillante disamina sul valore euristico dei casi-limite come *Marbot*, di Wolfgang Hildesheimer, biografia ineccepibile di una persona mai esistita, che in quanto eccezione aiuta a capire meglio come funzioni la regola, sia della biografia fattuale sia di quella fittizia); la natura non finzionale del caso clinico freudiano; il paradosso della narrazione simultanea omodiegetica (dove attraverso la lettura di *Waiting for the Barbarians* di J. M. Coetzee Cohn mostra persuasivamente come questa tecnica narrativa sia *di per sé* capace di produrre un effetto di fiction); la presenza dei personaggi storici e delle loro menti nel romanzo (il Napoleone di Tolstoj che pensa e sogna nelle ore drammatiche della battaglia di Borodino)¹⁶.

Centro nevralgico del libro è il saggio sugli indicatori di finzionalità¹⁷, dove si individuano i tre parametri distintivi della fiction: un modello a due livelli

¹⁶ Che a un certo punto della storia del romanzo (dopo *Guerra e pace* appunto) anche le menti dei personaggi storici finzionalizzati diventino “trasparenti” non è una nozione scontata tra gli studiosi di letteratura italiana. Si è notato da poco, per esempio, che ancora nei *Promessi sposi* questo tipo di personaggio è caratterizzato da una sostanziale opacità mentale (cfr. R. 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 Stefano Brugnolo, Ida Campeggiani, Luca Danti, Firenze, Cesati 2020, pp. 587-606).

¹⁷ Cfr. il Cap. 7. *Signposts of Fictionality. A Narratological Perspective* (*The Distinction of fiction* cit., pp. 109-131), pubblicato nel 1990 su «Poetics Today» e tradotto in italiano (dalla versione in rivista) da Alessio

(storia/discorso) anziché quello a tre che (con buona pace di Barthes, le cui capziose argomentazioni sono smontate una per una da Cohn) qualifica la narrazione storiografica (storia/discorso/referente); la caratteristica modale che le permette di rappresentare la coscienza dei personaggi in regime eterodiegetico (è di nuovo la tesi centrale di *Menti trasparenti*); la netta separazione tra autore e narratore, che permette tra l'altro di definire la finzionalità delle narrazioni omodiegetiche sulla base di una distinzione strutturale molto semplice, come abbiamo visto.

Cambiando in parte gli oggetti dell'analisi formale, con il conseguente ampliamento della mappa dei fenomeni di finzione discorsiva (in un saggio pubblicato dopo *The Distinction of Fiction*, Cohn tratterà anche la più corteggiata tra le figure della narratologia nel nuovo millennio: la metalessi)¹⁸, cambia anche, a partire dal secondo libro, il linguaggio della studiosa, che diventa molto più inclusivo e conciliante nei confronti di Genette, al quale però non risparmia critiche, come ad esempio quella sulla vaghezza della categoria di racconto a focalizzazione zero. Non muta invece lo scopo ultimo della sua ricerca, che è ancora una volta quello, lo abbiamo visto, di *distinguere* la finzione dal discorso ordinario.

Quanto questo approccio “segregazionista”, come lo chiamerebbe maliziosamente Thomas Pavel¹⁹, possa essere messo in discussione a partire dalle acquisizioni più recenti della teoria della letteratura, sarebbe impossibile riferire qui²⁰, ma certo gli argomenti di Cohn sono tutt'altro che facili da ignorare e servono (quanto meno) a fare piazza pulita della famosa (e ahimè avventata) dichiarazione di John Searle secondo cui «non c'è proprietà testuale, sintattica o semantica che possa identificare

Baldini con il titolo *Indicatori di finzionalità. Una prospettiva narratologica*, in «Allegoria», 60, 2009, pp. 42-72.

¹⁸ D. COHN, *Métalepse et mise en abyme*, in J. PIER e J.-M. SCHAEFFER, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Éditions de l'EHESS, Paris 2005, pp. 121-130 (e in trad. inglese col titolo *Metalepsis and Mise en Abyme*, in «Narrative», 20, 2012, pp. 105-114). Sulla metalessi cfr. soprattutto G. GENETTE, *Figure III*, cit., pp. 282-85 e ID., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, Paris 2004, e, per un aggiornamento recente, C. PAGLIUCA, *Note per una teoria della metalessi*, in «Status Quaestionis», 26, 2024, pp. 277-306.

¹⁹ T. PAVEL, *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, trad. it *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi, 1992, p. 19 e ss.

²⁰ Per una trattazione ampia di questi problemi v. F. LAVOCAT, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, trad. it. *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Bracciano, Del Vecchio, 2021, da confrontare con le mie osservazioni al libro contenute in R. CASTELLANA, *A proposito di: Françoise Lavocat, “Fatto e finzione”*. *Per una frontiera*, «Polythesis», n.2, 2021, pp. 101-116.

un testo come un prodotto di finzione»²¹. Quelle proprietà esistono ed è bene che anche i filosofi e i teorici degli atti linguistici se ne facciano una ragione²².

²¹ J. SEARLE, *The Logical Status of Fictional Discourse*, in «New Literary History», 6, 2, 1975, pp. 319-32; poi in Id., *Expression and meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, pp. 58-75: 65.

²² In un volumetto agile e molto brillante intitolato *Filosofia della letteratura* (Carocci, Roma 2013), Carola Barbero discute molte delle teorie (letterarie e filosofiche), e tuttavia i suoi ragionamenti, spesso provocatori e intelligenti, sono viziati alla base proprio dalla mancata conoscenza degli argomenti proposti da Cohn (e da Hamburger) a favore della presenza di tratti *testuali*, e dunque oggettivamente riconoscibili, della fiction.

PAOLO GIOVANNETTI

Tyler Durden, lo zombie, il robot

Perché non possiamo non dirci narratologi intermediali

Abstract: La narratologia intermediale, poco frequentata in Italia, costituisce un ambito di ricerche che consente di affrontare con strumenti con ogni evidenza più precisi questioni originalmente solo letterarie. Se l'istanza del narratore appare oggi indebolita (e forse ciò dipende dalla crisi di certi antichi dogmi), quella del punto di vista esce utilmente sfaccettata, anche per merito delle tecniche audiovisive; mentre l'odierna pratica della metalessi – magari attraverso il videogioco – consente di cogliere certe sue origini latamente popolari. Semmai, l'attuale e inflazionata enfasi sul rapporto reale / finzione comporta un'inquietante tendenza a speculare sui confini, cercando di annullarli. La nozione infine di *storyworld* mette in gioco il problema della ricezione, che deve essere rivisto alla luce del digitale e della “cultura convergente”. In definitiva, una narratologia attenta alle delimitazioni, alle distinzioni (*inter-medialità*) è in grado di orientare anche i metodi che i confini preferiscono attraversare (*trans-medialità*).

Parole chiave: narratologia intermediale, narratore, punto di vista, metalessi, *storyworld*

1.

In un quadro italiano che vede la promettente crescita di una cultura narratologica (come ben documenta anche il presente fascicolo), la componente intermediale è quella che ha ricevuto il minor numero di cure. E tutto ciò contrasta con la tendenza viceversa presente nell'ambito della cosiddetta narratologia postclassica a cogliere nella transmedialità o intermedialità (tra poco scioglierò il nodo terminologico) uno dei luoghi più importanti del rinnovamento. Basti leggere la sontuosa sintesi di Jan

Noël Thon¹, i lavori di Werner Wolf² e Marie-Laure Ryan³ (ma la bibliografia è ormai immensa). Tutto sommato, non è difficile fornire una spiegazione del fenomeno, almeno nelle sue linee generali. In Italia, certe questioni sono state affrontate quasi unicamente a partire da tre istanze, che hanno solidi fondamenti storico-letterari o sociologici. In primo luogo, ci sono le ricerche riguardanti il rapporto racconto / immagine⁴ che sono legittimate dalla pratica dell'ecfrasi, che in effetti è uno dei fenomeni di intermedialità più antichi. Poi, esistono le discussioni e analisi nell'ambito delle trasposizioni, in particolare dalla letteratura al cinema, che possono vantare una ricca tradizione⁵, attenta a questioni che potremmo definire tipologico-stilistiche anche molto fini, ma solo indirettamente narratologiche⁶. Infine, di nuovo a cavallo fra letteratura e audiovisivo, si segnala la recente fortuna del *media franchise*⁷ che mette a partito le idee di Henry Jenkins sulla cultura convergente⁸ e si colloca nell'alveo degli studi di sociologia della letteratura, con un'attenzione specifica alle dinamiche della ricezione, al protagonismo dei pubblici su scala ormai *global*.

Per entrare in argomento, è il caso di stabilire un punto fermo. Un pensiero in senso forte narratologico ha un compito soprattutto *tecnico* da svolgere: deve cioè essere in grado di impegnarsi in un discorso che tenga conto concretamente di questioni, più esattamente di *istanze*, narrative che hanno avuto una codificazione ben definita nella teoria "classica" e che ora devono essere riviste attraverso il filtro dell'intermedialità. È un'affermazione molto decisa, la mia; ma se parliamo di narratologia, dobbiamo innanzi tutto fare i conti con i suoi strumenti: che sono diversi da quelli della stilistica, della storia letteraria, della filologia, e anche della teoria della

¹ J.-N. THON, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2016.

² Cfr. almeno W. WOLF, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi, 1999; Id., *Narratology and Media(lity). The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences*, in *Current Trends in Narratology*, edited by G. Olson, Berlin - New York, de Gruyter, 2011, pp. 145-180.

³ Cfr. almeno M.-L. RYAN, *Story / Worlds / Media. Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology*, in *Storyworlds Across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, edited by Eadem and J.-N. Thon, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2014, pp. 25-49; Ead., *A New Anatomy of Storyworlds. What Is, What if, As If*, Columbus, The Ohio State University Press, 2022. Alla bibliografia di quest'ultimo titolo si può rinviare per ulteriori approfondimenti.

⁴ Cfr. almeno M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Cortina, 2012.

⁵ Un'ottima sintesi è offerta da *Cinema, letteratura, intermedialità*, a cura di G. Carluccio, A. Masecchia, S. Rimini, Roma, Carocci, 2023.

⁶ È il caso di M. FUSILLO, *L'immaginario polimorfico, fra letteratura, teatro e cinema*, Cosenza, Pellegrini, 2018.

⁷ Cfr. G. BENVENUTI, *La letteratura nel sistema mediale contemporaneo*, in *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, a cura di Ead., Torino, Einaudi, 2023, pp. 3-71.

⁸ H. JENKINS, *Cultura convergente* [2006], trad. it. di V. Susca e M. Papacchioli, prefazione di Wu Ming, Milano, Apogeo, 2007.

letteratura o della comparatistica (per non parlare degli altri infiniti specialismi “intra-mediali”). Qui mi misurerò, in modo volutamente sintetico e quasi apodittico, con quattro argomenti: il narratore, il punto di vista, la metalessi (compreso il rapporto realtà / finzione) il mondo della storia o *storyworld*. Da un lato tre problematiche collocate sul fronte del *discorso* (o racconto o *récit*, che dir si voglia), dall’altro una questione che riguarda la *storia*, la costruzione di un immaginario narrativo.

La distinzione di ascendenza genettiana sopravvive e quasi anzi si rafforza in prospettiva intermediale, non c’è dubbio. Spero di riuscire ad argomentare in modo convincente questo punto. Va però aggiunto che molte delle considerazioni possibili devono tenere conto della “svolta cognitiva”, tanto pervasiva da non aver quasi bisogno di essere specificata⁹. E ad essa farò sempre riferimento, senza sentire il bisogno di illustrarne la genesi e le caratteristiche. Semmai, interviene qui la precisazione ormai ampiamente dovuta. Vale a dire, quella che insiste sulla primazia della dimensione *intermediale* su quella *transmediale*. Non è una scelta ovvia, anzi quasi il contrario. In chiave radicalmente cognitivista, del resto, non ci sarebbero dubbi: perché, in effetti, il sistema “digitale” dello storytelling diffuso comporta l’enfasi su ciò che è *comune* a tutti i media e quindi li attraversa (trans-medialità), piuttosto che su ciò che *sta in mezzo* e li collega dall’esterno (inter-medialità). Sebbene la confusione terminologica sia grandissima, e le sovrapposizioni siano sempre possibili, deve essere con forza affermato che la narratologia, in quanto disciplina dotata di una sua sistematicità definitoria, non può che stare dalla parte dell’intermedialità, dalla parte di chi valorizza i *confini*. Il fatto che gli studi autorevolissimi di Ryan esaltino la nozione di transmedialità non deve disturbare in modo eccessivo, perché un certo suo pionierismo e l’enfasi sul metodo cognitivista giustificano quasi del tutto un atteggiamento unilaterale. Si trattava infatti, anche, di definire che cosa *diventa* “narratività” attraverso i media, come si generano il modello (*template*) cognitivo e le immagini mentali che sono comuni ai media di tipo narrativo¹⁰. Con tutti i vantaggi e anche rischi del caso: che da un lato sono la messa a fuoco il più possibile rigorosa, in termini anche pragmatici, di qualcosa di intuitivo (il famigerato storytelling, a voler banalizzarlo) e dall’altro una vaghezza di nozioni, a volte poco tollerabile. Niente di più facile che appellarsi al lavoro della mente per risolvere complesse questioni narrative; tanto più che – dentro lo stesso cognitivismo – l’idea di costrutto interiore

⁹ Cfr. ad ogni modo M. FLUDERNIK, *Towards a “Natural” Narratology*, London-New York, Routledge, 1996; D. HERMAN, *Basic Elements of Narrative*, Malden - Oxford, Wiley - Blackwell, 2009.

¹⁰ M.-L. RYAN, *The Theoretical Foundations of Transmedial Narratology*, in *Narratology Beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*, edited by J. C. Meister, in collaboration with T. Kindt and W. Schernus, Berlin - New York, de Gruyter, 2005, pp. 1-23: 4.

visivo è oggetto di contestazioni. Basti vedere cosa succede sul fronte “enattivista”¹¹. Di modo che chi scrive auspica che i fondamenti di un discorso intermediale, secondo il modello, diciamo, tedesco Wolf / Rajewsky¹², in Italia sia meglio conosciuto e apprezzato.

Certo, l'eccesso di astrazione contamina anche il dominio dell'intermedialità. È fin troppo spesso ricordata l'affermazione di Mitchell¹³, secondo il quale ogni medium è intrinsecamente intermediale (o intermodale), e in anni più recenti ha trovato una certa fortuna il lavoro di Lars Elleström¹⁴ che ha ricondotto la medialità a un'invariante comunicativa, forte del pensiero di Peirce, ma ha anche favorito uno scenario povero di rigore metodologico, impegnato in considerazioni in effetti generiche – come accenneremo tra poco parlando di narratore. Più in generale, è certo che lo scenario digitale incoraggia una visione *ibrida* di ogni fenomeno cognitivo con cui ci misuriamo, anche per l'ovvia suggestione di quell'esemplare concentrato di intermedialità che sono i nostri dispositivi digitali tuttodi in uso.

Resta il fatto che, in ogni caso, il bravo narratologo, la brava narratologa è più interessata alle differenze che ai denominatori comuni. Per l'esattezza, avendo acquisito questi, si occupa di quelli per introdurre le appropriate distinzioni, per cogliere le giuste gerarchie. Ma anche per individuare talune genealogie pertinenti a una dimensione di tipo storico. Per intenderci: a partire da quando la letteratura ha agito come un medium in mezzo ad altri media? quando la nozione di confine tra media è stata valorizzata per la prima volta? quando la combinazione di modi o di media ha cominciato a costituire un problema teorico, e insieme un'opportunità pratica degna di nota? ha senso pensare generi quali la lirica moderna o il romanzo come veri e propri media letterari? Domande a cui qui non siamo in grado di dare alcuna risposta. Ma prima o poi bisognerà, anche in Italia, occuparsi di certi problemi¹⁵.

¹¹ Cfr. M. CARACCILO, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin - Boston, de Gruyter, 2014.

¹² Di I. O. Rajewsky, cfr. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality*, «Intermedialités», 6, Fall 2005, pp. 43-64.

¹³ Cfr. W. J. T. MITCHELL, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Milano, Cortina, 2017.

¹⁴ L. ELLESTRÖM, *An Expanded Model for Understanding Intermedial Relations*, in *Beyond Media Borders, Volume 1, Intermedial Relations among Multimodal Media*, edited by Id., Cham, Palgrave Macmillan, 2021, pp. 3-91.

¹⁵ Un modello credo praticabile in futuro è quello offerto da J. GUILLORY, *Genesis of the Media Concept*, «Critical Inquiry», 36, 2010, pp. 321-362.

2.

Parlando del narratore si deve partire da queste ultime considerazioni. Le teorie *narratorless* possono vantare un sicuro riscontro storico: come ha argomentato felicemente Sylvie Patron¹⁶, questo concetto e relativo termine era riservato all'enunciazione in prima persona, con il compito di definire l'ambito finzionale del racconto autodiegetico, e distinguere la voce inventata da quella che corrisponde all'autore reale: per separare insomma il romanzo in prima persona dall'autobiografia. Vero è che la narratologia classica è una narratologia fortemente incentrata sul narratore, che costituisce il perno di un sistema inteso innanzi tutto a distinguere autore da narratore, e magari autore reale da autore implicito. Non c'è quasi bisogno di fare il nome di Genette, ma anche a questo punto quello di Chatman¹⁷ che di fatto per primo ha impostato un discorso narratologico in chiave intermediale, fornendo un'efficace definizione di narratore filmico. In questo dominio, c'è stata poi una sontuosissima eccezione, determinata dalla ricerca del canadese André Gaudreault¹⁸, che una trentina abbondante d'anni fa ha proposto una definizione di narratore (in realtà, *meganarratore*) cinematografico dotato di una sua impeccabile eleganza formale. Il fatto è che pochi anni prima di Gaudreault, David Bordwell¹⁹ aveva per primo adottato le teorie cognitive per discutere, tra le altre cose, l'insussistenza del narratore cinematografico. Lo scontro fra i due teorici ha una rilevanza intermediale sicura: da un lato, contro il parere dello stesso Genette, Gaudreault compie un'operazione genettiana, trasferendo al cinema una nozione letteraria; dall'altro, il teorico di settore emancipa la propria disciplina dal fardello della parola tipografica, che in effetti ha da sempre aduggiato i discorsi sull'arte audiovisiva.

Non è possibile qui sintetizzare nemmeno per sommi capi la contesa. Il punto decisivo sembra essere quello che viene illustrato da Thon (nel volume qui sopra citato), con una trattazione tanto preziosa per la ricognizione dei problemi quanto discutibile nelle conclusioni. Il "narratore" sembra diventare una sorta di opzione stilistica volta per volta attivata nei diversi media: letteratura, cinema, fumetto, videogiochi... Non più modalità enunciativa, ma *effetto di voce*, se non addirittura *personaggio* (voce che produce un personaggio), con evidente generalizzazione del

¹⁶ Cfr. S. PATRON, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Colin, 2003.

¹⁷ Per puro scrupolo, cfr. rispettivamente: G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976; S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* [1978], trad. it. di E. Graziosi, Parma, Pratiche, 1981.

¹⁸ A. GAUDREULT, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto* [1988], trad. di D. Buzzolan, prefazione di P. Ricoeur, Torino, Lindau, 2006.

¹⁹ D. BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, New York-London, Routledge, 1985.

modello, cinematografico, della *voice over*. Se le cose stessero davvero così, cioè se la parola “over” di cinema, televisione e videogiochi stesse acquistando una posizione egemone, potrebbero discenderne importanti considerazioni: da una lettura letteraria del cinema, secondo la quale un film (o un prodotto narrativo per la TV) ha un narratore anche quando *non sembra* – anche quando i fatti si mostrano e si articolano *da sé* –, si è passati a un sistema possibilista secondo il quale il narratore appare nel momento in cui *risuona* la sua *voce*. Ed è un esito che interpreta l’istanza genettiana in maniera fortemente riduttiva, ma rispecchia anche qualcosa che molte delle teorie post-classiche hanno cercato di suggerire, non senza qualche difficoltà. Vale a dire, che molto di ciò che è presente in un testo narrativo è una costruzione della mente dello spettatore, oppure – come accade nel pensiero di Richard Walsh²⁰ – è frutto dall’azione retorica e pragmatica di quanto è stato definito *fictionality*, ossia di quei comportamenti che fondano la narratività di un’opera d’invenzione. Anche la *fictionality* ha la natura intermittente dei quasar, delle stelle variabili – per così dire. Siamo in questo modo lontani non solo da Genette, ma dalle teorie letterarie *narratorless* (a partire da quella di Banfield²¹). Se in qualche modo è vero che un certo modernismo non poteva che *aboutir* alla sparizione del narratore, oltre che dell’autore, e se è vero che il cinema avrebbe dovuto offrire (e nei fatti è questo che è accaduto) una splendida conferma di un percorso storico – se tutto ciò è vero, dunque, oggi verificiamo il tragitto inverso. Assistiamo, insomma, a una specie di restaurazione debole, in fondo generica: all’uso estemporaneo e asistemico di qualcosa che assomiglia più a un tipo di personaggio (come ha suggerito Walsh, e come l’impostazione di Elleström inevitabilmente incoraggia²²) che a un’istanza narrativa codificata. Di modo che entro questo quadro non tanto esce di scena il narratore; piuttosto, esce di scena il *problema* del narratore, la sua necessità teorica.

3.

Dalla voce, che una certa intermedialità sembra tanto mortificare, non possiamo che passare al punto di vista, alla focalizzazione, che viceversa *comunque* continua a

²⁰ R. WALSH, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2007.

²¹ Cfr. A. BANFIELD, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston-London-Melbourne, Routledge & Kegan Paul, 1982.

²² Esempio in questo senso è L. LUTAS, *The Narrator. A Transmedial Device*, in *The Palgrave Handbook of Intermediality*, edited by J. Bruhn, A. López-Varela Azcárate, M. de Paiva Vieira, London - New York - Shanghai, 2023, pp. 391-413.

costituire un'istanza narrativa cruciale. Ma altamente problematica, a partire dalla sua definizione. Com'è noto, le espressioni che possono essere utilizzate sono le più varie: dall'azione del *personaggio riflettore* e quindi dalla “*reflectorization*” nell'accezione di Henry James all'onnipresente, ma spesso citata a sproposito, *focalizzazione* di Genette, dalla prospettiva di Stanzel²³ allo *slant* e *al centro d'interesse* di Chatman, giù giù fino magari all'*aspettualità* di Alan Palmer²⁴.

Come tutti sanno e come si può facilmente desumere da questa sommaria elencazione, in realtà sotto l'ombrello terminologico creato dal sintagma *point of view*, si intendono troppe cose, non sempre compatibili fra loro. In chiave intermediale, il fenomeno risulta particolarmente percepibile. Gli studi sul cinema hanno infatti mostrato una situazione contraddittoria, ma al tempo stesso istruttiva, che provo a riassumere in modo scandalosamente sintetico (nel caso, evitando riferimenti troppo espliciti). Da un lato, spesso proprio in ambito italiano, c'è stato il tentativo di mettere a partito le categorie genettiane della focalizzazione producendo forzature piuttosto imbarazzanti, dall'altro lato, volendo rendere conto delle varie sfaccettature di ciò che può accadere in un film o in una serie televisiva, si sono moltiplicati gli enti, le modalità interpretative fondate su distinzioni stilistiche, in modo non del tutto ordinato anche se spesso utile. Quanto al primo punto, è stato possibile valorizzare i cosiddetti *regimi dello sguardo* sistematizzati da Christian Metz su una suggestione di Francesco Casetti²⁵: l'inquadratura “soggettiva” del cinema può essere paragonata alla focalizzazione interna; l'inquadratura oggettiva può essere ricondotta, in linea di principio, alla focalizzazione esterna, ma anche alla focalizzazione-zero nei momenti in cui lo “sguardo” della macchina da presa sembra interpretare gli eventi, raccontarli secondo un orientamento in senso lato autoriale. Tutto ciò finisce per tenere conto con qualche difficoltà del montaggio effettivamente inteso, sotto la cui azione questi due regimi e gli altri due (l'interpellazione e l'oggettiva irreali) vengono combinati secondo le modalità più varie. Quanto invece al secondo punto, è giusto ricordare la sollecitazione di metodo – di straordinaria importanza – proveniente da un vecchio e poco accademico saggio di Jean-Pierre Oudart²⁶, che interpreta con categorie psicoanalitiche lacaniane il nesso tra soggettività e oggettività che il cinema narrativo instaura efficacemente. E lo fa con il proprio linguaggio, con la *sintassi* che si è costruito, grosso modo dal 1911 in poi, attraverso l'evoluzione delle forme di

²³ F. K. STANZEL, *A Theory of Narrative*, with a Preface by P. Hernadi, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

²⁴ A. PALMER, *Social Minds in the Novel*, Columbus, The Ohio State University Press, 2010.

²⁵ C. METZ, *L'enunciazione impersonale, o il luogo del film*, a cura di A. Sainati, Napoli, ESI, 1995.

²⁶ J.-P. OUDART, *La suture*, «Cahiers du cinéma», 211 e 212, aprile e maggio 1969, pp. 36-39 e 50-55.

montaggio che le produzioni *mainstream* hanno in qualche modo codificato. Il cinema si fonda su un'*assenza*, su ciò che al momento non vediamo e che desideriamo vedere, sul nostro bisogno di immagini che deve essere soddisfatto. Ma la soggettività dello spettatore non può che appoggiarsi alla soggettività del personaggio cinematografico, al suo sguardo. A sua volta, la soggettività del personaggio, che spesso è una soggettività rappresentata (vediamo un personaggio che vede), ha bisogno di oggettività (di inquadrature oggettive) per inverarsi. Gli sguardi in campo rinviano all'*assente*: insomma, al *fuoricampo*, che è compito dell'articolazione narrativa restituire, rappresentare. Il cinema produce questa interessante catena di implicazioni percettive, in effetti molto corporee (il corpo-sguardo dello spettatore e quello del personaggio, entrambi implicati nella realtà narrata), che declinano in modo originale la questione del punto di vista. Beninteso, quando diciamo *sguardo*, dovremmo integrare il ragionamento con il riferimento all'*ascolto*, senso troppo spesso negletto dalle teorie del punto di vista, anche se grazie al lavoro di Michel Chion in questo settore di ricerche si sono fatti alcuni passi in avanti, non senza possibili ricadute nel campo letterario²⁷.

Le conseguenze dell'irruzione del cinema nella letteratura (e non solo) sono incalcolabili in molti sensi, ma è interessante cogliere un paio di conseguenze, una riduttiva e l'altra no. L'interpretazione riduttiva (anche se storicamente molto efficace) è quella che del cinema ha offerto la narrazione letteraria *camera-eye*, che a partire dagli anni Venti del secolo scorso ha avuto una grande diffusione: è stata in qualche modo codificata dal *Nouveau roman*, ma poi ha continuato ad agire ed è ancora ben attiva nella letteratura contemporanea (si pensi solo a certi romanzi di Cormac McCarthy). Sono numerosi i tipi di prodotto *camera-eye*, senza dubbio, ma appare abbastanza evidente, a un'analisi teorica complessiva²⁸, che l'effetto cinematografico nasce dalla reificazione della soggettività, secondo il modello della *Jalousie* di Alain Robbe-Grillet: come se la focalizzazione esterna cercasse di invadere il campo della focalizzazione interna, annichilendola. Il famoso *je-néant* di Sartre, insomma. In parole povere, ciò significa che la letteratura ha genialmente banalizzato il cinema quando ha cercato di imitarlo, e ne ha riprodotto certi effetti macroscopici.

Ma può anche essere vero quasi l'effetto opposto. Una delle elaborazioni teoriche intorno all'*agency* del punto di vista è quella che è stata messa a punto

²⁷ Cfr. M. CHION, *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile - Cahiers du cinéma, 1982. In Italia, vedi ora A. PELLINO, *La voce in transizione. Cinema, arte contemporanea e cultura fonovisuale*, Milano - Udine, Mimesis, 2023.

²⁸ Mi permetto di rinviare a P. GIOVANNETTI, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, pp. 205-260.

dall'olandese Mieke Bal, fieramente critica nei confronti di Genette proprio sul fronte della focalizzazione²⁹. Il suo rifiuto della focalizzazione-zero è un primo sintomo di quanto si è tenuti a prendere in considerazione a mano a mano che ci si inoltra nella sua teoria. La narrazione è infatti ricondotta – in modo peraltro non schematico – a un gioco di focalizzazioni attivamente esercitate da entità senzienti e di realtà viceversa passivamente focalizzate. E la dinamica, in ultima analisi, sembra essere di tipo cinematografico, come se Bal avesse (credo consapevolmente) trasferito sulla narrativa fatta di parole qualcosa che proviene dall'audiovideo. La sua idea di un focalizzatore non-personaggio di natura esterna, sembra essere una definizione della macchina da presa e della sua azione. È un modello che offre molti vantaggi, ma ancora più numerosi svantaggi, costringendo il lettore a un gioco di rapporti tra focalizzatore e focalizzato che in molti casi fa violenza alla narrativa letteraria convenzionalmente intesa (come quando si teorizza il fatto che i pensieri possano essere “visti”).

Mi sono soffermato sull'affascinante riflessione di Bal (che peraltro è una dei non molti narratologi capaci di interpretare in modo coraggioso la questione spinosa della descrizione) anche per una seconda ragione. Se da lei la letteratura è interpretata in maniera cinematografica, il paradosso ulteriore è che uno dei libri più belli di narratologia cinematografica, scritto da Peter Verstraten³⁰, costruisce una tipologia dello sguardo filmico sulla base della teoria di Bal. Così che è possibile, in questo modo, proporre una convincente casistica dei rapporti tra focalizzatori e focalizzati. Memorabile la definizione dell'eroe western come *eye-catcher*, colui che tutti guardano, catalizzatore di sguardi. Curiosissimo scambio intermediale fra questioni incertamente denominate “focalizzazione”, quella appena vista: a mostrare quanto ha da guadagnare una narratologia che i media riconosce e descrive, invece di subirne l'influsso inconsapevolmente.

4.

Quello della metalessi è un ambito di studio narratologico in evidente crescita negli ultimi decenni, sicuramente per l'azione dell'audiovideo e in particolare dei

²⁹ Cfr. M. BAL, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Third Edition, Toronto - Buffalo - London, University of Toronto Press, 2009.

³⁰ Cfr. P. VERSTRATEN, *Film Narratology*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2009.

videogiochi. Se oggi volete spiegare ai vostri studenti che cos'è una metalessi, è sufficiente che facciate riferimento al salto di livello che nel *gaming* avviene quando si attiva un *avatar*. Il giocatore in questi casi agisce come un personaggio, e quindi due funzioni si sovrappongono in modo istituzionale (per così dire). Su quest'ultima affermazione leggermente paradossale (in che maniera può essere "istituzionale" qualcosa come una metalessi, che è sempre stata concepita alla stregua di un'*infrazione*), dovrò peraltro ritornare.

La fortuna della metalessi è stata incrementata a sua volta – ed è forse l'elemento decisivo – dall'odierna, spasmodica e a volte irritante enfasi sul rapporto tra fatto e finzione. Nel mondo dall'auto- e bio-fiction, del *mockumentary*, del *memoir* saggistico, del racconto di testimonianza, del *factual* televisivo, e di simili generi variamente ibridi, la confusione dei piani è sempre più diffusa, in termini anche illusionistici, alla stregua di un imbroglio perseguito. Raccontare significa in certi casi attirare il lettore in una trappola dalla quale deve cercare di uscire con un rinforzo di consapevolezza circa l'effetto confusivo pianificato dall'autore. Non è un caso se da ormai un quarto di secolo un film come *Fight Club* continua a ottenere il consenso delle giovani generazioni, alla stregua di un vero e proprio *evergreen*. Il "narratore" in quanto personaggio innominato ma diegeticamente reale è usurpato dalla sua creazione finzionale, dotata di nome, Tyler Durden, ma appunto "inesistente". Questo tipo di gioco a rimpiazzino con la credulità dello spettatore è alla base di molto di ciò che chiamiamo confine tra fatto e finzione, e che si spiega in termini appunto di metalessi, di mescolanza procurata di ambiti diegetici.

"Confine" è parola peraltro doppiamente marcata perché costituisce il filo rosso del bel libro di Françoise Lavocat, *Fatto e finzione. Per una frontiera*³¹. Paradossalmente, potremmo persino affermare che la meritoria ricerca di precisione e distinzione, praticata dalla studiosa, denuncia con la massima chiarezza che la *Stimmung* della nostra contemporaneità si manifesta all'insegna della metalessi, dell'infrazione eretta a sistema. La «pluralità ontologica» che accompagna l'universo dell'esperienza estetica – in particolare narrativa – produce il desiderio di forzare i limiti dell'attività cognitiva, specialmente in presenza dei personaggi, e quindi di desiderare che la finzione irrompa nella nostra vita, un po' come capita nella *Rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen. Che in tutto questo appaia qualcosa come uno *Zeitgeist*, è confermato dal suggestivo *conte philosophique* della stessa Lavocat³² in cui si immagina un «planète Fiction» in cui i personaggi prodotti dai cervelli umani

³¹ F. LAVOCAT, *Fatto e finzione. Per una frontiera* [2016], trad. it. di C. De Carolis, Bracciano, Del Vecchio, 2021.

³² F. LAVOCAT, *Les personnages rêvent aussi*, Paris, Hermann, 2020.

convivono e interagiscono fra loro. La procedura, tra l'altro, mette sullo stesso piano la mitologia classica (l'Olimpo) e la *continuity* dei fumetti, comunque restituendo l'impressione che, davvero, l'immaginario odierno ha bisogno di oltrepassare soglie per manifestarsi adeguatamente.

Quanto invece è sottovalutato – a me sembra – è il radicamento orale e popolare di molti fenomeni metalettici. La storia del cinema delle origini e dell'animazione mostra quanto fosse naturale produrre effetti narrativi *innaturali*. Al di là delle magie illusionistiche di Méliès, è chiaro che il cinema non ancora pienamente narrativo e il cartone animato si sentono liberi di confondere i livelli del racconto per aumentare il divertimento dello spettatore, l'effetto di meraviglia che quel tipo di “attrazione” – da baracca di fiera o luna park – vuole soprattutto provocare. Keith Cohen, tra i molti³³, ha individuato la «folkart mitica» in cui si rivela lo spettacolo filmico ai suoi esordi, consistente in una mescolanza di realtà anche mediali preesistenti: gli spettacoli di magia, i *tableaux vivants*, le riviste scandalistiche, il vaudeville ecc. Come se (in questo caso, Gaudreault ci ha visto benissimo) fosse esistito un “primo” cinema narrativo, sì, ma eclettico, quasi inevitabilmente metalettico; e un secondo cinema – quello di montaggio – che stabilisce i confini eliminando i fattori confusivi (si pensi alla regola di “non guardare in macchina”). Ed è istruttivo notare che tra le componenti del cinema delle origini ve n'era una, opzionale, che si riallaccia a quanto abbiamo affermato a proposito del narratore nell'odierna teoria dell'audiovideo. Dico dell'*imbonitore*. Colui che spiegava, e insieme raccontava, il contenuto delle storie proiettate può essere concepito come una specie di metalessi vivente. Quasi fosse un'intrusione nel mondo della storia, non diversamente, forse, da ciò che fanno certe *voice over* del cinema odierno: voci leggermente posticce, discontinue, appendici non necessarie ma suggestive della storia proiettata. Anch'esse, dunque, leggermente metalettiche.

5.

Confini fra mondi, dicevamo. Ma cosa significa “mondi” – al di là della distinzione tra fattuale e finzionale? Un discorso coerente intorno allo *storyworld* quali conseguenza comporta? È stato spesso notato che già in ambito strutturalista (con particolare evidenza ed efficacia in Chatman) era attiva una concezione transmediale del

³³ K. COHEN, *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio* [1979], trad. it. di A. M. Cardilli, Torino, Eri, 1981, p. 79.

racconto, della diegesi. Vale a dire, i contenuti narrativi possono essere trasferiti in media diversi restando di fatto immutati. L'adattamento, la trasposizione, la cosiddetta traduzione intersemiotica sono concetti di natura soprattutto operativa che sottintendono il fatto che io posso fornire di una storia una versione imperniata su più media. Il punto peraltro – come tutti sanno – è che all'epoca della cultura convergente il *transmedia storytelling* può e deve essere spiegato in termini di costante ri-mediazione³⁴, di continuo rilancio della narrazione grazie all'azione del digitale. Oggi si dà un'incrementata transmedialità anche perché ogni “contenuto” (non solo narrativo, ovviamente) viene scomposto in byte e successivamente riconfigurato, manipolato in una nuova forma. Possiamo dire che certe storie attraversano quasi naturalmente i media, modificandosi ma anche ripresentandosi simili a se stesse in virtù della loro modularità digitale.

In concreto, tutto ciò si manifesta in maniera particolarmente imponente nel *media franchise*, entro il quale il prodotto narrativo è tenuto a moltiplicarsi, diciamo, orizzontalmente, attraverso l'invenzione di sempre nuove storie collegate alla storia-madre; ma anche verticalmente, nella trasmigrazione di alcune invarianti della storia da un medium a un altro. Il fenomeno è talmente imponente (si pensi solo alla saga pluristratificata di *Guerre stellari*) che Marie-Laure Ryan³⁵ di recente ha proposto di considerare il *transmedia storytelling* come un *medium a sé*. E non senza ragione, perché è indubbio che ci sono storie di enorme successo che possono essere raccontate solo in quel modo, attraverso quella struttura mediale. Quest'ultima osservazione produce però una curiosa contraddizione. Se il contenuto narrativo del *transmedia storytelling*, poniamo, dei *Pirati dei Caraibi*, è inscindibile da *quella* forma mediale composta, è con ciò negata la possibilità di trasferire gli *stessi* contenuti da un medium all'altro. Più esattamente, ne deriva la constatazione secondo la quale (come peraltro osservava molti anni fa Linda Hutcheon) nell'adattamento si realizza «un palinsesto che lascia trasparire nella nostra memoria opere precedenti»³⁶. Cioè, il legame intertestuale, il calco, la replica o anche la parodia hanno bisogno dell'azione dello spettatore, del lettore, del videogiocatore ecc. per manifestarsi nella loro vera natura.

Il fondamento della transmedialità e dei suoi racconti è la capacità che i destinatari, lettori e spettatori (le loro menti, potremmo dire), hanno di effettuare collegamenti fra storie, tra mondi della storia, cogliendo e in parte costituendo

³⁴ Cfr. J. D. BOLTER - R. GRUSIN, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* [1999], trad. it. di A. Marinelli, Milano, Guerini e associati, 2002.

³⁵ M.-L. RYAN, *A New Anatomy of Storyworlds*, cit., pp. 182-203.

³⁶ L. HUTCHEON, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema e nuovi media* [2006], trad. it. di G. V. Distefano, Roma, Armando, 2011, p. 28.

dinamiche di continuità, di coerenza, vere e proprie isotopie narrative. Il che significa che è solo nell'ambito di una collaborazione fra pubblici e contenuti narrativi che è possibile parlare in senso pieno di transmedialità. Nei termini ormai canonici di Jason Mittell, possiamo dire che il singolo prodotto, la singola storia, «è l'origine di una rete intertestuale che ne espande il perimetro», ossia di un'elaborazione, da parte dell'*audience*³⁷, di nessi narrativi problematici (individuazione di connessioni poco chiare, riassunti, interpretazioni puntuali, integrazioni ecc.). Oltre le logiche del *media franchise*, questa è la vera natura della rimodulazione diegetica di cui tanto si parla nel dominio transmediale.

E ciò, tra le infinite cose, significa affermare che alcune istanze del narrare, alcune *agencies* specifiche, devono essere pensate o ripensate attraverso la lente della transmedialità, in *questa* specifica accezione. Secondo un'opinione condivisa³⁸, è sul fronte del personaggio che le ricerche dovrebbero in particolare orientarsi. Il costrutto mentale dell'eroe dovrebbe essere scandagliato in modo più sistematico, avendo anche il coraggio di coglierne il *bias* transmediale, segnatamente quando alle spalle ci sia una forte dinamica di ricezione. Mi sono lamentato di una certa arretratezza italiana nel dominio intermediale (e quindi, in subordine, transmediale); ma val la pena ricordare quanto ha fatto ormai una decina di anni fa Marco Caracciolo con il suo *The Experientiality of Narrative*³⁹ costruendo una teoria enattivista della narrazione, capace di spiegare in che modo tutti noi costruiamo un personaggio finzionale. E come non ricordare, quando si parla di menti rappresentate, e quindi di personaggi, che soprattutto gli esempi di natura transmediale aiutano a chiarire certe questioni? Insomma: si può fare un discorso aggiornato sul personaggio senza parlare di zombie o di robot? Figure queste che, quanto alla teoria, possono interessare più degli amatissimi Zeno Cosini e Vitangelo Moscarda.

³⁷ J. MITTELL, *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie TV* [2015], a cura di F. Guarnaccia e L. Barra, Roma, Minimum Fax, 2017, p. 20.

³⁸ Cfr. *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, edited by J. Eder *et al.*, Berlin - New York, de Gruyter, 2010.

³⁹ Cfr. nota 11.

Nel delirio. Letteratura e malattie della mente

Nota al testo: Il materiale che segue è suddiviso in tre paragrafi che aprono la prima parte del libro *Nel delirio. Letteratura e malattie della mente* (Quodlibet, Macerata, 2024). Si tratta di quasi tutto il primo capitolo, «Delimitazioni del campo», a sua volta contenuto nella prima sezione del libro, «Teoria e metodo». L'idea alla base del libro è facilmente riassumibile: la ricezione di un testo letterario mette in moto meccanismi cognitivi molto simili a quelli che psicoanalisi e psichiatria hanno studiato, tra XIX e XX secolo, a proposito di paranoia e schizofrenia, così che “nel delirio” è la condizione che qualsiasi lettore sperimenta, temporaneamente e volontariamente, di fronte a un'opera. La dimostrazione di questa tesi si articola in cinque capitoli e due parti (la prima, già menzionata, a cui segue una seconda, intitolata «Emozioni, linguaggi, mondi»). Il libro porta con sé una scommessa: che è ancora possibile formulare teorie sulla letteratura, e sulla sua ricezione, in una fase storica in cui tanto la teoria che la letteratura sembrano in fase di rimozione (molte cose interessanti, a proposito di questa fase culturale, sono sostenute da Terry Eagleton nel suo libro *After Theory* del 2004). Ringrazio gli amici dei «Quaderni del PENS», in particolare Fabio Moliterni, per l'invito a contribuire a questo numero e per avermi concesso di presentare alcune idee preliminari alla base di questa ricerca.

Parole chiave: Letteratura, psicoanalisi, schizofrenia, malattia mentale, meccanismi cognitivi

1. Letteratura e significazione

Dalla prima edizione Seuil del 1970, *La letteratura fantastica* di Tzvetan Todorov è stato uno dei libri più letti e tradotti della critica e della teoria letteraria occidentali. L'idea del fantastico come genere sovversivo, voce estetica sepolta in grado di rovesciare convenzioni e inibizioni sociali, risuona attraverso gli anni ed è ancora in grado di produrre dibattito in molti luoghi della cultura¹. Nondimeno, il motivo per cui scelgo

¹ Penso in particolare a R. JACKSON, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, Routledge, 1981; T. APTER, *Fantasy Literature: An Approach to Reality*, London, Macmillan, 1982; J.-L. STEINMETZ, *La littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990; L. ARMITT, *Theorising the Fantastic*, Arnold, London, 1996; R. CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996; B. MARQUER, *Naissance*

di iniziare questo libro ricordando un capolavoro teorico degli anni Settanta non ha a che fare con la longevità, né col concetto di “fantastico”, e nemmeno con la categoria del “soprannaturale”, ma risiede in un dettaglio marginale, un po’ come accade nei più riusciti incipit della narrativa moderna. Penso, ad esempio, a come inizia *Lo strano caso del Dottor Jeckyll e del Signor Hyde*: non con fatti drammatici o scene raccapriccianti, ma con la modesta storia di una porta.

La nostra “porta” si trova nel settimo capitolo della *Letteratura fantastica*, già oltre la definizione di un “fantastico” come momento di sospensione in eterno dissolvimento tra lo “strano” e il “meraviglioso”, in una parte del libro dedicata a quelli che Todorov chiama «I temi dell’*io*» del soprannaturale. Qui incontriamo una suggestiva analisi delle *Mille e una notte*, in particolare della vicenda di un principe-mendicante perseguitato dalla sventura per aver sfidato un genio onnipotente. Le innumerevoli peripezie a cui è soggetto il principe si uniformano a una legge che risuonerà familiare a chiunque abbia letto quella sconfinata raccolta di fiabe: la categoria del caso è rifiutata, qualsiasi dettaglio, incontro, personaggio o profezia nella storia rimandano a un destino generale guidato da autorità superiori e di cui la scrittura prova a seguire l’ingarbugliata orditura. Le avventure del principe, per quanto rocambolesche, si incasellano in uno schema precisissimo di cui le entità soprannaturali tengono le fila. Non capita così solo nelle *Mille e una notte*, ma tutte le narrazioni soprannaturali sembrano mettere in scena le interazioni tra caso e destino.

Le considerazioni di Todorov a proposito della storia del principe-mendicante si articolano in due serie: la prima riunisce variazioni sul tema della metamorfosi, ma non me ne occuperò; la seconda riguarda proprio il rapporto che si crea tra esseri onnipotenti e destino degli uomini. E, a proposito di questa seconda serie, Todorov sostiene che demoni, gèni, maghi e altre entità letterarie soprannaturali, oltre a incarnare un sogno umano di potenza, sopperiscono «a una causalità» avvertita come «deficitaria» nella vita quotidiana². Si apre quella che pare, almeno nell’economia del settimo capitolo, una digressione rispetto ai temi del soprannaturale, ma è in questa

du fantastique clinique. La crise de l’analyse dans la littérature fin-de-siècle, Paris, Hermann, 2014. Per il punto sul dibattito a proposito del fantastico e sulla fortuna della categoria si vedano S. LAZZARIN, *Il modo fantastico*, Roma-Bari, Laterza, 2000; E. BOLONGARO, *The Fluidity of the Fantastic: Todorov’s Legacy to Literary Criticism*, in «Ticontré. Teoria Testo Traduzione», n. 1 (2014), pp. 61-83; I. GRUBICA, Z. BERAN (a cura di), *The Fantastic of the Fin de Siècle*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016; D. LO CASCIO, *Todorov, il fantastico e il nesso critica-letteratura*, «Symbolon», Anno XII-XIII, nn. 9-10, nuova serie, 2018-2019, pp. 239-252.

² T. TODOROV, *La letteratura fantastica* (1970), traduzione di E. Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1977, p. 112.

digressione, in questo sguardo laterale appunto, che si trova la “porta” da cui si entra in questo libro:

Diciamo che nella vita quotidiana vi è una parte di avvenimenti che si spiegano grazie a cause a noi note, e un'altra parte che ci sembra dovuta al caso. In questa fattispecie, non vi è, in realtà, assenza di causalità, ma intervento di una causalità isolata, non direttamente legata alle altre serie causali che governano la nostra vita. Se tuttavia noi non accettiamo il caso, se postuliamo una causalità generalizzata, una necessaria relazione di tutti i fatti fra di loro, dovremo ammettere l'intervento di forze o di esseri soprannaturali (fino a quel momento a noi ignoti). Quella certa fata che assicura il felice destino di una persona non è che l'incarnazione di una *causalità immaginaria* che potrebbe anche essere detta: il caso, la sorte. Il genio malefico che interrompeva gli amorosi amplessi nella storia del *mendicante* non è altro che la cattiva sorte dei nostri personaggi. Ma le parole “sorte” o “caso”, sono escluse da questa parte del mondo fantastico³.

Il deficit della categoria di causa di cui, per Todorov, riceviamo continue prove nella vita quotidiana dà origine a due possibilità sul piano letterario: alcuni avvenimenti si spiegano grazie a cause evidenti (o ricostruibili, comunque in qualche modo «note»), mentre una parte è riferita al «caso». La presenza di forze soprannaturali in un testo letterario annulla quest'ultima possibilità, sottintendendo una «causalità generalizzata» capace di mettere in relazione «tutti i fatti fra di loro»: fate, maghi o divinità non consentono di pensare che qualcosa possa prodursi per «caso» o venga affidato alla «sorte». È per questo, spiega poco più avanti Todorov, che il soprannaturale letterario veicola sempre una postura *pandeterminista* a cui corrisponde una *pansignificazione*: tutto è scritto nel destino (degli uomini, delle divinità superumane), dunque ogni cosa è significativa e non possono esistere dettagli inutili o arbitrari. Dai temi alle forme, la storia del principe-mendicante è necessaria, in tutto il suo inverosimile svolgimento, nell'economia della cornice, contenuta a sua volta in altre infinite cornici di cui è fatto *Le mille e una notte*. Per la verità, la categoria di “pandeterminismo” era già stata evocata da Todorov nel secondo capitolo della *Letteratura fantastica*, nel corso dell'analisi del romanzo *Aurélia* di Nerval. Riporto le due citazioni nervaliane più importanti per rendere più familiare il concetto al mio lettore:

³ Ivi, pp. 112-13.

Mi si dirà senza dubbio che sarà stato il caso a far sì che proprio in quel momento una donna sofferente gridasse nei pressi della mia casa. Ma gli eventi terrestri, secondo me, erano legati a quelli del mondo invisibile⁴.

L'ora della nostra nascita, il punto della terra dove si viene alla luce, il primo gesto, il nome, la stanza, e tutte le consacrazioni, e tutti i riti che ci vengono imposti, tutto collabora a instaurare una serie fortunata o funesta da cui l'avvenire dipende totalmente. [...] Giustamente fu detto che nulla è indifferente, nulla è impotente nell'universo: un atomo può tutto dissolvere e tutto salvare⁵!

Commenta Todorov che in *Aurelia* «esistono relazioni a tutti i livelli, tra tutti gli elementi del mondo» e quindi «questo mondo diventa altamente significante»⁶. Due conseguenze di questa notazione hanno a che fare con la significazione e con il modo in cui si dispiega nel testo. Anzitutto, l'idea di complessità che la pansignificazione porta con sé spinge a ricercare un senso più profondo a partire da un significato fin troppo evidente: la letteratura soprannaturale, lungi dall'aprobematicità che potrebbe erroneamente suggerire il pandeterminismo, esige un'interpretazione che ne sondi gli aspetti latenti; è, sembra adeguato dirlo – e così si esprime anche Todorov –, costitutivamente allegorica. La seconda conseguenza riguarda la riconfigurazione di alcuni confini che valgono nella realtà, ma non più nel soprannaturale letterario. La rivalutazione del confine tra fisico e mentale sembra costituire l'insieme maggiore:

Non è certamente necessario essere sulle soglie della follia, come Nerval, o di passare per la droga, come Gautier, per credere al pandeterminismo; noi tutti lo abbiamo conosciuto, pur senza attribuirgli la portata che ha in questo caso: le relazioni che stabiliamo fra gli oggetti restano puramente mentali e non toccano affatto gli oggetti in sé. Invece, in Nerval o Gautier, queste relazioni si estendono sino al mondo fisico: si tocca l'anello e si accendono le candele, al livello più astratto, il pandeterminismo significa che il confine tra fisico e mentale, tra materia e spirito, tra cosa e parola, cessa di essere ermetico⁷.

I testi letterari di cui si sta occupando Todorov sembrano portare *fuori* ciò che nella vita quotidiana deve restare *dentro*: possiamo credere che tutto ciò che accade attorno a noi abbia un movente unico e un significato generale, o possiamo non crederlo.

⁴ Ivi, pp. 114-15. L'edizione di *Aurélia* (1855) è quella citata anche nella traduzione italiana della *Letteratura fantastica*: G. DE NERVAL, *I racconti*, traduzione di E. Citati e F. Calamandrei, Torino, Einaudi, 1966, pp. 483.

⁵ NERVAL, *Aurélia*, cit., p. 500.

⁶ TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 115.

⁷ Ivi, p. 116.

Possiamo abbandonarci al fatalismo, o immaginare di percorrere tappe che qualcuno ha già scelto e definito per noi, oppure possiamo vivere seguendo convinzioni materialiste. Possiamo cambiare strada quando un gatto nero la attraversa, o scrollare le spalle e proseguire. La letteratura soprannaturale non offre queste possibilità, perché presuppone, più o meno esplicitamente, una connessione universale che rimanda sempre a entità superumane: la letteratura soprannaturale è sempre *pandeterminista* e dunque *pansignificante*. Ma è possibile che si tratti di una peculiarità che appartiene solo a un certo tipo di letteratura? E che compaia solo in presenza di specifici temi? Oppure Todorov, parlando dei temi dell'io del soprannaturale, sta cogliendo elementi che caratterizzano tutti i testi letterari? È necessario insistere su questi sospetti.

Todorov percepisce un'aria di famiglia tra i racconti soprannaturali di cui si occupa nei «Temi dell'io» e due universi che intrattengono un medesimo rapporto problematico – in termini di confini tra ciò che sta *dentro* e ciò che rimane *fuori* – con la realtà: quello della magia e quello della follia. Un po' come capita di fronte a un mago, o di fronte a un pazzo, nei testi letterari soprannaturali *fuori* e *dentro* si contaminano reciprocamente, si scambiano di posto, si influenzano ambigualmente: un incantesimo può rendere reali sogni e aspirazioni degli esseri umani, così come un delirio può permettere di vedere nella realtà cose che stanno solo nella psiche.

Per approfondire il legame tra pandeterminismo e pansignificazione avrò bisogno di sganciare queste categorie dal soprannaturale, dal fantastico e dalla letteratura di genere – o meglio, dalla letteratura in rapporto a *un genere* – per riferirle alla letteratura nel suo complesso. E dovrò anche lavorare su quell'aria di famiglia che pare accomunare letteratura, magia e follia. È questo il passaggio da cui inizierò: in un contesto in cui «esistono relazioni a tutti i livelli» ogni elemento diventa «altamente signficante». Per procedere distinguerò due questioni articolandole in due movimenti: il primo è una ricognizione delle configurazioni che assumono, in letteratura, pandeterminismo e pansignificazione; il secondo parte dall'intuizione che i mondi della follia e dell'occulto funzionano secondo principi simili a quelli rispettati dalla letteratura soprannaturale. O meglio, non solo funzionano, ma pongono il destinatario in un mondo alterato che segue regole peculiari e familiari a un tempo: «noi tutti lo abbiamo conosciuto, pur senza attribuirgli la portata che ha in questo caso». Se il primo movimento sarà al centro di questo capitolo, il secondo ci accompagnerà fino alla fine del libro.

Che il rapporto tra pandeterminismo e pansignificazione vada ben al di là del soprannaturale letterario è facilmente sperimentabile attraverso il caso di uno scrittore

che si è sempre mosso a confine tra generi e modi: Edgar Allan Poe. Nella *Letteratura fantastica* Todorov cita un aforisma di Poe - «La scienza non ci ha ancora insegnato se la follia è, o non è, il sublime dell'intelligenza»⁸ - riconoscendo quanto il moderno romanzo poliziesco contenga tracce e codici che lui aveva studiato nei racconti soprannaturali ottocenteschi. D'altra parte, qualsiasi lettore della trilogia di Dupin sa che le abilità analitiche dell'investigatore parigino sovente si muovono sul confine tra verosimile e inverosimile: «l'analista penetra nell'animo del suo avversario, si identifica con esso, e non di rado scopre a colpo d'occhio l'unico metodo possibile (metodo talvolta di un'assurda semplicità) per attirarlo in un tranello o farlo cadere in un calcolo sbagliato»⁹. All'inizio degli *Assassini della Rue Morgue*, Dupin offre una prova iperbolica delle sue capacità analitiche. L'investigatore e il narratore stanno passeggiando, di notte, per le strade di Parigi. Sono immersi nei propri pensieri, infatti è più di un quarto d'ora che non si rivolgono parola. Le strade sono tetre e malmesse, tanto che il narratore quasi inciampa, anche a causa di un maldestro verduraio che per poco non lo investe col suo carretto. A un tratto, inaspettatamente, Dupin pronuncia una frase che incontra il flusso di pensieri disordinati a cui si era abbandonato il suo compagno:

“È molto, molto piccolo, è proprio vero; starebbe meglio al Théâtre des Variétés.”

“Non ci può essere il minimo dubbio” replicai senza pensare e senza sulle prime osservare (tanto ero assorto nelle mie riflessioni) il modo straordinario con cui le sue parole si adattavano ai miei pensieri. Un momento dopo, tornato in me, fui profondamente stupefatto.

“Dupin,” gli dissi gravemente “questo sorpassa il mio intendimento. Non esito a confessarvi il mio stupore; riesco appena a credere a me stesso. Come mai avete fatto ad indovinare che stavo pensando a...?”

E mi fermai per assicurarmi al di là di ogni dubbio se veramente sapeva a chi pensavo.

“...A Chantilly?” disse lui. “E perché v'interrompete? Non stavate pensando che la sua piccola statura lo rende inadatto alla tragedia?”

Tale precisamente era il soggetto delle mie riflessioni... Chantilly era un ex ciabattino della Rue Saint-Denis che andava matto per il teatro e aveva voluto recitar la parte di Serse nella tragedia di Crébillon; ma in premio delle sue fatiche non aveva avuto che beffe¹⁰.

⁸ Ivi, p. 41. L'edizione italiana della *Letteratura fantastica* traduce direttamente Poe dall'edizione francese dei racconti tradotti da Baudelaire (*Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 95). In questo libro mi servirò dell'edizione curata da Giorgio Manganelli a cui rimanderò nella successiva nota.

⁹ E. A. POE, *Gli assassini della Rue Morgue* (1841), traduzione di D. Cinelli, in Id., *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Milano, Arnoldo Mondadori, 1984, p. 408.

¹⁰ Ivi, p. 222.

Il piacere della nostra scoperta rimane con difficoltà entro le soglie dello strano – e *strano* sarà parola-indizio per risolvere l'enigma impossibile di un duplice omicidio commesso in una stanza chiusa a chiave dall'interno da un assassino in grado poi di volatilizzarsi - perché Dupin fornisce, poco oltre, la dimostrazione del suo metodo di analisi che gli consente di ricostruire minuziosamente le oscillazioni del pensiero degli altri¹¹. Ma non sono le spiegazioni dell'investigatore a essere rilevanti, quanto il sottinteso pandeterminismo che si offre, in Poe, come sostituto non diminuito dell'onnipotenza degli esseri sovranaturali nelle *Mille e una notte*. Non c'è cosa che sfugga al ragionamento di Dupin e, di conseguenza, non c'è effetto che Dupin non riesca a ricondurre a una causa, per quanto oscura o inverosimile essa possa apparire: nel *Mistero di Marie Roget* è in grado di risolvere un caso di persona scomparsa solo ascoltando la lettura dei resoconti di cronaca nera; nella *Lettera rubata* supera tutti gli sforzi investigativi dell'intera polizia parigina e ritrova una lettera sottratta a un membro della famiglia reale da uno diabolico ambasciatore, rimasta ben visibile nello studio di quest'ultimo e, di conseguenza, introvabile. A ben pensarci, questi elementi non appaiono completamente inverosimili, perché Poe è abbastanza accorto da lasciare al suo Dupin certe esitazioni che, assieme alle ricostruzioni *a posteriori* e al concerto delle altre voci, assicurano una qualche coerenza rispetto a leggi di realtà a cui ancora oggi siamo soggetti: «"Per l'amor di Dio," esclamai "ditemi il metodo, se un metodo esiste, col quale siete riuscito a penetrar nell'anima mia in questo modo."»¹². Poe non si piega completamente alle ragioni «di Dio» e spiega come la ricostruzione razionale della catena causale possa illuminare anche le coincidenze più improbabili. Il risultato, paradossale, è che lo spirito analitico di Dupin è iperbolico ma verosimile, come accadrà al suo più celebre erede, Sherlock Holmes, per cui una volta eliminato l'impossibile ciò che rimane, per quanto improbabile, deve essere la verità. Nei racconti di Dupin assistiamo a uno spostamento di fuoco rispetto alla pansignificazione del soprannaturale, ma resta fissa l'istanza pandeterministica rilevata nelle *Mille e una notte*.

Che il romanzo e il racconto di investigazione aprano al problema della causalità e della significazione è chiaro fin dalla premessa allegorica di Poe alla prima storia di Dupin, convenzionale punto di inizio del sottogenere investigativo

¹¹ Su questa soglia fragile su cui si incontrano verosimile/inverosimile, realistico/fantastico nell'Ottocento si vedano: S. LAZZARIN, P. PELLINI, *Il vero inverosimile e il fantastico verosimile. Tradizione aristotelica e modernità nelle poetiche dell'Ottocento*, introduzione di S. Micali, Roma, Artemide, 2021; R. COLOMBI, *La verità della finzione. Il romanzo e la storia da Manzoni a Nievo*, Roma, Carocci, 2022.

¹² Poe, *Gli assassinii della Rue Morgue*, cit., p. 414.

moderno¹³. Più di un secolo dopo, si ritrovano considerazioni analoghe nel romanzo *La promessa* di Dürrenmatt, che ha il vantaggio di fornire una resa teorica ancora più esplicita:

Ciò che lei ha raccontato ieri nella sua conferenza non era affatto male, anzi; da quando gli uomini politici deludono in misura tanto grave - e io ne so qualcosa, sono un uomo politico anch'io, consigliere nazionale, come forse saprà (non lo sapevo affatto, sentivo la sua voce come venisse da lontano, trincerato dietro la mia stanchezza, ma attento come una bestia nella tana) - la gente spera che almeno la polizia sappia mettere ordine nel mondo, benché io non possa immaginare nessuna speranza più miserabile di questa. Ma purtroppo in tutte queste storie poliziesche ci si infila sempre anche un'altra ciurmeria. Non mi riferisco solo alla circostanza che tutti i vostri criminali trovano la punizione che si meritano. Perché questa bella favola è senza dubbio moralmente necessaria. Appartiene alle menzogne ormai consacrate, come pure il pio detto che il delitto non paga - mentre basta semplicemente considerare la società umana per capire dove stia la verità a questo proposito - ma lasciamo correre tutto questo, se non altro per un principio puramente commerciale, dato che ogni pubblico ed ogni contribuente ha diritto ai suoi eroi e al suo happy-end, e tanto noi della polizia quanto voi scrittori di mestiere siamo tenuti a fornirlo nella stessa maniera. No, quel che mi irrita di più nei vostri romanzi è l'intreccio. Qui l'inganno diventa troppo grosso e spudorato. Voi costruite le vostre trame con logica; tutto accade come in una partita a scacchi, qui il delinquente, là la vittima, qui il complice, e laggiù il profittatore; basta che il detective conosca le regole e giochi la partita, ed ecco acciuffato il criminale, aiutata la vittoria della giustizia. Questa finzione mi manda in bestia. Con la logica ci si accosta soltanto parzialmente alla verità. Comunque, lo ammetto che proprio noi della polizia siamo tenuti a procedere appunto logicamente, scientificamente; d'accordo: ma i fattori di disturbo che si intrufolano nel gioco sono così frequenti che troppo spesso sono unicamente la fortuna professionale e il caso a decidere a nostro favore. O a nostro sfavore. Ma nei vostri romanzi il caso non ha alcuna parte, e se qualcosa ha l'aspetto del caso, ecco che subito dopo diventa destino e concatenazione; da sempre voi scrittori la verità la date in pasto alle regole drammatiche¹⁴.

Il dottor H., ex comandante della polizia cantonale di Zurigo, sta discutendo di investigazione, causalità, percezione e realtà col narratore della *Promessa*, che coincide problematicamente con la figura dell'autore Dürrenmatt. All'inizio del testo, infatti, dopo una conferenza sulla letteratura poliziesca a Coira in Svizzera, il narratore inizia

¹³ Cfr. A. STARA, «Una imperfezione perfetta». *Il racconto italiano nell'età della short story*, in S. ZATTI, A. STARA, *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'età della short story*, fascicolo monografico di «Moderna», 2/2010, pp. 25-44; A. DECHÉNE, *Detective Fiction and the Problem of Knowledge. Perspective on the Metacognitive Mystery Tale*, London, Palgrave Macmillan, 2018.

¹⁴ F. DÜRRENMATT, *Un requiem per il romanzo giallo. La promessa, La panne e Sera d'autunno* (1958), traduzione di S. Daniele, Torino, Einaudi, 1991, pp. 9-10.

a conversare con H. di tutte quelle imperfezioni che si nascondono dietro le perfette macchine letterarie. Anche qui, come accadeva in Poe, una premessa esemplare introduce un intreccio narrativo che si pone come articolata verifica. L'accusa di H. è rivolta proprio al pandeterminismo che Todorov individuava nella struttura del soprannaturale e che, con Poe, sto avvicinando al genere investigativo. Il «caso» diventa «destino» e «concatenazione», perché le regole letterarie non possono rispecchiare arbitrarietà, contraddittorietà e informità della vita: e la messa in scena di sé stesso come autore, narratore e personaggio è coerente alla decisione di scrivere un *requiem* del romanzo giallo a più di un secolo dalle avventure di Dupin. Detto in altri termini, a metà del Novecento la logica delle trame investigative appare ormai incompatibile a quella delle trame del mondo, perché, in letteratura, i criteri di selezione e di strutturazione (la «logica») sono ineludibili, persino in quelle narrazioni che più pervicacemente provano a infrangere le convenzioni letterarie.

Come ha scritto David Foster Wallace – in un'altra prefazione teorica che compare quasi a metà del suo romanzo postumo - sarebbe indispensabile che la letteratura riuscisse a coincidere col nulla della noia e della casualità dell'esistenza quotidiana per rispondere alle aspettative di H. e fuggire dal «destino» e dalla «concatenazione» delle «regole drammatiche». Raccontando dei mesi trascorsi a lavorare per l'Agenzia delle entrate degli Stati Uniti, Foster Wallace prova a portare la letteratura contemporanea in territori tanto estremi quanto impossibili:

Per me, almeno a posteriori, la domanda veramente interessante è perché la noia si dimostri un impedimento così efficace all'attenzione. Perché ci sottraiamo alla noia. Forse perché la noia è intrinsecamente dolorosa; forse da qui traggono origine espressioni come “noia mortale” o “noia straziante”. Forse la noia è associata al dolore psichico perché una cosa noiosa o nebulosa non fornisce abbastanza stimoli capaci di distrarre da un altro tipo di dolore più profondo che è sempre lì, sia pure in secondo piano, e la maggior parte di noi impiega quasi tutto il suo tempo e le sue energie per distrarsi e non sentirlo, o almeno non sentirlo direttamente o con piena attenzione. [...]

Ho imparato a sorvolare la noia come fosse un paesaggio, con le pianure, le foreste e le infinite zone incolte. L'ho imparato ampiamente, puntigliosamente nel mio anno di interruzione. E da allora mi accorgo sempre, quando lavoro, mi diverto, sto con gli amici e perfino nell'intimità della vita familiare, che le persone viventi non parlano granché della noia. Di quelle parti della vita che sono e devono essere noiose. Perché questo silenzio? Forse perché l'argomento è, di per sé, noioso... solo che così ci ritroviamo al punto di partenza, che è barbosio

e fastidioso. Io, però, ritengo che potrebbe esserci di più... enormemente di più, proprio qui davanti a noi, nascosto dalla sua stessa mole¹⁵.

Foster Wallace chiede al lettore di superare quella frontiera tra «fatto» e «finzione» definita da Lavocat, per produrre un organismo mimetico vivente¹⁶. La letteratura, attraversata dall'imperativo di necessità che lega ogni elemento di un testo, è incompatibile con l'informe della vita, cioè di tutti quegli attimi irrelati, casuali e privi di senso che la costellano. La «noia» di cui parla Foster Wallace diventa categoria teorica e meta-letteraria: può essere oggetto di letteratura – e un elenco di testi dedicati alla noia sarebbe in effetti vastissimo –, ma è una sensazione esclusa dal letterario dal punto di vista strutturale a causa dell'inevitabile innesco di pandeterminismo e pansignificazione: nella sua accezione di “mancanza di interesse”, la noia è incompatibile alla pansignificazione, a meno che non postulassimo l'esistenza di un testo che il lettore sia costretto a ricevere ignorandolo; un testo scritto in modo che «nessuno sarà interessato». Non un testo monotono, si badi, né concentrato sul tema della noia, ma costruito in modo da suscitare indifferenza. E anche se trovassimo un esempio letterario profondamente in sintonia con «quelle parti della vita che sono e devono essere noiose», o se lo cercassimo pervicacemente tra le sperimentazioni del Surrealismo, i racconti della paralisi di Joyce, i romanzi di Beckett, il *cut up* di Burroughs, le *cose* di Perec, non potremmo mai riceverlo come noia reale. Perché la noia, in un libro, sarà sempre sottoposta a pandeterminismo e pansignificazione: come per il *Necronomicon* di Lovecraft, nessun lettore potrebbe avere tra le mani un libro simile, perché la noia letteraria sarà sempre organizzata e significativa, o, almeno, così apparirà a chi è destinato a riceverla attraverso le pagine di un libro. Ciò corrisponde a una celebre formulazione di Frye per cui l'illusione artistica è «tutto ciò che è fissato o definibile, e la realtà è ciò che non lo è: qualunque cosa la realtà sia, certamente non è questo»¹⁷. Foster Wallace non può rinunciare – seguendo convenzioni diverse da Poe e Dürrenmatt perché storicamente collocate – all'inarrestabile tensione della letteratura a superare prove di verità, ma deve arrendersi come tutti di fronte al *non è questo*¹⁸.

¹⁵ D. FOSTER WALLACE, *Il re pallido. Un romanzo incompiuto* (2011), traduzione di G. Granato, Torino, Einaudi, 2014, pp. 109-10.

¹⁶ Cfr. F. LAVOCAT, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, traduzione di C. De Carolis, Bracciano, Del Vecchio Editore, 2021.

¹⁷ N. FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* (1957), traduzioni di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Torino, Einaudi, 2000, p. 225.

¹⁸ Risolto a non aprire parentesi filosofiche, perché risulterebbero comunque inadeguate tanto per la complessità delle questioni quanto per le competenze di chi scrive, ritengo altresì necessario per procedere nelle argomentazioni specificare qui che la categoria di “noia” è declinata in senso

Bortolussi e Dixon, che hanno lavorato sugli effetti cognitivi delle *causal chains* nella narrativa letteraria e nello *storytelling* a partire dagli studi fondativi di Mackie¹⁹, spiegano che è proprio la sovrabbondanza di concatenazioni causali a cui è sottoposto un lettore di testi letterari a costituire il terreno ideale per misurare le attività cognitive coinvolte nel processo della lettura²⁰. E Walton si è occupato delle fluttuazioni cognitive del lettore costrette ad esistere nel paradosso tra libertà immaginativa e sollecitatori fissi²¹. È un dibattito su possibilità e necessità in letteratura a cui psicologia, linguistica e filosofia hanno contribuito in modo massiccio, soprattutto dagli anni Ottanta del secolo scorso, lo rileva Pavel nel suo libro sulla semantica dei mondi possibili: «Il contesto della critica letteraria attuale è tale per cui la precedente attenzione ai meccanismi testuali sta per essere sostituita da un rinnovato interesse

heideggeriano. Riprendendo, tra gli altri, Schopenhauer, Heidegger mette in rilievo l'incompatibilità della noia con le forme d'arte e di intrattenimento, mentre la collega a una potenziale rivelazione della «totalità delle cose viventi» (N. ABBAGNANO, «Dizionario di filosofia», terza edizione aggiornata ed ampliata da G. Fornero, Torino, UTET, 1998, p. 760): «La vera noia non è quella che ci viene da un libro o da uno spettacolo o da un divertimento che ci annoiano, ma quella che ci invade quando “ci si annoia”: la noia profonda che, come nebbia silenziosa, si raccoglie negli abissi del nostro esserci, accomuna uomini e cose, noi stessi con tutto ciò che è intorno a noi, in una singolare indifferenza. È questa la noia che rivela l'esistente nella sua totalità» (M. HEIDEGGER, *Che cos'è la metafisica?* (1929, 1943, 1949), Milano, Adelphi, 2019, p. 44). Rivelazione attraverso la noia è ciò di cui parla Foster Wallace in queste pagine del *Re pallido*, e l'influenza di Heidegger sullo scrittore è documentata, ma in questa sede è più importante che l'inevitabile innesco di pandeterminismo e pansignificazione del letterario esclude strutturalmente una simile condizione. È ciò che emergerà, più avanti, a proposito della categoria di “inutilità” degli oggetti che fanno la propria comparsa in letteratura, un'altra condizione impossibile stando agli studi di Orlando sugli oggetti desueti, cfr. nota 44. Sul rapporto tra la scrittura di Foster Wallace e la filosofia di Heidegger si veda C. SCARLATO, *David Foster Wallace e Martin Heidegger. A Heideggerian perspective of «Infinite Jest»*, «Estetica. Studi e ricerche», 2/2014, pp. 107-120.

¹⁹ Cfr. J. L. MACKIE, *The Cement of the Universe. A Study of Causation*, Oxford University Press, Oxford, 1980. L'argomento è molto vasto, per un primo orientamento Rimando a: J. B. BLACK, G. H. BOWER, *Story Understanding as problem solving*, in «Poetics», 9/1980, pp. 223-250; J. L. MYERS, *Causal Relatedness and Text Comprehension*, in D. A. BALOTA, G. B. FLORES D'ARCAIS, K. RAYNER (a cura di), *Comprehension Processes in Reading*, London, Routledge, 1990, pp. 361-374; P. VAN DEN BROEK, *Comprehension and Memory of Narrative Text: Inferences and coherence*, in M. A. GERNSBACHER (a cura di), *Handbook of Psycholinguistic*, San Diego, Academic Press, 1994; W. DE NEYS, W. SCHAEKEN, G. D'YDEWALLE, *Causal conditional reasoning and semantic memory retrieval: A test of the semantic memory framework*, in «Memory & Cognition», 30(6)/2002, pp. 908-920; J.-C. PASSERON, J. REVEL (a cura di), *Penser par cas*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2005; P. M. FERNBACH, C. D. ERB, *A quantitative causal model theory of conditional reasoning*, in «Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition», 39(5)/2013, pp. 1327-1343.

²⁰ M. BORTOLUSSI, P. DIXON, *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 113-132.

²¹ K. WALTON, *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali* (1990), traduzione di M. Nani, Milano, Mimesis, 2015.

per un'interpretazione letteraria di ordine superiore, per la molteplicità delle interpretazioni, per l'ermeneutica e l'ideologia»²².

Invece di aumentare questa rassegna bibliografica sarà meglio, però, ritornare a Poe. L'iperbolica abilità analitica che consente a Dupin di leggere i pensieri degli altri personaggi lo trasforma in un'allegoria del lettore, anzi, di due costanti di lunga durata della ricezione letteraria: l'identificazione emotiva e la sospensione dell'incredulità. Le spiegazioni di Dupin mirano a riportare entro i confini del possibile una qualità – leggere il pensiero – a cui, nella realtà, possiamo credere solo accettando di entrare nei territori dell'occulto o della follia. Un altro racconto di Poe esemplifica ancora meglio questo confronto tra letteratura e realtà in rapporto a causalità e significazione; in più, mi consentirà finalmente di sganciare il discorso da generi particolari e temi specifici.

Siamo nelle campagne che costeggiano il fiume Hudson, subito fuori dalla città di New York, soffocata dal «regno del Colera»²³. Il narratore e protagonista si è rifugiato in un cottage in compagnia di un amico per sfuggire all'afa estiva, alla solitudine e all'epidemia. La sua tristezza si tinge di paure superstiziose, fomentate dall'atmosfera mortifera che emana dalla vicina metropoli, nonché da letture di libri arcani affastellati nella preziosa biblioteca domestica. Un pomeriggio, alla fine di una giornata particolarmente calda, un mostro irrompe nel paesaggio franoso che il narratore può contemplare dalla finestra dello studio: «Sollevai gli occhi dalla pagina, e fissai il brullo pendio della collina, e vidi qualcosa, un mostro, vivo, di forma orrida, che rapidamente scendeva dalla sommità verso i piedi della collina, scomparendo alla fine in mezzo alla fitta foresta sottostante»²⁴. Subito, il narratore dubita delle proprie facoltà mentali, eppure il mostro è lì, ha la forma di un'enorme nave – gigantesco e sproporzionato rispetto alla grandezza degli alberi -, è provvisto di ali e proboscide, e porta sulla schiena, chiaramente visibili, i contorni di un enorme teschio umano. Dopo aver condiviso con l'amico questa tremenda visione, il narratore non è rassicurato da alcuna spiegazione, finché una sera vede nuovamente il mostro discendere la collina. Sembra che la visione sia riservata soltanto a lui, perché l'amico non vede nulla. E finalmente, dopo aver lasciato che l'amico sedesse nella sua poltrona, la sospensione del fantastico si dissolve:

²² T. PAVEL, *Mondi possibili. Realtà e immaginario narrativo* (1986), traduzione di A. Carosso, Torino, Einaudi, 1992, p. 16. Considero fondamentali le acquisizioni di Savelli sul rapporto tra coincidenze significative e narrativa in G. SAVELLI, *Comprendere il caso. Coinidenze significative e narrativa*, in «Allegoria», 81/2020, pp. 61-83. Per una casistica novecentesca rimando a un testo citato in Savelli: D. BONI, *Come la vita. Caso, fortuna e destino da Pirandello a Woody Allen*, Verona, Scripta, 2017.

²³ E. A. POE, *La sfinge*, in Id., *I racconti*, traduzione di G. Manganelli, Torino, Einaudi, 2017, p. 612.

²⁴ Ivi, p. 613.

– Ah, eccolo! – esclamò poco dopo. – Sta risalendo la collina e, debbo ammetterlo, è veramente straordinario. Tuttavia non è né così grande né così lontano come te lo immaginavi; giacché, mentre brancolando s'arrampica lungo il filo che qualche ragno ha teso lungo la finestra, giudico che la sua lunghezza massima sia di un sedicesimo di pollice, e disti dalla mia pupilla all'incirca appunto un sedicesimo di pollice²⁵.

La spiegazione razionale, seppur piuttosto inverosimile, cancella qualsiasi esitazione, riportando il mostro alle limitate dimensioni di un lepidottero del genere *Sphinx*. Eppure, *La sfinge* è un'allegoria del percorso lento e contraddittorio della formazione del senso letterario, e del pandeterminismo che ne è condizione necessaria: la forma orienta il testo e la ricezione in ogni suo punto; ogni dettaglio è importante, anzi necessario, ma solo nel finale un movimento semantico retroattivo consente di comprendere tutte le componenti di cui il testo stesso è fatto. È un espediente d'effetto particolarmente efficace e ampiamente sfruttato sia dal fantastico che dal genere investigativo, per non parlare della narrativa o del cinema di consumo. Un espediente impiegato anche da Jackson nella *Lotteria* e che adesso dovrò approfondire per andare oltre i generi e cogliere una regola fondamentale della letteratura. È quello che fa continuamente Poe, sia col suo Dupin che in altri celebri racconti, tra cui vale la pena di menzionare uno dei più estremi, *Il seppellimento prematuro*, il cui beffardo finale conferisce all'intero racconto un significato completamente diverso da quello a cui il destinatario era stato predisposto. Ed è ciò che Dürrenmatt – ma con lui gli autori che si cimentano con il genere investigativo non scevro di ambizioni (e capacità) letterarie – rovescia programmaticamente. È lecito, mi domando a questo punto, allargare così tanto il discorso di Todorov dedicato al pandeterminismo degli esseri soprannaturali nelle *Mille e una notte* per riferirlo alla letteratura nel suo complesso? E che cosa è possibile mantenere, cosa trascurare, cosa generalizzare?

2. *Il senso insiste*

Procederò a questa operazione di ampliamento partendo da quello che ritengo uno dei passaggi più semplici che è possibile ricavare dall'insieme degli scritti di Jacques

²⁵ Ivi, pp. 615-16.

Lacan. Nel *Seminario V* dedicato alle formazioni dell'inconscio, Lacan spiega il rapporto di scivolamento del significato nel significante attraverso alcune pagine che si rifanno all'insegnamento di Ferdinand de Saussure:

Un discorso non ha soltanto una materia, una tessitura, ma richiede del tempo, ha una dimensione temporale, uno spessore. Non possiamo assolutamente accontentarci di un presente istantaneo. Tutta la nostra esperienza va in direzione contraria, e anche tutto quello che abbiamo detto. Basta considerare l'esperienza della parola. Ad esempio, se inizio una frase, ne capirete il senso solo quando l'avrò finita. È assolutamente necessario – è la definizione della frase – che io abbia pronunciato l'ultima parola per comprendere dove sta la prima. Ecco l'esempio più tangibile di quello che potremmo chiamare l'azione *nachträglich* del significante. Che è poi quel che vi mostro continuamente nel testo dell'esperienza analitica stessa, su una scala infinitamente più vasta, quando si tratta della storia del passato²⁶.

In apertura di Seminario, Lacan rimanda all'articolo *L'istanza della lettera nell'inconscio* come strumento per acquisire familiarità con le sue categorie. Lì è forse ancora più chiaro e “saussuriano” a proposito del rapporto tra significante e significato: «il significante per sua natura anticipa sempre il senso, dispiegando in qualche modo davanti ad esso la sua dimensione. [...] Si può dunque dire che è nella catena del significante che il senso *insiste*, ma che nessuno degli elementi della catena *consiste* nella significazione di cui è capace in quello stesso momento»²⁷. Questo scivolamento è garantito da una delle due funzioni del linguaggio, la metonimia, per cui un significante ha valore solo in relazione a un altro significante nella continuità della catena, di modo che allo slittamento dei significanti corrisponda uno slittamento del significato. Così il senso complessivo assume uno statuto ossimorico, perché viene a formarsi gradualmente – *insiste* –, eppure può dispiegarsi solo retrospettivamente, quando la catena arriva alla sua conclusione. Ma non si tratta dell'unica contraddizione che forma la componente ossimorica della significazione linguistica; consideriamo questa ulteriore osservazione: «Come si vede a livello della frase quando s'interrompe prima del termine significativo: Mai io non..., È sempre..., Forse ancora... Essa non produce meno senso, anzi tanto più opprimente in quanto si accontenta di farsi attendere»²⁸. Ecco perché, anche prima del movimento retroattivo compiuto dal

²⁶ J. LACAN, *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio. 1957-1958*, testo stabilito da J.-A. Miller, a cura di A. Di Ciaccia, traduzione di A. Di Ciaccia e M. Bolgiani, Torino, Einaudi, 2004, p. 11.

²⁷ J. LACAN, *L'istanza della lettera nell'inconscio*, in Id., *Scritti*, a cura di G. B. Contri, Torino, Einaudi, 2002, vol. I p. 497.

²⁸ Ibidem.

significato all'interruzione della catena, è già operativa un'insistenza del senso che percorre ogni significante. Ancora, le stesse unità che compongono il linguaggio sembrano percorse dall'ossimoro, perché «da dovunque si parta per disegnare le loro sovrapposizioni reciproche e i loro inglobamenti crescenti, sono sottomesse alla doppia condizione di ridursi a elementi differenziali ultimi, e di comporsi secondo le leggi di un ordine chiuso»²⁹. Sono pagine molto celebri, che riprendono scoperte in campo linguistico relative alle unità più elementari del linguaggio, dai fonemi ai grafemi. Tuttavia, sappiamo bene che la teoria letteraria è nata da questi studi, e si può forse già intuire che lo scivolamento del senso nella catena del significante di cui parla Lacan può aiutare nella ricerca su pandeterminismo e pansignificazione.

Cosa aggiunge simile prospettiva alla lettura di *Sphinx*? Prima di rispondere rilevo che Lacan, sempre nel *Seminario V*, ha già intuito che lo slittamento metonimico della catena del significante abbia una spendibilità teorico-letteraria, ma il suo discorso, qui frettoloso e superficiale, si sofferma esclusivamente sul realismo. Ogni discorso che mira ad abbordare la realtà, scrive Lacan, è costretto a stare nella prospettiva di un eterno slittamento del senso. Quando la realtà è enunciata in un discorso che pretende di avvicinarvisi il più possibile si riesce solo a cogliere quel che di «destrutturante» il discorso introduce: «Sta in questo il suo merito ed è anche ciò che fa sì che non vi sia alcun realismo letterario. Nello sforzo di cogliere sempre più da vicino la realtà enunciandola nel discorso, si riesce unicamente a mostrare quel che di destrutturante, se non di perverso, l'introduzione del discorso vi aggiunge»³⁰. Lacan si interrompe qui e ritorna allo studio dei motti di spirito da cui era iniziato il Seminario sulle formazioni dell'inconscio.

Tengo fissa l'idea di fondo a proposito del continuo scivolamento degli elementi della catena del significante, ma aggiungo una precisazione ancora lacaniana: «Ecco a cosa miro quando cerco di mostrarvi che il discorso, nella sua dimensione orizzontale di catena, è propriamente come la pista di pattinaggio, interessante da studiare quanto le figure del pattinaggio, sulla quale si svolge lo scivolamento del senso, striscia leggera, infinita, da apparirci inesistente tanto è sottile»³¹. In una catena di significanti, gli istanti (diacronici, se visti nella prospettiva temporale) convivono in dimensione di compromesso: sono insostituibili (dunque valgono anche in prospettiva sincronica), eppure esistono solo per condurre a quelli che seguono. Ogni

²⁹ Ivi, p. 496.

³⁰ Ivi, p. 77.

³¹ Ivi, p. 78.

istante è unico e tuttavia non può che tendere al gesto conclusivo, all'obiettivo del compimento del significato della frase dispiegata nella sua interezza³².

Dunque, il continuo spostamento della significazione – quel moto metonimico che Lacan desume ancora da de Saussure -, presuppone una postura pandeterminista, perché nessun elemento della frase può essere mai gratuito, ma ogni segno – anche il più apparentemente trascurabile, o apparentemente casuale - contribuisce all'insistenza del significato nella catena del significante. Prendendo in considerazione i micro motti di spirito di Félix Fénéon – *Nouvelles en trois lignes* -, Lacan rileva che l'effetto comico prodotto è indissolubile dall'«estrema riduzione»³³ in cui si presentano: «Questo effetto non si sarebbe prodotto se le cose fossero state dette con maggior lunghezza, ovvero se tutto fosse stato sommerso da un fiume di parole»³⁴. Toccherà a Francesco Orlando in *Per una teoria freudiana della letteratura* portare il discorso linguistico-psicoanalitico lacaniano nei territori della teoria letteraria, correggendo un metodo eterogeneo che assomma, come appena visto, qualsiasi frase di qualsiasi discorso a enunciati che fanno parte di prodotti comunicativi organizzati come le micro-novelle di Fénéon³⁵. Per questo Orlando fonda la propria teoria freudiana sulla comparazione tra motto di spirito e letteratura, partendo dal rilievo che entrambe le comunicazioni condividono una forma immodificabile: sia letteratura che motto di spirito veicolano un significato che non può essere ridotto o manipolato, entrambi producono messaggi sempre necessari e sempre significanti. L'acquisizione orlandiana è un'eredità irrinunciabile per chiunque si muova nei territori della teoria letteraria, e questo libro non farà eccezione, ma più avanti ritornerò criticamente su alcuni corollari di *Per una teoria freudiana della letteratura*. Per ora concludo rilevando che

³² Segnalo la prossimità delle posizioni di Iser con le riflessioni lacaniane, particolarmente evidente nel saggio *Il processo della lettura* (che sintetizza *L'atto della lettura* su cui lavorerò più avanti), a proposito del rapporto tra attesa del lettore e indeterminatezza testuale: «il margine di gioco dovuto alle possibili relazioni debolmente determinate permette di produrre configurazioni di senso diverse», in W. ISER, *Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica* (1971), in R. C. HOLUB (a cura di), *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989, p. 50. Si veda anche W. ISER, *La struttura d'appello del testo. L'indeterminatezza come condizione degli effetti della prosa letteraria* (1970), in «Quaderni urbinati di cultura classica», vol. 19, n. 1, 1985, pp. 15-43. Per una introduzione critica alle teorie della ricezione: R. LUPERINI, *Controttempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999; R. J. GERRIG, *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1999; M. FUSILLO, *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 91-96; F. BERTONI, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Milano, Ledizioni, 2010; S. BRUGNOLO, D. COLUSSI, S. ZATTI, E. ZINATO, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016, pp. 203-228; G. RIZZARELLI, C. SAVETTIERI (a cura di), *C'è un lettore in questo testo? Rappresentazioni della lettura nella letteratura italiana*, Bologna, il Mulino, 2017.

³³ LACAN, *Il seminario V*, cit., p. 78.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Cfr. F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura* (1973), nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi, 1992, pp. 20-23.

L'organizzazione di un testo come *La sfinge* di Poe porta allo scoperto l'insistenza del significato attraverso il suo dispiegarsi nella catena del significante in una struttura narrativa assoluta. È ciò che fa anche *La lotteria* di Shirley Jackson: testi così organizzati stanno a esplicitare che è solo alla fine, dopo il punto conclusivo, che il lettore deve di contro-balzo riconsiderare ogni passaggio già attraversato sotto una nuova luce, come se il *dopo* si riavvolgesse sul *prima* scrivevo all'inizio del libro. Da questo punto di vista, l'esempio delle *Mille e una notte* non funziona diversamente da qualsiasi altro testo; la differenza è solo che in quelle storie orientali il pandeterminismo diventa anche tema, oltre che principio strutturante. Ma questo significa anche un'altra cosa: qualsiasi lettore di un testo letterario sa che è così. Qualsiasi lettore, in altri termini, condivide un atteggiamento preterintenzionale per cui ogni anello di cui si compone la significazione porta a una chiusura che getterà una luce di riflesso su tutto il testo e su ciascuno dei suoi elementi.

3. *Caso e significato*

La semplice struttura del racconto *La sfinge* nasconde un problema teorico grave, che ha che fare con una condizione vissuta da qualunque destinatario di un testo letterario. Una regola assoluta, anche in quei testi che non giocano con i meccanismi di sospensione o di differimento delle attese. La *mise en abyme* del dispiegamento del significato solo nell'attimo del suo limite estremo è in accordo con la ricerca sul senso della fine di Kermode³⁶, ma contiene anche un potenziale che è ancora necessario liberare completamente. Lascero che si esprima attraverso un brano della *Nausea* di Sartre:

“Passeggiavo, ero uscito dal villaggio senza accorgermene, pensavo ai miei imbarazzi finanziari”. Questa frase, presa semplicemente per quello che è, vuol dire che questo tale era assorto, afflitto, a mille miglia da un'avventura, precisamente in quel particolare stato d'animo nel quale si lasciano passare gli avvenimenti senza vederli. Ma la fine è lì presente a trasformare tutto. Per noi questo tipo è già l'eroe della storia. La sua tetraggine, i suoi imbarazzi finanziari sono ben più preziosi dei nostri, sono tutti indorati dalla luce delle passioni future. Ed il racconto prosegue a ritroso: gli istanti hanno cessato d'ammucchiarsi a casaccio gli uni sopra gli altri, sono ghermiti dalla fine della

³⁶ Cfr. F. KERMODE, *Il senso della fine: studi sulla teoria del romanzo* (1967), a cura di G. Montefoschi, Milano, Rizzoli, 1972.

storia che li attira, e ciascuno di essi attira a sua volta l'istante che lo precede: "Annottava, la strada era deserta". La frase è gettata là, negligenemente, ha un'apparenza superflua, ma noi non ci lasciamo ingannare e la mettiamo da parte: è un'informazione di cui comprenderemo il valore in seguito. Ed abbiamo la sensazione che l'eroe ha vissuto tutti i particolari di questa notte come presagi, quelli che erano promesse, cieco e sordo per tutto ciò che non annunciava l'avventura. Dimentichiamo che l'avvenire non c'era ancora; quel tale passeggiava in una notte senza presagi, che gli offriva alla rinfusa le sue ricchezze monotone, ed egli non sceglieva.

Avrei voluto che i momenti della mia vita si susseguissero e si ordinassero come quelli d'una vita che si rievoca. Sarebbe come tentar d'acchiappare il tempo per la coda³⁷.

Le aspettative conferiscono all'atto della lettura una dimensione temporale alterata e retroattiva: ogni parola è parte di una catena che procede verso la fine, dunque non può mai essere intesa come casuale. Allo stesso tempo ogni parola è incastonata in un sistema predeterminato che il lettore conosce e tiene costantemente in considerazione— «Per noi questo tipo è già l'eroe della storia» — in modo che, a partire dal momento finale, «gli istanti» sono riorganizzati. Sartre ci sta descrivendo un movimento doppio e contraddittorio: il flusso di parole che il lettore di un testo letterario percorre gradualmente e il controbalo della fine, che dalla prima parola esercita pressione su chiunque legga: siamo di fronte a un'esemplificazione della dinamica tra senso e catena del significante, stavolta colta in un brano letterario e non in frasi di una conversazione. Lacan offre una analoga rappresentazione del senso che si dispiega in un contesto pandeterminista, ma non nel *Seminario V* che ho interrogato finora, bensì in un passaggio del *Seminario III* concentrato sulle dinamiche di ricostruzione della realtà nelle formazioni psicotiche:

Ci si immagina che noi dovremmo ripristinare totalmente il vissuto indifferenziato del soggetto, la successione delle immagini proiettate sullo schermo del suo vissuto per coglierlo nella sua durata, alla Bergson. Ciò con cui abbiamo a che fare clinicamente non è mai così. La continuità di tutto ciò che un soggetto ha vissuto a partire dalla sua nascita non tende mai a sorgere, e la cosa non ci interessa minimamente. Ciò che ci interessa sono i punti decisivi dell'articolazione simbolica, della storia, ma nel senso in cui parlate della Storia di Francia.

Un bel giorno mademoiselle de Montpensier si è trovata sulle barricate, forse per caso, e forse la cosa non aveva nessuna importanza in una certa prospettiva, ma quel che è certo è che nella Storia non resta che questo, che ella si trovava lì, e alla sua presenza si è dato un senso, vero o anche non vero. Al momento,

³⁷ J.-P. SARTRE, *La nausea* (1938), traduzione di B. Fonzi, Milano, Arnoldo Mondadori, 1965, p. 47.

d'altronde, il senso è sempre un po' più vero, ma ciò che conta e funziona è quanto è divenuto vero nella storia, sia per un rimaneggiamento posteriore, sia perché ha cominciato ad avere un'articolazione fin dal primo momento³⁸.

I brani di Sartre e Lacan sono speculari e offrono un riassunto delle pagine che fin qui ho accumulato: in Sartre, la letteratura è incompatibile al caso, perché qualsiasi elemento arbitrario o desueto viene automaticamente rifunzionalizzato nell'atto della lettura³⁹. Anche durante la terapia, per Lacan, l'analista ricostruisce posticciamente e invariabilmente qualsiasi durata del vissuto, perché legge ogni dettaglio alla luce di un disturbo che si sovrappone e confonde con l'esistenza del paziente. In letteratura e nei casi clinici, ogni istante è unico ed è fatto solo per condurre a quello successivo in un sistema che è concluso e che influenza invariabilmente il destinatario⁴⁰. È un'attitudine preterintenzionale che, all'inizio del Novecento, tanto la psicoanalisi che una certa psichiatria hanno tentato di correggere⁴¹; ecco una notazione in proposito di Binswanger a proposito di un paziente schizofrenico: «in questo caso viene interrotta “arbitrariamente” la struttura “gerarchica”, la *successione* condizionata degli abbozzi “ingenui” di comprensione. Quando ciò avviene l'esistenza non ha più alcuna *disciplina*, viola quella *disciplina*, in cui rientra una volta per tutte in virtù della consequenzialità del comprendere»⁴². In questo libro terrò assieme diverse prospettive di *alterazione* presenti nei brani di Sartre, Lacan e Binswanger: *alterazione della significazione, alterazione della configurazione del mondo, alterazione della ricezione*.

³⁸ J. LACAN, *Il seminario. Libro III. Le psicosi. 1955-1956*, testo stabilito da J.-A. Miller, nuova edizione italiana a cura di A. Di Ciaccia, traduzione di A. Di Ciaccia e L. Longato, Torino, Einaudi, 2010, p. 128.

³⁹ Si veda la categoria di “funzionalità secondaria” che Orlando propone all'inizio degli *Oggetti desueti*: in letteratura è impossibile imbattersi in un oggetto desueto, perché la sua sola presenza nel contesto letterario lo carica di una funzionalità immanente alla scrittura: «Chiamiamo da ora in poi *primaria* la non-funzionalità che ho segnalata per sei volte in questa serie di esempi, perché lo è cronologicamente e casualmente; e chiamiamo *secondaria* la loro funzionalità di recupero, per quanto possa essere vistosa», F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (1993, 1994), nuova edizione riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini, Torino, Einaudi, 2015, p. 12.

⁴⁰ Nell'affascinante e sempre più studiata comparazione tra letteratura e casi clinici rimando ad alcuni testi che consentiranno di orientarsi e di intraprendere percorsi di approfondimento, oltre al libro di Marquer sul «fantastique clinique» già citato in nota 6: J. RIGOLI, *Lire le délire: Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX siècle*, Paris, Fayard, 2001; P. BARBETTA, *Follia e creazione. Il caso clinico come esperienza letteraria*, Milano, Mimesis, 2012; R. BEHRENS, “Fixer l'opinion publique” – Funktion der 'cause célèbre' und Psychiatrisierung des Menschen im Vorfeld von Zolas «La Bête humaine», in «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes» 37, 1/2 (2013), p. 133-154; P. TORTONESE (a cura di), *Le Cas médical. Entre norme et exception*, Paris, Garnier, 2020.

⁴¹ Mi riferisco a quella che fa capo agli studi di Jaspers, ripresa da Minkowski e Binswanger, su cui lavorerò più avanti.

⁴² BINSWANGER, *Tre forme di esistenza mancata*, cit., p. 67.

In letteratura accettiamo in modo obbligato l'alterazione e ne siamo sempre consapevoli, perché il sistema che abbiamo davanti è chiuso e necessario: fin dalla prima parola di un testo letterario sappiamo che il finale è già scritto, che nulla è alterabile, che la catena semantica è architettata in modo da condurci al punto prestabilito. Dalla prima parola di un testo letterario sappiamo che ogni dettaglio è lì per un motivo, eppure questo sistema coatto esige la cooperazione del destinatario, dinamica paradossale colta già da Eco in *Lector in fabula*: «Entrare in stato di attesa significa far previsioni. Il Lettore Modello è chiamato a collaborare allo sviluppo della fabula anticipandone gli stati successivi. L'anticipazione del lettore costituisce una porzione di fabula che *dovrebbe* corrispondere a quella che egli sta per leggere. Una volta che avrà letto si renderà conto se il testo ha confermato o no la sua previsione»⁴³. Dalla prima parola di un testo pesa sul lettore la consapevolezza di quel movimento retroattivo del significato che si dispiega solo dopo la fine: se questa condizione non è sufficiente, perché riguarda qualsiasi discorso comunicativo in forma scritta, in letteratura si tratta di condizioni necessarie, esplicite e condivise⁴⁴. Savelli ha collegato il rapporto stringente tra caso, significato e coerenza letteraria a partire da alcune pagine della *Poetica* di Aristotele: «Il senso si accompagna a un sentimento specifico, che nasce a partire dalla percezione di una sorta di *emozione della coerenza*. Questa è indipendente da *cosa* viene compreso: può essere qualcosa di immaginario, come in una storia di finzione, può essere reale, come una circostanza della propria vita, può essere astratto come una ricostruzione storica o concreto come una coincidenza sorprendente»⁴⁵. Detto attraverso le categorie da cui sono partito, ricevendo un testo letterario non è possibile evitare la pansignificazione, perché nessun elemento testuale esiste *sub specie arbitrii*, anche quando arbitrio e caso costituiscono il tema della significazione: «Se infatti la coerenza è interna al testo, è però il lettore stesso a trovarsi, per così dire, in perpetua esigenza di conforto, a riandare spontaneamente (e, a seconda dei casi, più o meno consapevolmente) con la memoria a luoghi del testo che presentino un qualche tratto analogo con quello che sta percorrendo»⁴⁶. È per questo che le categorie di pandeterminismo e pansignificazione riceveranno, in questo libro, un impiego diverso e molto più vasto di quanto avviene nella *Letteratura*

⁴³ U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), Milano, La nave di Teseo, 2020, p. 152. Per un confronto con la teoria di Eco e il problema del lettore si veda: P. CATALDI, *Reagan, Eco e l'“intentio lectoris”*, in Id., *La strana pietà*, Palermo, Palumbo, 1999, pp. 163-168.

⁴⁴ Cfr. F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria* (1994), nuova edizione ampliata, Roma, Carocci, 2005; D. GREENHAM, *Close reading. Il piacere della lettura*, a cura di C. Delorenzo, Torino, Einaudi, 2023.

⁴⁵ Savelli, *Comprendere il caso*, cit., p. 83.

⁴⁶ C. RIVOLETTI, *Costanti tematiche, funzioni del simbolico e identificazione emotiva. Riflessioni teoriche intorno a Francesco Orlando, «L'intimità e la storia»*, in «Filologia Antica e Moderna», 16 (1999), pp. 143-182: 148.

fantastica, da cui pure sono partito. Come ormai assodato dopo lo sviluppo delle classiche teorie della ricezione di scuole diverse che si sono contaminate con approcci cognitivi e neuroscientifici, la coerenza testuale resta un terreno di compromesso, in cui la libertà (o compartecipazione, o cooperazione) del destinatario è essenziale per la realizzazione dell'esperienza letteraria costitutivamente pandeterminista e pansignificante. Nell'articolo *Reminiscenze letterarie e classi*, Orlando propone una suggestiva autoanalisi per dimostrare come certe figure che si incontrano durante la lettura di un testo – similitudini, metafore, antitesi – riaffiorano in modo alterato nei suoi ricordi di studioso e nelle sue emozioni di lettore. La lettura porta sempre il testo oltre la lettera, includendolo entro classi generalizzanti in cui esso diventa in parte altro da sé, un pezzo di vissuto che si può volontariamente richiamare alla coscienza. È proprio il rapporto tra lettura e rammemorazione che dimostra le deformazioni che un testo subisce quando si fa esperienza. I passi che Orlando annota nell'articolo vengono prima analizzati e, di seguito, interpretati attraverso le categorie logico-freudiane di Ignacio Matte Blanco con cui anch'io mi confronterò più avanti. Quattro versi del primo canto dell'*Inferno* che ritagliano la similitudine faticata stabilita tra Dante personaggio e «colui che volentieri acquista» sono, ad esempio, ricondotti a funzioni universalizzanti che separano il testo dal suo contesto, trasformandosi, nella reminiscenza, in meccanismi di identificazione:

Voglio dire che il lettore, al quale spetta soddisfare la triplice funzione proposizionale mettendosi al posto di *quei*, potrà più tardi mettere quel che gli viene in mente al posto dello smarrimento in una selva oscura, dell'ascesa di un colle, dell'apparizione di una lupa – per giunta di una lupa che è allegoria di avarizia, a meno che non lo sia d'incontinenza. L'acquistare e il perdere, il piangere e l'attristarsi della terzina restano riferibili, sempre per comparazione, a qualunque altra situazione anche molto più quotidiana e meno allegoricamente singolare di quella dantesca⁴⁷.

Quale coerenza testuale esiste se le emozioni alterano e selezionano il testo di partenza, trasformando le terzine dantesche in «qualunque altra situazione»? Per rispondere compiutamente dovrò arrivare al cuore del problema, il rapporto tra accoglienza emotiva e finzione poetica, ma è prematuro, perché qui sto provando a delimitare il campo di indagine e ritornerò su questa dinamica all'inizio della Seconda Parte di questo libro. Quello che mi preme ribadire è che l'eredità delle diverse teorie

⁴⁷ F. ORLANDO, *Reminiscenze letterarie e "classi": un'autoanalisi*, in S. TERONI (a cura di), *La voce della poesia*, Firenze, Nicomp, 2009, p. 19 (pp. 17-40).

concentrate sulla ricezione consente di concludere che la letteratura mette in stato di allegoria la configurazione del senso producendo un'alterazione del flusso temporale dell'esperienza che coinvolge qualsiasi destinatario. È da questa conclusione che teoria letteraria, psichiatria e psicoanalisi inizieranno a incontrarsi; su questa *alterazione* dell'esperienza che dovranno confrontarsi.

CLAUDIA CROCCO

Narratologia e poesia italiana contemporanea

Abstract: Nelle pagine che seguono sono brevemente riepilogati alcuni esempi di critica letteraria italiana per i quali si può parlare di ripresa di categorie narratologiche; in un secondo momento vengono discussi alcuni orizzonti teorici della nuova narratologia che appaiono particolarmente adatti ad integrare gli strumenti dell'analisi del testo poetico, a partire da *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective* (2003) di Antonio Rodriguez, dal quale è ripreso il concetto di “patto lirico”, e *La logica della letteratura* (2015) di Käte Hamburger, dal quale viene mutuata la categoria di “soggetto di enunciazione”. Infine viene proposta una analisi di due case studies: *Perciò veniamo bene nelle fotografie* (2012) di Francesco Targhetta e *Sì* di Alessandro Broggi (2024).

Parole-chiave: Poesia italiana contemporanea, Narratologia, Poesia in prosa, Logica della letteratura, Lirica

1. *Una nuova critica per una nuova poesia*

Alcuni libri usciti negli ultimi anni (ad esempio, *Sì* e *Noi* di Alessandro Broggi, ma anche *Senza paragone* di Gherardo Bortolotti o *Suite Etnapolis* di Antonio Lanza) sono stati commentati soprattutto attraverso recensioni, o saggi veri e propri, nei quali vengono usati termini come “trama”, “intreccio”, “soggetto di enunciazione”, “atto linguistico”. Questi libri hanno attirato testi critici (ad esempio quelli di Picconi, Di Caprio, Pennacchio, e altri che nomineremo nelle prossime pagine) nei quali vengono usate, molto più che in passato, categorie della narratologia; è lecito, dunque, chiedersi come mai.

Quella che potrebbe facilmente essere liquidata come una ingiustificata moda critica si può spiegare adducendo due motivazioni. La prima è che la narratologia permette di usare gli strumenti della stilistica, che è tuttora il metodo di *close reading* più diffuso, per definire dove e come si esprime il soggetto all'interno di un testo. L'analisi dello stile, per quanto rudimentale, è quasi sempre parte integrante – o, in alcuni casi,

corpo centrale – dei saggi critici sulla scrittura in versi. Poiché stabilire a chi appartiene la voce che prende la parola è ancora una delle questioni principali, quando si tratta di poesia, è comprensibile che nello studio dell'aspetto retorico-formale siano state inglobate categorie della narratologia, come quelle di Hamburger o Cohn¹, che sono essenzialmente logico-linguistiche e possono rivelarsi utili, come vedremo nelle prossime pagine, per circoscrivere il personaggio che dice io.

Il secondo motivo è che esiste una indiscutibile tendenza narrativa in molti libri di poesia recente, trasversale al campo letterario: da Giovenale a Lanza, da Broggi a Ronchi, da Targhetta a Ferrari, negli ultimi anni molti autori, sia già affermati sia pressoché esordienti, hanno scritto opere in cui si raccontano eventi e compaiono personaggi. Come è noto, nel sistema dei generi tradizionalmente inteso la narrativa è associata al romanzo e al racconto, mentre è ritenuta distante dalla poesia in quanto quest'ultima è essenzialmente lirica, dunque centrata sull'autoespressione²; inoltre la funzione poetica nel senso jakobsoniano - tutto ciò che è *ornatus*, distanza dalla prosa in quanto metaforicità, linguaggio aulico, metrica, stile – è considerata un ostacolo alla narrazione. Molte teorie dei generi novecentesche risentono di questa dicotomia³. Di fronte ai nuovi esempi di scrittura poetica narrativa, perciò, gli studi critici hanno dovuto aggiornarsi e rimodellarsi: sono emersi svariati studi sul romanzo in versi⁴, ma anche su un ipotetico statuto autofinzionale del personaggio poetico (Tirinanzi) o sugli effetti di poeticità in assenza di un soggetto lirico (Picconi). C'è una nuova attenzione narratologica alla poesia, insomma, anche perché c'è una nuova poesia esondata dai confini del lirico, dissidente rispetto al modello che rimane predominante nel campo letterario.

Nelle pagine che seguono verranno brevemente riepilogati alcuni esempi di critica letteraria italiana (senza pretesa di esaustività: l'elenco completo sarebbe molto più lungo) per i quali si può parlare di ripresa di categorie narratologiche; in un secondo momento discuterò alcuni orizzonti teorici della nuova narratologia che mi

¹ D. COHN, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1999; Ead., *Transparent Minds. Narratives Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978. K. HAMBURGER, *La logica della letteratura*, a cura di E. Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015.

² Sulla struttura della lirica moderna, cfr. i due studi ormai canonici di Mazzoni e Bernardelli: G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005; G. BERNARDELLI, *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e pensiero, 2002.

³ Lo mostra in modo efficace R. DE ROOY, *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche e esercizi di lettura*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1997.

⁴ Ad esempio, F. RONCEN, *Discorso sul mondo e discorso sull'io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri*, «Allegoria», 73, 2016, pp. 50-57.

sembrano particolarmente adatti ad integrare gli strumenti dell'analisi del testo poetico; infine esemplificherò la mia proposta teorica attraverso due *case studies*.

2. *La narratologia negli studi critici sulla poesia: alcuni esempi*

Lo studio della narratività all'interno dei testi poetici non è del tutto sconosciuto alla critica letteraria italiana del Novecento. Già nell'introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo a *Poeti italiani del Novecento*, ad esempio, si legge che la poesia italiana, soprattutto nella seconda parte del ventesimo secolo, ha assorbito istanze narrative e prosastiche. Sono stati pubblicati, inoltre, svariati saggi su singoli autori che hanno scritto opere poetiche con un alto tasso di narratività nella parte centrale del secolo scorso: in particolar modo Pagliarani, Cesarano e altri poeti degli anni Cinquanta e Sessanta. Per quanto riguarda gli studi con un respiro più ampio, va ricordato un lungo articolo di Paolo Zublena, risalente all'inizio degli anni Duemila, sulla narratività in poesia a partire dal decennio di «Officina» e fino agli anni Novanta. Secondo Zublena, in Italia gli esperimenti riusciti sono pochi, in quanto spesso la narrazione poetica secondonovecentesca è soverchiata dalla presenza di un narratore che interferisce con giudizi interpretativi sul racconto finzionale. La narrazione dei poeti degli anni Cinquanta e Sessanta, insomma, è ancora troppo legata al punto di vista dell'autore, anche perché quest'ultimo si ispira al narratore ottocentesco, non tenendo conto delle innovazioni introdotte nel romanzo europeo nel ventesimo secolo⁵. Questo limite riguarda quasi tutti gli autori considerati da Zublena, fatta eccezione per l'ultimo Pagliarani. Mentre la poesia narrativa pubblicata a partire dagli anni Settanta tiene conto delle novità del romanzo del Novecento e può essere considerata «esplosa», quella precedente è troppo legata alla prima persona; tutt'al più, per dare forma alla coscienza altrui, si esprime meglio in forme teatrali. Per condurre questa analisi, Zublena si serve di categorie tradizionali della narratologia, in particolar modo di quella post-strutturalista e genettiana: «diegetico», «fabula», «intreccio», ecc. sono concetti che di solito definiscono la narrazione, in questo caso riferiti a testi poetici. L'altro punto di riferimento costante è Bachtin⁶. A conferma di quanto accennato, l'uso di categorie narratologiche si affianca a una attenta analisi dello stile e a

⁵ P. ZUBLENA, *Narratività (o dialogicità?)*. Un addio al romanzo familiare, in *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 45-85.

⁶ Ovvero all'ormai classico M. BACHTIN, *Epos e romanzo* [1941], in Id., *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979.

un'attenzione ai versi di tipo linguistico. Caratteristiche simili, d'altronde, si trovano all'interno dei saggi critici di Enrico Testa, spesso citato dallo stesso Zublena⁷.

Paolo Giovannetti è senz'altro fra i maggiori teorici italiani di poesia, nonché l'unico che abbia osato realmente sfidare la teoria della lirica più citata dalla critica italiana negli ultimi vent'anni, ovvero quella di *Sulla poesia moderna* di Mazzoni. In un saggio di qualche anno fa, Giovannetti lamenta che in Italia sarebbe diventato pressoché impossibile fare un discorso sulla poesia prescindendo da «una qualsiasi delle evoluzioni dello *storytelling*»: qualsiasi commento a testi poetici sembra dare per scontata la presenza di un narratore e di una *fictionality*, cioè la costruzione di un universo narrativo a partire da quel punto di vista, all'interno del testo. Giovannetti si oppone a questo abuso di categorie narratologiche chiamando in causa, fra gli altri, Eva Müller-Zettelmann, e soprattutto Jonathan Culler. Riprendendo Culler, per Giovannetti la poesia ha un fondamento epidittico, in senso lato morale, la cui natura può essere apprezzata soltanto rifacendosi al testo scritto, ovvero ammettendone una componente performativa, ma legata alla lettura interna del lettore:

L'evento poetico nasce da un overhearding: io lettore ascolto una voce che parla a se stessa o a un personaggio, e ciò crea in me l'impressione che il pubblico reale sia stato escluso dalla creazione del senso. Si tratta di una vera e propria triangolazione fra lettore, soggetto lirico e tu fittizio⁸.

Di conseguenza, la creazione di un senso del testo non è legata necessariamente alla soggettività, quanto piuttosto a un effetto di *voicing*, «una soggettivizzazione del discorso che aleggia sul testo»; e non si traduce nella creazione di una dimensione diegetica, quanto piuttosto in un discorso con un tempo e un effetto di lettura peculiari, diversi da quello della narrazione.

Anche per Gianluca Picconi Culler è un riferimento importante, necessario a stabilire che in un testo possano essere presenti «fattori di liricità»⁹ indipendenti dalla presenza di un soggetto autobiografico. Per Picconi è fondamentale stabilire quali siano queste «implicature»¹⁰, per poter considerare all'interno del genere poetico le cosiddette «scritture di ricerca» o «scritture non assertive». L'ipotesi del libro è che

⁷ E. TESTA, *Antagonisti e trapassanti: soggetto e personaggi in poesia*, in Id., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

⁸ P. GIOVANNETTI, *Narratologia vs Poetica. Appunti in margine di Theory of the Lyric di Jonathan Culler*, «Comparatismi», 1, 2016, pp. 32-39: p. 39.

⁹ G. PICCONI, *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Roma, Tic, 2020, p. 10. Questa categoria è tratta da J. P. COMETTI, *Arts et facteurs d'art. Ontologies friables*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

¹⁰ *Ibid.* Il termine «implicature», invece, è ripreso da D. SPERBER, D. WILSON, *Relevance. Communication and cognition*, Oxford, Blackwell, 1995.

proprio l'esibizione di una «cornice», ovvero di schemi ricorrenti all'interno del testo, produca un effetto di poesia per il lettore. Rientrerebbero in queste implicature, dunque, andando sul pratico, fenomeni formali come la ripetizione.

La proposta critica di Chiara De Caprio, invece, ha come punto di partenza una minuziosa analisi della lingua e della sintassi dei testi interessati. Questa attenzione non sorprende, d'altronde, considerata la sua formazione di studiosa di linguistica italiana. Per quanto riguarda la poesia italiana, De Caprio ha studiato soprattutto Bortolotti e Broggi. Nei commenti ai testi parte sempre da considerazioni retorico-stilistiche, per poi arrivare ad alcune conclusioni sul punto di enunciazione del testo, nonché su ciò che produce (a partire dalle strutture sintattiche) effetti di poesia all'interno della prosa. In un suo articolo – scritto insieme a Bernardo De Luca – su *Senza paragone* di Bortolotti, ad esempio, si legge che le prose di Bortolotti hanno un'apparenza narrativa, ma in realtà non vi si trova né progressione narrativa né sviluppo logico-argomentativo. L'architettura retorico stilistica e le scelte lessicali dell'autore, piuttosto, creano delle «argomentazioni paradossali», attraverso le quali «il dispositivo che Bortolotti crea diventa di per sé un'immagine delle nostre possibili pratiche di costruzione di un senso»¹¹. Oltre a servirsi di categorie logico-linguistiche come narrazione, argomentazione e descrizione, De Caprio evidenzia l'importanza del punto enunciativo (che, nel caso di *Senza paragone*, è il “tu”, dunque la seconda persona singolare) per la determinazione del senso del testo.

Dal saggio di Carlo Tirinanzi de Medici su poesia e autofinzione, invece, emerge la sua solida formazione di teorico della letteratura, nonché una particolare attenzione alla narratologia americana. Secondo Tirinanzi de Medici l'evoluzione narrativa della poesia italiana degli ultimi decenni è solo superficiale; di fatto poesia e narrativa sono «due radicali distinti», per quanto talvolta si intreccino. Una delle caratteristiche che allontana la poesia dalla narrazione, ad esempio, è il diverso rapporto con la referenzialità: l'affidabilità della voce poetica è, da un punto di vista cognitivo, imprescindibile nella ricezione del testo; l'autenticità di ciò che proviene dall'istanza enunciativa in poesia è (ci torneremo) parte del patto lirico. Di conseguenza, anche quando ci sono effetti di autofinzione (ma, come giustamente segnala Tirinanzi, sarebbe più corretto definirli «effetti di vero»)¹² in poesia, non servono tanto a confermare la veridicità del contenuto del testo, quanto piuttosto a

¹¹ C. DE CAPRIO e B. DE LUCA, *Di «strutture frasali in cui scarichi le spinte delle tue ragioni». Per un'analisi retorico-stilistica di “Senza paragone”*, «L'Ulisse», XXI, 2018, pp. 287-3126: p. 308. Di De Caprio cfr. anche C. DE CAPRIO, *Minime note linguistiche sulla prima persona plurale nelle scritture di ricerca*, «Le parole e le cose», 9 ottobre 2024, consultato il 4 dicembre 2024, <https://www.leparoleelecose.it/?p=50141>.

¹² C. TIRINANZI DE MEDICI, *Finzione, discorso, biografia. L'autofiction tra poesia e prosa*, «L'Ulisse», XX, 2017, pp. 6-17.

produrre quel particolare effetto di identificazione fra lettore e soggetto enunciante che è peculiarità della poesia.

3. *Voci. Hamburger, Cohn e il soggetto di enunciazione*

Quelli che seguono sono appunti per una ipotesi di lavoro sui libri di poesia, a partire da categorie narratologiche. Dalla riscoperta narratologica degli ultimi anni si possono ricavare alcune categorie che si rivelano utili nell'analisi dei testi poetici, in particolar modo di quelli che si allontanano dal modello lirico. Alla base di questa proposta ci sono soprattutto due testi, dei quali spiegherò sinteticamente i punti principali. I concetti che seguono non vanno intesi in modo dogmatico: sono utili per capire, innanzitutto, come funzionano alcuni testi letterari, quindi per affinare il metodo, ma vanno integrati con altri strumenti di analisi.

Il primo libro da considerare è *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective* (2003) di Antonio Rodriguez. Rodriguez riprende l'idea di un "patto" fra autore e lettore, che condiziona la ricezione di un testo letterario, da Philippe Lejeune, il quale definisce patto autobiografico una forma di accordo indiretto fra intenzione dell'autore e aspettative del lettore¹³. Per "patto lirico" Rodriguez intende un «rapporto fra una configurazione discorsiva e gli effetti potenziali legati all'atto della lettura»¹⁴. In sostanza, Rodriguez analizza gli effetti che i testi lirici producono sul lettore: nelle analisi che seguono seguirò questa definizione. Quello che mi interessa è l'evoluzione del soggetto di enunciazione, che è centrale per l'evoluzione del patto lirico. Riprendo il concetto di soggetto di enunciazione da *La logica della letteratura* (Pendragon, 2015) di Käte Hamburger¹⁵.

Un presupposto molto importante della teoria di Hamburger, spesso ignorato da chi analizza un testo poetico come se si trattasse di un racconto narrativo, è che la poesia ha a che fare con un piano logico e conoscitivo diverso da quello del narrativo. Il genere poetico è enunciativo, ovvero produttore di enunciati. L'enunciato¹⁶ è, da

¹³ P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

¹⁴ A. RODRIGUEZ, *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Liegi, Éditions Mardaga, 2003, p. 11. La traduzione è mia.

¹⁵ La prima edizione del libro (il cui titolo originale è *Die Logik der Dichtung*) è del 1957; sono seguite svariate revisioni di Hamburger, soprattutto a seguito del dibattito generato dalla prima edizione. Cfr. al riguardo E. CAMELLI, *Prefazione a K. Hamburger, La logica della letteratura*, cit., pp. 9-32, p. 19. L'edizione italiana curata da Caramelli è basata sulla terza edizione tedesca rivista dall'autrice. Prima che questo libro venisse tradotto, per alcuni decenni in Italia è circolata la versione francese: K. HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par P. Cadiot, préface de G. Genette, Paris, Éditions de Seuil, 1977.

¹⁶ Copio la definizione di «enunciato» dal vocabolario online Treccani: «Nella logica, ogni proposizione di cui ha senso dire che è vera o che è falsa. In linguistica, sequenza di parole che forma

un punto di vista logico, una *produzione* linguistica a proposito di un oggetto, che presuppone dunque necessariamente un *soggetto enunciante*: è quello che, mutuando questa categoria da Hamburger, definisco, nelle analisi dei testi, soggetto di enunciazione. Mentre i soggetti che prendono la parola nei testi narrativi sono, nella maggior parte dei casi, soggetti fittivi, il soggetto del testo poetico è sempre un soggetto di enunciazione. Consideriamo ciò che scrive Hamburger:

Il linguaggio, infatti, è il *medium* del dire, in tutte le sue modulazioni, anche al di fuori dell'ambito finzionale. Potremmo formulare la stessa tesi anche in negativo, dicendo che il linguaggio è innanzitutto enunciato quando *non* dà forma a *origines*-io. [...] In tale duplicità, infatti, vengono di fatto espresse, contrapposte l'una all'altra, le due possibilità logiche inscritte nella parola: quella di essere l'enunciato di un soggetto su un oggetto ma al contempo anche funzione che produce (per mano di un narratore o di un drammaturgo) soggetti fittivi. Il confine che separa queste due funzioni non coincide con il confine che separa il linguaggio letterario da quello non letterario. Il linguaggio poetico che è all'origine di una poesia lirica, infatti, appartiene al sistema enunciativo. Da un punto di vista strutturale e fondamentale questo corollario è già contenuto nel fatto che noi viviamo una poesia in modo completamente diverso dal modo in cui viviamo la letteratura finzionale, sia drammatica che narrativa. Noi viviamo la poesia come l'enunciato di un soggetto di enunciato. *L'io lirico, sul quale si è molto discusso, è in questo senso soggetto di enunciato*¹⁷.

È impossibile, in questa sede, ripercorrere tutta l'ipotesi teorica di Hamburger, e commentarla in dettaglio come sarebbe necessario, vista la difficoltà del suo discorso. Ci accontenteremo, dunque, di alcune considerazioni, rimandando al futuro una analisi più approfondita. La funzione fittiva del linguaggio consiste nella possibilità di creare mondi, apparenza di realtà, attraverso la *mimesis*, intesa non con il significato più diffuso di "imitazione", bensì con quello di rappresentazione, messa in forma. La funzione enunciativa, invece, produce un enunciato a proposito di un oggetto, come avviene sia nel linguaggio che usiamo nella comunicazione ordinaria, sia all'interno del testo poetico: nel paragrafo citato, infatti, Hamburger specifica che la distinzione fra le due funzioni del linguaggio non è di natura estetica. Ogni volta che c'è un testo poetico, dunque, c'è un soggetto di enunciazione: ovvero, il linguaggio viene usato in

un segmento reale di discorso (orale o scritto), prodotto in una determinata situazione di comunicazione e sufficiente a dare l'informazione richiesta; può essere molto lungo (con l'inizio e la fine segnati da una pausa o comunque da una interruzione del discorso) o costituito anche di una sola parola, e talora sintatticamente incompleto» (<https://www.treccani.it/vocabolario/enunciato/>, consultato il 2 dicembre 2024).

¹⁷ HAMBURGER, *La logica della letteratura*, cit., p. 238

relazione a un oggetto. È proprio nella particolare relazione fra soggetto e oggetto che sta la peculiarità della poesia. A differenza di quanto accade nella comunicazione ordinaria, in quella poetica, per Hamburger, fra soggetto e oggetto si instaura una struttura definibile «nesso di senso»: gli enunciati sono guidati dal senso che l'io vuole esprimere attraverso di essi¹⁸. Il modo in cui ci riesce (scelte lessicali, metriche, retoriche ecc.) è ciò che il critico può analizzare attraverso il commento, a partire dalla considerazione che forma e senso sono interdipendenti¹⁹.

Va aggiunto, inoltre, che Hamburger attribuisce molta importanza a un elemento extralinguistico, ovvero la manifestazione di volontà, da parte di un soggetto enunciante, di creare una poesia²⁰. Come vedremo, la rilevanza dell'intento volontaristico nella creazione del senso poetico può rivelarsi molto utile, nell'analisi di alcuni testi contemporanei.

4. *Analisi del testo e categorie narratologiche: due esempi*

Consideriamo, a questo punto, due esempi di testi poetici che si allontanano dalla definizione dominante di poesia, cioè dalla lirica: *Perciò veniamo bene nelle fotografie* (ISBN, 2012; nuova edizione Mondadori, 2019) di Francesco Targhetta e *Sì* (Tic, 2024) di Alessandro Broggi.

Perciò veniamo bene nelle fotografie è un romanzo in versi composto da trenta capitoli. L'idea del romanzo in versi è stata della casa editrice, ISBN, dedicata soprattutto alla narrativa, che era stata colpita da *Fiaschi*, la raccolta poetica precedente di Targhetta. Se volessimo applicare le categorie più diffuse in ambito narratologico (evenemenzialità, presenza di personaggi indipendenti dall'autore, progressione temporale), potremmo dire che in questo libro c'è una narrazione: ci sono personaggi diversi dall'io ai quali capitano disavventure, anche se non tutte hanno lo stesso spazio narrativo; c'è una loro evoluzione nel tempo. Al centro della narrazione ci sono l'autore e alcuni suoi coetanei (Teo, Monica, Los, Dario ecc). Il personaggio principale, l'unico a non avere nome, è un dottorando di storia, trentenne, che vive a Padova, condividendo l'appartamento con altri coinquilini, ma in seguito inizia a insegnare in una scuola di provincia. Come in un romanzo, si può notare una forma di *Bildungsroman*, o forse la sua parodia: l'ironia, infatti, è lo schermo che caratterizza la disposizione psicologica del protagonista. È venato di ironia anche il titolo del libro:

¹⁸ Ivi, pp. 249-251.

¹⁹ Ivi, p. 251.

²⁰ Ivi, p. 244.

si tratta di un doppio settenario, tratto dall'interno del testo: «[...] non si muove nessuno, / qua, / perciò veniamo bene nelle fotografie»²¹. Si tratta di una allusione all'immobilismo della generazione alla quale i protagonisti del libro appartengono; ma è anche un modo per esporre la cornice, come direbbe Picconi, ovvero per esibire in modo esplicito la volontà di fare poesia. Consideriamo alcuni versi del libro:

Delle volte
mi chiedo, però, tu cosa vuoi: se vivere
a lungo coi prodotti delle Lidl, le pizze
clandestine, tortillas, piadine, i gelati
per cena che non fanno crescere il Pil,
e acquistare pandori solo dopo la Befana,
quando restano quelli glassati
e coperti da strati di cacao rappreso,
o se invece ci vedi bene in banca,
sovrappeso, da degli amici a mangiare
la fonduta con conoscenti nella guardia
di finanza, recandoci la domenica
mattina a visitare dei musei minori
o i mercatini dove trovi i francobolli
e i santini dei conventi più oscuri,
e tornando a casa coi piedi sul cruscotto
ci slanceremo come pazzi per le strade
a curve attorno agli stadi, lungo il viadotto
della stazione, cercando l'ingresso
per settimane zeppe di freddo agro,
con la congestione degli arti risolta
a furia di stufe a *pellet*: cosa vuoi,
cara, tra questo? E se taci va bene
lo stesso, perché a scegliere sarà
piuttosto il consiglio dei ministri,
un crollo, un taglio, questo mondo
che ci scippa che ci sfugge
come un ladro.
E difatti ha deciso di scappare,
Los, e unirsi a un'équipe di gruppisti
in Belgio, dove il dottorato glielo pagano
il doppio, roba da affittarci un mono
senza chiedere dei soldi ai padri
e poi vuoi mettere, li, la cultura
musicale, dEUS, Soulwax, Mertens,
Zita Swoon, la scena di Anversa
[...]²²

²¹ F. TARGHETTA, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, Milano, ISBN, 2021, p. 196.

²² Ivi, p. 153.

Quale è il soggetto di enunciazione di questo testo? Proviamo a metterlo a fuoco a partire da alcune considerazioni sulla descrizione dello spazio, del tempo, e su alcune strategie lessicali.

I «musei minori», i «mercatini dove trovi i francobolli / o i santini dei santi più oscuri», le strade di periferia «attorno agli stadi, lungo il viadotto/ della stazione» sono tipiche descrizioni del paesaggio di *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, dove ricorrono scenari urbani e suburbani (comprendenti, cioè, oltre a Padova, anche il trevigiano e le campagne venete) sempre degradati, grigi («Salendo in macchina in via Vecellio, / intanto, con la natura demente dei fossi/ [...] attraversi le centuriazioni di Santa / Maria di Sala, dove le industrie / si modellano come tende di legionari/ [...] fino ai semafori di San Carlo, / al suo grigio reietto, alle insegne»)²³. Le descrizioni implicano una analogia con il degrado esistenziale di chi vive in quegli ambienti, cioè i trentenni nati negli anni Settanta e alle prese con la precarietà lavorativa e sentimentale. I protagonisti del libro aspirano a un'autonomia economica ed esistenziale, ma non riescono a prendere decisioni che vadano in quella direzione, e vivono stipati in fatiscenti appartamenti condivisi, con relazioni interpersonali altrettanto lasche e velleità che mostrano una sorta di cesura fra senso di realtà e desiderio.

Una forma di compiacimento verso la propria condizione esistenziale viene evidenziata anche attraverso strategie lessicali: in particolare, è da segnalare la messa in rilievo delle parole riconducibili al campo semantico alimentare. Ricorrono oggetti sineddicamente identificati con celebri marche, che di solito rivelano non solo una bassa disponibilità economica («i prodotti della Lidl»), ma anche l'uso frequente di prodotti surgelati o ultraprocesati, dunque una scarsa cura verso il nutrimento di sé stessi («kinder brioss», «quattro salti in padella», ecc.). Ciò che viene mangiato suscita disgusto in quanto scelto di sottomarca, oppure perché indica cattive abitudini alimentari: ad esempio, nei versi già citati, «pandori [...] / coperti da strati di cacao rappreso», o «i biscotti facsimile, le fette contraffatte, nel latte che mi si caglia in gola»; oppure «e tutte le caramelle Rossana/ che mi offriva, con quel ripieno/ infettivo e la superficie collosa»²⁴, dove anche quella che potrebbe essere una *madelaine* è un'occasione per descrivere il cibo in un modo vicino a una certa sensibilità cannibale anni Novanta. I protagonisti di *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, insomma, si nutrono in un modo che è espressione del loro indugiare nella marginalità e nell'incuria.

Rimanendo sullo stile, veniamo alla metrica: quello di Targhetta non è un libro scritto totalmente in endecasillabi; tuttavia, abbonda di forme endecasillabiche e paraendecasillabiche. La metrica non è esibita, ma rispunta spesso a inizio capitolo o

²³ Ivi, p. 141.

²⁴ Ivi, p. 117.

in maniera nascosta, ad esempio con endecasillabi a metà su un verso e a metà su un altro. A volte compaiono rime, spesso non banali (*toilette : tourette*); più in generale, c'è un controllo prosodico e formale che segnala una forte intenzione poetica da parte dell'autore²⁵. Per quanto riguarda la rappresentazione del tempo, infine, in *Perciò veniamo bene nelle fotografie* c'è una continua presentificazione, che contribuisce a determinare l'elemento generazionale. Targhetta non vuole simulare il montaggio (come Pagliarani), bensì la narrazione in presa diretta.

Come è evidente, non siamo davanti a una poesia lirica: la lunghezza, innanzitutto, sembra essere un ostacolo. In secondo luogo, è stata mostrata la presenza di una struttura narrativa, se non romanzesca²⁶. Eppure, la nostra ipotesi è che questo libro appartenga al genere poetico. Lo dimostra, in particolar modo, la presenza di un unico soggetto di enunciazione, che prende le distanze dall'autore sia introducendo svariati personaggi, sia rivolgendosi al personaggio principale usando la seconda persona singolare, sia – ovviamente – attraverso la definizione paratestuale di “romanzo in versi”: si tratta di modi di rendere più complessa la voce all'interno del libro, ma il soggetto di enunciazione rimane unico. Dal suo peculiare rapporto con il paesaggio e con gli oggetti, nonché dall'uso della metrica e dal controllo formale – che manifesta una esplicita volontà di fare poesia – dipende l'effetto che il lettore può provare verso ciò che viene descritto.

Veniamo ora a un libro scritto molto più di recente, nel 2024: si tratta di *Sì* di Alessandro Broggi. Dalle dichiarazioni di poetica dell'autore, sappiamo che *Sì* è il secondo elemento di una trilogia che include anche *Noi* (Tic, 2021) e il più recente *Idillio* (Arcipelago Itaca, 2024)²⁷. Consideriamo un estratto da *Sì*:

Ma ecco che sulla riva c'è un ragazzino. Provi a chiamarlo in qualche modo: tutti i nomi vanno bene. Con una corda tiene una piccola barca che dondola lievemente nell'acqua. Ride piano mentre gioca con alcuni bastoncini nella sabbia, per riscrivere la propria storia a piacimento.

Altrimenti nulla di tutto questo; «Non ho niente da dire perché sto già dicendo tutto. In fondo finisco queste frasi solo quando ormai è troppo tardi e l'unica possibilità è perdersi lungo la strada». La tua biografia come pure il sogno di qualcun altro – del resto, tutto ciò che sei ora diverrà un sogno domani – : un equivoco nativo, un equilibrio contingente. L'incapacità di conservare i

²⁵ Sul ruolo della metrica come indicatore dell'intenzionalità poetica, cfr. F. RONCEN, *Eppure qualcosa si muove, qua: “Perciò veniamo bene nelle fotografie” di Targhetta*, in «La balena bianca», 10 giugno 2019, consultato il 4 dicembre 2024, <https://www.labalenabianca.com/2019/06/10/22504/>.

²⁶ Per la forma romanzesca di *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, cfr. *Ibidem*.

²⁷ È quella che Broggi chiama trilogia “construens”, in opposizione a quella “destruens” formata da *Coffee-Table book* (Transeuropa, 2011), *Avventure minime* (Transeuropa, 2014) e *Protocolli* (Benway Series, 2014). Cfr. A. BROGGI, Post su Facebook del 15 ottobre 2024, consultato il 4 dicembre 2024, <https://www.facebook.com/alessandro.broggi.58>.

particolari, tutto quello che si apprende e si dimentica, ciò che arrivi a credere che sia vero...

Fingi di essere te stesso, di agire come se fossi te stesso? Puoi provare? Puoi davvero farlo?

Hai esaurito il tuo numero quotidiano di parole?

La tua abilità di rendere vera qualunque cosa io dica ti stupisce? Di che colore sono i tuoi capelli?

Conoscersi, vivere, morire, comprendere davvero cosa significhi che tutto necessariamente sia sempre e soltanto per gioco... Ravvisi il valore di estrarre prima un dito, poi un piede, una gamba e a seguire i fianchi, il busto e infine l'intero Sé dalla tua storia personale. Tu sei il sognatore del sogno, senza tempo e a tutti contemporaneo, e non un suo personaggio. Vedi valore dove non l'avevi mai veduto, non stai più trattenendo, sei immerso nel riconoscimento²⁸.

Non è scontato, per chi legge questo testo per la prima volta, pensare che si tratti di poesia. Un aspetto comune ai tre libri della trilogia alla quale appartiene *Sì* è lo spaesamento che producono in un lettore non abituato alla scrittura di Broggi e che abbia maggiore familiarità, piuttosto, con la poesia italiana novecentesca. Hamburger ha scritto che qualsiasi lettore ha una intuizione pre-logica di cosa sia la poesia, poiché è portato a rivivere l'esperienza evocata da un testo poetico e a interrogare se stesso al riguardo, e non a immaginarla come finzione, a differenza di quanto accade con la narrativa²⁹: è lecito chiedersi se tale assunto rimanga vero anche in un contesto come quello del paragrafo appena riportato e, più in generale, di *Sì*. Siamo ancora nei territori della poesia? Due caratteristiche, in particolare, sembrano smentire questa appartenenza: l'assenza di un soggetto di enunciazione dominante e l'uso del *cut-up*.

Mentre nel caso di *Perciò veniamo bene nelle fotografie* un errore critico può essere quello di considerare il protagonista come un personaggio di finzione, in quello di *Sì* sembra mancare del tutto un soggetto. Ciò non stupisce chi ha già letto libri di Broggi: tutta la sua opera, infatti, è costruita in contrapposizione all'idea della lirica come espressione di una soggettività e come discorso dell'io³⁰; in alcune delle sue opere, fra le quali *Sì* (ma anche *Avventure minime* e il suo libro più narrativo, *Noi*), compaiono figure umane dotate di nomi propri, le quali, tuttavia, non hanno alcuno spessore psicologico o evoluzione interna: è impossibile considerarle alla pari dei personaggi di un romanzo. Nel caso di *Sì* sono figure ancora più spettrali, simili ad avatar o sagome virtuali³¹. Il nome di uno di loro (Maurizio) coincide con quello di uno dei quattro

²⁸ A. BROGGI, *Sì*, Tic, 204, p. 22.

²⁹ HAMBURGER, *La logica della letteratura*, cit., p. 268.

³⁰ Cfr. al riguardo C. CROCCO, *Le poesie italiane di questi anni*, «L'Ulisse», XVII, 2014, pp. 13-50: pp. 39-42.

³¹ Le figure umane di *Sì* possono ricordare quelle de *I camminatori* di Italo Testa: I. TESTA, *I camminatori*, Vecchiano (PI), Valigie rosse, 2013.

protagonisti di *Noi*; c'è, dunque, un segnale di coesione macrotestuale fra le opere di Broggi. Gli incontri fra i personaggi di *Sì* sono ancora più vuoti e improduttivi di quelli del libro precedente: se in *Noi* un evento in apparenza cruciale come la morte non produceva alcuna conseguenza³², in *Sì* l'altro evento che normalmente comporta uno sconvolgimento nell'esistenza umana, l'amore, sembra non avere alcuna rilevanza. Nell'ultima parte del libro, infatti, dialoghi e descrizioni alludono ad incontri erotici fra le figure umane; ma le situazioni rappresentate cambiano di continuo, così come le coppie, senza che allontanamenti e riavvicinamenti producano alcun effetto sulle loro vite.

Torniamo al soggetto di enunciazione. L'incipit del testo citato sembra introdurre una situazione narrativa: viene rappresentato un ragazzino su una spiaggia. Questo principio di narrazione, però, è subito indebolito: «Provo a chiamarlo in qualche modo: tutti i nomi vanno bene». La privazione del nome è una forma di annullamento dell'individualità; strategie simile ricorrono in tutto il libro. Poco più avanti si legge: «La tua biografia come pure il sogno di qualcun altro»; «Fingi di essere te stesso». All'interno di *Sì* l'assenza di identità viene ribadita e tematizzata, attraverso un gesto metaletterario tipico di Broggi. Anche in altri capitoli si allude alla vita umana – e alla sua rappresentazione letteraria – come insieme di possibilità illimitate («Sei stato il biografo di Elaine Morgan, [...] Le Clézio, Karl Friston e Klaus Maria Brandauer, hai dato avvio a una setta religiosa incentrata sul pensiero di George Spencer-Brown, provveduto come meglio hai potuto a condurre l'azienda agricola di famiglia [...] Ti stremi a vendere antifurti [...]») ³³ e di credenze che generano l'illusione di conoscere la realtà («Esperisco solamente ciò che credo di esperire. I miei convincimenti stabiliscono le mie esperienze e mi rendono quello che sono») ³⁴. Ma qual è, allora, il soggetto di enunciazione di *Sì*? Stando all'autore, le virgolette basse (che compaiono nel secondo paragrafo del testo citato) introducono un livello enunciativo diverso da quello principale, come se trattasse di voci multiple. Nel resto del libro gran parte dei verbi è alla seconda persona singolare, come se ci si rivolgesse a un "tu" virtuale («Puoi provare? Puoi farlo davvero?»). Si tratta di un'altra strategia stilistica (come l'uso di frasi ellittiche del verbo, del genere: «L'incapacità di conservare i particolari, tutto quello che si apprende e si dimentica, ciò che arrivi a credere che sia vero»), la quale produce un effetto di spaesamento nel lettore e contribuisce a

³² Cfr. al riguardo F. PENNACCHIO, *Qualche idea intorno a "Noi" di Alessandro Broggi*, «La balena bianca», 11 ottobre 2021, consultato il 04 dicembre 2024, <https://www.labalena Bianca.com/2021/10/11/qualche-idea-intorno-a-noi-di-alessandro-broggi-filippo-pennacchio/>.

³³ BROGGI, *Sì*, cit., p. 37.

³⁴ Ivi, p. 55.

negare sia la possibilità di una dimensione narrativa, sia di quella poetica. È impossibile identificare un soggetto di enunciazione all'interno di questo libro, ma è altrettanto inutile ostinarsi ad analizzarne una struttura finzionale.

L'altra questione da mettere a fuoco riguarda la provenienza delle parole presenti all'interno di *Sì*. L'autore, infatti, non ha mai fatto mistero di essersi servito del *cut-up* come tecnica privilegiata per costruire l'opera: al contrario, all'interno di un post Facebook, ha pubblicato l'elenco delle fonti di *Sì* (come già fatto per il precedente *Noi*, e per il successivo *Idillio*)³⁵. Tutti i testi di Broggi, d'altronde, sono scritti a partire da frammenti del linguaggio quotidiano, che vengono montati e rielaborati in modo da mostrarne la componente stereotipata. Talvolta il processo di decostruzione riguarda i luoghi comuni del lessico poetico; in altri casi si parte dal linguaggio giornalistico, televisivo o pubblicitario. Lo scopo di questa strategia compositiva è, da un lato, disattendere le attese del lettore mostrando le scorie del linguaggio; dall'altro, costruire una nuova letteratura a partire da queste macerie. Se *Sì* è costituito da enunciati usati a un secondo grado, ovvero già esistenti in altre pratiche comunicative (sia finzionali, sia poetiche) e appartenenti ad altri autori, quale è lo statuto logico di questi enunciati e, di conseguenza, di questo libro?

A proposito di opere come *Le parti pris des choses* (1942) di Ponge, Hamburger scrive che va inteso come opera al di fuori della poesia, appartenente piuttosto al territorio comunicativo del linguaggio, così come accade anche nel caso della poesia concreta o visiva³⁶. Mentre poesie orientate verso gli oggetti, come *Fontane romane* di Rilke – dove l'autore non vuole soverchiare l'oggetto con la propria soggettività, bensì semplicemente descriverlo – rimangono all'interno dei confini del poetico, soprattutto per via della forma (il sonetto) e del linguaggio, che esprimono l'intenzione lirica del soggetto enunciativo, testi come quello citato da *Sì* hanno uno statuto molto più difficile da stabilire. Abbiamo già detto che, all'interno di svariati punti del libro, Broggi allude alle molteplici possibilità della letteratura e del linguaggio («Abitando questo pluriverso fin dal primo istante, sei la scarpata, il pascolo, la marea, le galassie [...]; «l'inizio della storia potrebbe essere questo»)³⁷. Da un punto di vista logico, è legittimo concludere che *Sì* non appartiene né alla poesia né alla finzione narrativa. È un'opera ibrida, che sfrutta la logica di due diversi tipi di linguaggio (finzionale e poetico), senza aderire ad alcuno di essi.

³⁵ A. BROGGI, Post su Facebook del 18 novembre 2024, consultato il 04 dicembre 2024, <https://www.facebook.com/alessandro.broggi.58>.

³⁶ HAMBURGER, *La logica della letteratura*, cit., p. 262.

³⁷ BROGGI, *Sì*, cit., p. 23 e p. 97.

Conclusione

Il concetto di soggetto di enunciazione si riferisce a un aspetto logico della poesia – cioè un enunciato contenente un peculiare nesso tra soggetto e oggetto – e non si traduce in un soggetto biografico o psicologico; ciò permette di includere nel genere poetico anche sue forme non liriche³⁸. Come abbiamo visto, però, proprio la categoria di soggetto di enunciazione segnala la difficoltà a includere all'interno della poesia libri come *Sì* (ma lo stesso vale per *Avventure minime*, *Idillio* e *Noi*) di Alessandro Broggi. Lo stesso, d'altronde, si può dire per molta poesia in prosa italiana degli ultimi vent'anni: da *La pura superficie* (Donzelli, 2017) di Mazzoni, fino a *Il paziente crede di essere* di Giovenale (Gorilla Sapienz, 2016) e a *Fermate* di Maccari (Elliot, 2017), per nominare tre libri appartenenti, da un punto di vista di sociologia della letteratura, a zone molto diverse del campo letterario.

In riferimento ad alcuni di questi libri, alcuni critici hanno iniziato a parlare di una “teoria degli affetti” o di una “terza persona lirica” ovvero della presenza di una vocazione poetica o elegiaca, ma in assenza di strutture liriche³⁹. Anche Giovannetti e Picconi, d'altronde, sembrano voler recuperare alcuni aspetti della poesia lirica – opponendosi, però, alla presenza di una soggettività in senso biografico o psicologico, che è alla base della lirica – per descrivere alcuni testi contemporanei. Tale discussione testimonia la difficoltà a considerare i libri in questione totalmente al di fuori dei territori della poesia. Quel che è lecito chiedersi, allora, è se queste forme letterarie non abbiano ormai creato delle attese nel lettore di poesia contemporanea, alterando o iniziando ad alterare la natura del patto lirico.

³⁸ HAMBUGER, *La logica della letteratura*, cit., p. 239: «Se non riduciamo l'io lirico a un soggetto personale, ma lo concepiamo come un soggetto di enunciato, il concetto di soggettività [...] può essere eliminato, consentendo di riportare anche le più moderne teorie e forme della poesia entro l'alveo del loro rispettivo concetto di genere».

³⁹ Cfr. F. ZINELLI, *Formati & emozioni della poesia*, in Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2014, progetto grafico e impaginazione di M. Guatteri, M. Zaffarano, Colorno, Tiellesi, 2016, pp. 93-103; V. OSTUNI, *Oggettivo indecidibile. Una nota su affettività, assertività e scritture di ricerca*, in Ivi, pp. 69-73.

GLORIA SCARFONE

Dialettica della narratologia. Sugli errori, le virtù e le prospettive di una disciplina

Abstract: In questo saggio cerco di riflettere sulle contraddizioni e sulle aporie che contraddistinguono oggi la ricezione di quella disciplina che nel 1969 Tzvetan Todorov chiama per la prima volta «narratologia». Nel primo paragrafo, ripercorro alcune tappe della nascita e del battesimo della disciplina negli anni dello strutturalismo francese, per poi soffermarmi brevemente sul suo destino post-strutturalista (e cioè sulla cosiddetta narratologia «post-classica»). Nel secondo, rifletto sull'errata equivalenza tra narratologia e teoresi, ricostruendo un dibattito che alla fine degli anni Ottanta ha visto scontrarsi due studiosi: Susan S. Lanser e Nilli Diengott. L'ultimo paragrafo – la *pars construens* del saggio – propone un modo storiografico e culturalista di pensare la narratologia, sradicandola definitivamente dalle sue radici strutturaliste senza tuttavia rinunciare a quel rigore e a quello spirito di precisione di cui la disciplina ha bisogno per continuare esistere e a difendere la specificità (e il privilegio) del discorso narrativo.

Parole chiave: narratologia, strutturalismo, teoresi, ricezione, prospettive

«The narratologist? Hasn't his moment passed? I mean, ten years ago everybody was into that stuff, actants and functions and mythemes and all that jazz. But now...»

«Only ten years! Does fashion in scholarship 'ave such a short life?»

«It's getting shorter all the time. There are people coming back into fashion who never even knew they were out of it».

David Lodge, *Small World*, 1984¹1. *Narratologia non è strutturalismo*

Per il David Lodge di *Small World* (un *cult* dell'*academic novel*), la narratologia è una moda che, già nel 1984, è passata da dieci anni. All'incirca a metà degli anni Settanta, cioè, la narratologia avrebbe iniziato a declinare. Ma cosa c'era stato prima?

Nel 1966 la rivista *Communications* pubblicava un numero speciale interamente dedicato all'analisi del racconto: *Recherches sémiologiques. L'analyse structurale du récit* (no. 8). Tra gli autori del numero figuravano Roland Barthes, Gérard Genette, A. J. Greimas, Claude Bremond, Tzvetan Todorov e Umberto Eco. Ad alcuni dei saggi contenuti in quel numero dobbiamo definizioni e classificazioni che sono diventate la nostra *doxa* dell'analisi narrativa: l'idea che il testo narrativo possa essere letto nei termini di una *sintassi della narrazione* (Barthes)², la proverbiale distinzione tra *storia* e *discorso* (Todorov)³, il ripensamento in termini linguistici delle categorie di *mimesi* e *diegesi* (Genette)⁴. A giusto titolo, dunque, il numero di *Communications* del 1966 è stato retrospettivamente considerato il manifesto della narratologia strutturalista⁵.

Retrospettivamente, perché nei fatti la parola *narratologia* a quell'altezza non esisteva ancora (si parlava infatti di *analisi strutturale del racconto*). Il termine viene coniato da Todorov nel 1969, quando in *Grammaire du Décaméron* scrive: «Il nostro sforzo sarà quello di arrivare a una teoria della narrazione [...]. Di conseguenza, più che in quello degli studi letterari, questo lavoro rientra nell'ambito di una scienza che ancora non esiste; chiamiamola NARRATOLOGIA, la scienza della narrazione»⁶. Il battesimo della narratologia comporta almeno due punti fermi: nelle parole di Todorov, la narratologia è *teoria* ed è *scienza*, e per questo ha molto meno a che fare con gli «studi letterari» di quanto potrebbero pensare quei lettori intenti a leggere un libro sul *Decameron* di Boccaccio.

¹ Cito dall'edizione Vintage Books (London) del 2011, p. 134. Il libro è tradotto in italiano per Bompiani con il titolo *Il professore va al congresso*.

² R. BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, «Communications», 8, 1966, pp. 1-27.

³ T. TODOROV, *Les catégories du récit littéraire*, «Communications», 8, 1966, pp. 125-151.

⁴ G. GENETTE, *Frontières du récit*, «Communications», 8, 1966, pp. 152-163.

⁵ G. PRINCE, *Narratology*, in Raman Selden (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. VIII: *From Formalism to Poststructuralism*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 110-13: p. 112.

⁶ T. TODOROV, *Grammaire du Décaméron*, The Haugue-Paris, Mouton, 1969, p. 10 (trad. mia – di qui in avanti tutte le traduzioni di testi in lingua sono da considerarsi mie; ho mantenuto la lingua originale quando la traduzione mi sembrava meno efficace).

A questo battesimo seguiranno altri capisaldi della disciplina: nel 1972 Genette pubblica *Figure III. Discorso del racconto* (terzo e ultimo volume del progetto iniziato con *Figure* nel 1966) e nel 1973 Bremond dà alle stampe *Logique du récit*. È il momento apicale della «scienza della letteratura» auspicata da Todorov nel manifesto del 1966, una scienza in cui «non viene studiata l'opera, ma le virtualità del discorso letterario che l'hanno resa possibile»⁷. Dopo questo momento, inizia quella fase discendente che è oggetto della satira di Lodge. Nel frattempo, la narratologia è diventata un fenomeno internazionale e in una certa misura potremmo dire che la fase calante della narratologia strutturalista coincide in parte con la sua canonizzazione. Quando studiosi americani come Seymour Chatman e Gerald Prince pubblicavano rispettivamente *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (1978) e *Narratology. The Form and Functioning of Narrative* (1982), in Francia ci si preparava all'uscita del primo volume di uno dei più grandi edifici teorici eretti al contempo contro lo strutturalismo e a favore della narrazione: *Tempo e racconto* di Paul Ricoeur, uscito nel 1983, lo stesso anno in cui Genette dava alle stampe *Nuovo discorso del racconto*, un libro nato per rispondere alle critiche mosse nell'arco di dieci anni a *Figure III*, in una difesa concitata e non poco confusa di un momento grandioso della teoria letteraria volto al tramonto.

Ma perché ripercorrere questa storia? Anzitutto per capire bene cosa significano le parole di Lodge poste in epigrafe: nelle battute dei due accademici, la narratologia coincide precisamente con quella fase di cui ho appena ricostruito le tappe; coincide, cioè, con lo strutturalismo. Questa coincidenza non è una trovata di *Small World*, ma, al contrario, è depositata nel comune sentire di molti ancora oggi. Nell'ultimo anno, mentre mi occupavo della traduzione di *Transparent Minds* di Dorrit Cohn, ne ho avuto conferma; molto spesso, quando mi veniva posta la classica domanda “a cosa stai lavorando?”, la reazione alla mia risposta suonava più o meno così: “ah sì, Cohn, la strutturalista”. Alcune volte, in questa risposta risuonava anche un implicito senso di scetticismo nei confronti di un'operazione ingiustamente giudicata di retroguardia – se dovessi dare voce a questo implicito dissenso, lo riassumerei così: “che senso ha tornare allo strutturalismo oggi?”.

Altre volte (poche) parlando di Cohn, mi sono resa conto che qualcuno la considerava un esempio della cosiddetta «narratologia post-classica», mettendola quindi nella stessa categoria di studiosi come David Herman, Monika Fludernik e Marie-Laure Ryan, che però appartengono tutti alla generazione successiva.

⁷ TODOROV, *Les catégories du récit littéraire*, cit., p. 125.

Il punto è che Cohn non è riconducibile né all'una né all'altra corrente: *non* è una strutturalista, perché la logica con cui guarda ai testi narrativi è inversa a quella di Todorov, Barthes e Genette⁸, sebbene si confronti con loro e sebbene scriva esattamente negli stessi anni (*Transparent Minds* è del 1978 ma rielabora alcuni saggi usciti almeno a partire dal 1966); eppure, *non* è nemmeno riconducibile alla narratologia post-classica, e non solo perché sarebbe un anacronismo dato che di narratologia post-classica si inizia a parlare solo a partire dalla fine degli anni Novanta, ma perché non ne condivide alcune delle premesse fondamentali (per esempio, l'interdisciplinarietà).

L'opposizione tra narratologia classica e post-classica è discussa per la prima volta in modo chiaro nel 1997 da David Herman⁹, che distingue la fase strutturalista (classica) dalle nuove tendenze dell'analisi narrativa che si sono sviluppate dopo il suo declino, tra anni Ottanta e Novanta. La narratologia classica guarda alla linguistica, si pone gli obiettivi di una scienza e si fonda su un testualismo che esclude ogni eteronomia. La narratologia post-classica rifiuta lo scientismo, è marcatamente inter- e transdisciplinare e, soprattutto, non fa capo a un progetto condiviso, perché non è che la nomina di diverse correnti critiche (narratologia marxista, femminista, cognitiva, postcoloniale, psiconarratologia e molte altre¹⁰). Herman, due anni dopo, preferisce infatti parlare non di narratologia ma di *narratologie*, precisando che il termine è usato «in modo molto ampio, al punto da renderlo più o meno intercambiabile con quello di *studi narrativi*. Questo uso generale riflette verosimilmente l'evoluzione della narratologia stessa [...]. Non designando più solo un sottoinsieme della teoria letteraria strutturalista, la *narratologia* può ora essere usata per riferirsi a qualsiasi approccio ragionato allo studio del discorso organizzato narrativamente, sia esso letterario, storiografico, conversazionale, filmico o altro»¹¹.

Il rischio implicito in questo gesto è evidente: dissolvendosi nell'idea generale e pluralista di «studi narrativi», variamente applicati e applicabili ai testi letterari e a ogni altro medium che si serva delle risorse del racconto, la narratologia è destinata a

⁸ Ho spiegato nel dettaglio il perché nel primo paragrafo della *Postfazione* alla mia traduzione (*Menti trasparenti*, in corso di stampa per Carocci).

⁹ D. HERMAN, *Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology*, «PMLA», 112/5, 1997, pp. 1046-1059. Un'utile sintesi di questa distinzione e della sua storia si trova in G. PRINCE, *Classical and/or Postclassical Narratology*, «L'Esprit Créateur», 48/2, 2008, pp. 115-123.

¹⁰ Per una panoramica esaustiva di tutti questi approcci, cfr. A. NÜNNING, *Narratologie ou narratologies? Un état des lieux des développements récents : Propositions pour de futurs usages du terme*, in J. PIER, F. BERTHELOT (éds.), *Narratologies contemporaines, approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010, pp. 15-44.

¹¹ D. HERMAN, *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press, 1999, p. 27.

perdere statuto, identità e prestigio. È quello che è successo: non solo oggi la narratologia sconta la mancanza di una chiara identità istituzionale – non dando nome a un settore disciplinare né, se non in casi eccezionali, a insegnamenti curriculari –¹², ma rischia di essere percepita come una disciplina di retroguardia rispetto all’universo degli *studies*. Questo è particolarmente valido per l’Italia, dove la gran parte dei testi della narratologia post-classica non sono noti né tradotti e dove, di conseguenza, l’equazione narratologia=strutturalismo non è mai stata davvero smantellata.

Il mio punto è proprio questo: è necessario rompere l’equazione non solo e non tanto perché la storia della narratologia è andata avanti, ma perché si tratta di un’equazione nociva e falsificante. La teoria della narrazione esiste infatti da ben prima che Todorov le desse un nome consacrandone l’esistenza e la fortuna negli anni Settanta. Nel mondo occidentale, l’archetipo della teoria della narrazione è la *Poetica* di Aristotele, non casualmente l’opera-feticcio della narratologia strutturalista¹³. Ma non è necessario andare tanto indietro: non sono forse saggi di narratologia libri – tutti scritti prima del battesimo della disciplina – come *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955) di Franz Karl Stanzel, *The Rhetoric of Fiction* (1961) di Wayne Booth o *The Nature of Narrative* (1966) di Robert Scholes e Robert Kellogg¹⁴? Questi testi non hanno niente a che fare con lo strutturalismo, eppure sono diventati negli anni parte integrante di un vocabolario diffuso dell’analisi narrativa (la distinzione autoriale/figurale di Stanzel, le categorie di autore/lettore implicito e di narratore inattendibile di Booth, l’opposizione tra soliloquio e monologo interiore di Scholes e Kellogg) che si è fecondamente fuso con quello strutturalista.

Il termine narratologia, insomma, non è qualcosa di cui dobbiamo sbarazzarci, pensandolo come un semplice analogo dell’idea più generica di studi narrativi, perché nel concetto di “logica” della narrazione è iscritto uno spirito di precisione che non va confuso con lo scientismo e perché, soprattutto, questo concetto comporta l’idea

¹² Su questo problema riflette R. BARONI, *L’empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses*, «Questions de communication», 30, 2016, pp. 219-238.

¹³ Ne ho parlato in *Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria*, Roma, Carocci, 2024 (soprattutto alle pp. 45-46, 86-102), discutendo le deformazioni prospettiche con cui autori come Barthes, Genette e Chatman si sono appropriati della *Poetica*. Un momento importante di questa appropriazione è l’uscita nel 1980 per Seuil dell’edizione francese della *Poetica* curata da Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, esito di un lungo dialogo dei due filologi con Todorov e Genette iniziato nel 1972. Tra le innovazioni più importanti della *Poétique* di Seuil, la scelta di tradurre *mimesis* non più con il termine «imitazione», ma con «rappresentazione», sancendo l’autonomia referenziale del *mythos*; cfr. su questo A. SORCI, *La Condition narrative. La fable de l’aristotélisme*, Paris, Garnier, 2023, pp. 35-39.

¹⁴ Tra l’altro, mentre l’opera di Stanzel è poco nota e per lo più non tradotta in Italia, i saggi di Booth e Scholes e Kellogg sono stati fondamentali per la generazione italiana che ha studiato tra anni Settanta e Novanta.

che il discorso narrativo abbia una *sua* specificità in grado di distinguerlo da ogni altro tipo di discorso. Tutto ciò, a patto di sradicare il termine dalle sue radici (solo nominalmente) strutturaliste, usandolo con quella libertà anacronistica che ci porta a vedere in Aristotele il primo narratologo. Altrimenti, saremmo costretti a dare ragione a Lodge: *the moment of narratology has passed*.

2. Narratologia non è teoresi

L'identità tra narratologia e strutturalismo va rifiutata non solo perché storiograficamente falsificante, ma perché da questa separazione dipende il destino della narratologia stessa. Gli assunti dello strutturalismo francese sono infatti ormai concordatamente e giustamente improponibili (letterarietà verificabile, scienza della narrazione, autonomia dell'opera, chiusura referenziale, morte dell'autore, personaggio=funzione testuale) e la presunta identità rischierebbe di far cadere nell'oblio anche la narratologia (in parole più semplici, rischieremmo di buttare il bambino con l'acqua sporca).

C'è poi una seconda analogia da rifiutare: quella tra narratologia e teoresi. Nel dibattito critico (e credo anche nel comune sentire di molti) è diffusa l'idea che la narratologia sia una disciplina astratta, speculativa, meramente teorica. La tendenza è quella di distinguere la narratologia come disciplina a sé dalle sue "applicazioni" ai testi letterari. Anche in questo caso, siamo di fronte a un portato dello strutturalismo. Quando Todorov si pone l'obiettivo di «studiare la "letterarietà" e non la letteratura», «non l'opera, ma le virtualità del discorso letterario che l'hanno resa possibile»¹⁵, sta proponendo un modello di analisi in cui la particolarità del testo deve essere trascesa in nome dell'astrazione («le virtualità» appunto). La gran parte dei contributi pubblicati su riviste come *Communications* e *Poétique* (due delle principali riviste dello strutturalismo) sono scritti teorici in cui le opere, se ci sono, vengono del tutto decentrate. Bisognerebbe interrogarsi su quanto sia paradossale il fatto che molti rimpiangano questo momento della storia della critica proprio in nome della presunta attenzione che avrebbe dato al testo. Ma ora mi importa di più insistere sulla problematicità implicita nel binomio narratologia-teoresi per capire meglio cosa comporterebbe accettarlo.

In un saggio del 2010, Ansar Nünning sostiene che è «auspicabile distinguere chiaramente la narratologia in quanto particolare tipo di teoria narrativa dall'analisi e

¹⁵ TODOROV, *Les catégories du récit littéraire*, cit., p. 125.

l'interpretazione delle narrazioni», perché «la narratologia non deve essere confusa con le sue applicazioni»¹⁶. La posizione di Nünning è diffusa, anche se moderata rispetto ad altre che si fondano sullo stesso principio di separazione tra teoria e prassi – che è, ancora una volta, un riflesso della vecchia distinzione strutturalista tra *langue* e *parole*. Per comprendere appieno il significato e le conseguenze di questa posizione è utile rievocare un dibattito che, alla fine degli anni Ottanta, ha visto scontrarsi due studiose: Susan S. Lanser e Nilli Diengott.

Nel 1986, sulla rivista *Style*, Lanser pubblica un saggio intitolato *Toward a Feminist Narratology*, in cui propone un modello integrato di narratologia capace di mettere in dialogo la disciplina con il pensiero e lo sguardo femminista, nel tentativo di fondere dialetticamente due campi del sapere a torto percepiti come incompatibili:

La narratologia ha avuto uno scarso impatto sulle ricerche femministe e le intuizioni femministe sulla narrazione sono state analogamente trascurate dalla narratologia. Il titolo di questo saggio può quindi sembrare sorprendente, come se stessi cercando di forzare l'intersezione di due linee tracciate su piani diversi: l'una scientifica, descrittiva e non ideologica, l'altra impressionistica, valutativa e politica (una falsa opposizione che spero la mia epigrafe iniziale aiuti a dissolvere)¹⁷.

Citando in epigrafe un passo in cui Terry Eagleton smaschera come ipocrita la presunta neutralità di ogni gesto critico («in qualsiasi studio accademico, scegliamo gli oggetti e i metodi che riteniamo più importanti, e la nostra valutazione della loro importanza è governata da interessi profondamente radicati nelle nostre forme pratiche di vita sociale»)¹⁸, Lanser fa del rifiuto della falsa opposizione tra teoresi e prassi l'assunto principale del suo saggio. Se «ciò che scegliamo e rifiutiamo a livello teorico dipende da ciò che stiamo cercando di fare a livello pratico» (è sempre Eagleton), ha davvero senso credere che la narratologia sia a-ideologica, descrittiva e, quindi, “scientifica”? Quale pretesa di neutralità può avere, per esempio, una disciplina che ha fondato i propri studi canonici sull'analisi di un corpus integralmente maschile, senza mai nemmeno interrogarsi sull'eventuale androcentrismo dei modelli astratti che ne derivavano – e quindi sulla loro falsa universalità? «The masculine text stands for the universal text»¹⁹. Le precomprensioni che hanno guidato le principali

¹⁶ NÜNNING, *Narratologie ou narratologies?*, cit., p. 31.

¹⁷ S. S. LANSER, *Toward a Feminist Narratology*, «Style», 20/3, 1986, pp. 341-363: p. 341.

¹⁸ *Ibidem*. Il passo si trova in T. EAGLETON, *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, p. 184.

¹⁹ LANSER, *Toward a Feminist Narratology*, cit., p. 343.

intuizioni della narratologia – logica binaria, decontestualizzazione, sradicamento delle opere dai loro contesti di produzione – possono dirsi neutrali? Perché la morfologia di Propp non funziona quasi mai applicata all’analisi di testi a firma di donna? Sono alcuni degli interrogativi che Lanser si pone mentre discute l’idea di un modello di narratologia capace di leggere le pratiche narrative in relazione ai meccanismi della produzione letteraria e all’ideologia sociale, nella convinzione che non si possano disancorare le pratiche narrative dai contesti che le producono, contesti che sono simultaneamente linguistici, letterari, storici, biografici, sociali e politici.

Lanser dà poi concretezza alla sua proposta attraverso l’analisi di un testo per il quale le categorie della narratologia classica sembrerebbero inutili: una lettera anonima pubblicata su una rivista letteraria (*Altkinson’s Casket*) nel 1832. Di questo scritto le categorie di Genette ci direbbero semplicemente che si tratta di una narrazione omodiegetica, depotenziando così una stratificazione testuale complessa, in cui, pur nell’uniformità di superficie del dettato diegetico (da un punto di vista tecnico, narratologicamente è una sola voce a parlare), si sovrappongono in realtà almeno tre toni diversi. Sono questi toni, con le loro sfumature, a rendere interessante lo scritto. Non solo, a loro volta questi toni cambiano alla luce della contestualizzazione del testo: decidere se sia o meno apocrifo, se sia scritto da un uomo o una donna, se gli apparati paratestuali che lo presentano siano parte integrante di un gioco autoriale o se siano un’aggiunta ex post dell’editore, cambia significativamente l’interpretazione della lettera. Nella misura in cui questi interrogativi determinano il significato stesso della narrazione, sono interrogativi che la narratologia deve porsi.

In fin dei conti, Lanser sta proponendo, in modo intelligente e con un esempio efficace, un’ermeneutica del testo in cui si incontrano narratologia, contestualizzazione e retorica, ricordandoci che la complessità retorica della lettera e le circostanze che l’hanno generata determinano il suo significato narrativo. Una proposta di puro buon senso critico, peraltro ancora nemmeno troppo marcatamente femminista, come lo sarà in seguito nel bellissimo libro *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice* (1992), punto apicale della sua proposta critica, in cui Lanser rilegge in una prospettiva ormai dichiaratamente bourdieusiana alcuni romanzi delle più grandi scrittrici del canone occidentale (Austen, Eliot, Woolf, C. Brontë). Tanto più, dunque, l’acredine con cui Nilli Diengott contesta *Toward a Feminist Narratology* appare sorprendente.

La sua risposta, pubblicata nel 1988 sempre sulla rivista *Style*, si fonda su una distinzione radicale tra teoresi e interpretazione: «La narratologia è un'attività teorica», «determinare il significato in narrativa è l'obiettivo dell'interpretazione, non dell'attività teorica»²⁰. Per Diengott, l'analisi di Lanser «si basa su una confusione dell'attività teoretica con altri campi dello studio della letteratura, come l'interpretazione, lo storicismo e la critica»²¹. Ma cosa sarebbe, esattamente, l'attività teoretica senza l'interpretazione, lo storicismo e la critica? Come si fa a credere davvero nella separazione di questi campi, là dove ogni teoria si costruisce a partire da un corpus che è, anzitutto, scelto da uno sguardo non neutro e che, in seconda battuta, determina le astrazioni della teoria stessa? Il punto è proprio che Diengott è totalmente vittima di questa falsa pretesa di neutralità quando sostiene che «per l'attività teoretica, la questione del canone non è mai un problema»; «l'attività teoretica è indifferente alla singola opera e si concentra solo su questioni strutturali che riguardano il sistema»²².

Nel finale, la sua argomentazione è compendiata così: «Lanser è ovviamente interessata all'interpretazione, ma la narratologia è un'operazione completamente diversa»²³.

3. *Narratologia è storia, cultura, interpretazione*

Per mostrare l'improponibilità di questa posizione ho volutamente scelto un esempio radicale; le affermazioni di Diengott si fondano su un'ingenuità epistemologica che non credo poi così diffusa e che però serpeggia in minore nelle parole di chi – come anche il più misurato Nünning – tende a distinguere in modo troppo netto la teoria dall'analisi testuale, la narratologia dalle sue applicazioni. Concepire la teoria narratologica semplicemente come qualcosa che si “applica” ai testi significa infatti dimenticare che ogni sistema teorico ha una sua genesi, una sua storia e un suo radicamento culturale, non comprendendo che queste origini ne annullano la neutralità e ne determinano il ruolo nell'interpretazione, influenzandone gli esiti. Significa, cioè, spezzare le fondamenta del circolo ermeneutico.

Faccio un esempio semplice a partire, ancora una volta, da uno dei modelli teorici che ritengo più validi e conosco meglio: *Transparent Minds*. Le categorie

²⁰ N. DIENGOTT, *Narratology and Feminism*, «Style», 22/1, 1988, pp. 42-51: pp. 45-46.

²¹ Ivi, p. 46.

²² Ivi, pp. 46 e 48.

²³ Ivi, p. 49.

principali elaborate da Cohn sono psiconarrazione, monologo (interiore) citato, monologo (interiore) narrato, autonarrazione e monologo (interiore) autonomo²⁴. Prima di “applicare” queste categorie nell’analisi testuale, sarebbe importante porsi almeno due problemi: su quali basi epistemologiche e culturali sono formulate? A partire da quale corpus? Anzitutto, la storia di queste categorie è guardata in diacronia, secondo un modello morfologico di matrice goethiana – con probabilità mediate da Stanzel – che Cohn difficilmente avrebbe potuto elaborare se non fosse per le sue origini austriache (il radicamento culturale della teoria) e che è molto diverso dalla morfologia statica dello strutturalismo francese (la diversità dei modelli teorici che consegue a quel radicamento)²⁵. In secondo luogo, le categorie individuate a partire da quel modello sono a loro volta influenzate dal corpus di testi che Cohn analizza: i più grandi romanzi del realismo e del modernismo occidentale, scritti nell’arco cronologico che va dal 1850 al 1950. È per questo che le categorie di psiconarrazione e monologo interiore presuppongono due concetti – psiche e interiorità – che all’interno di quel corpus sono *doxa*, ma che non esistono prima di una certa data²⁶ (e vale lo stesso per il concetto di *mind* del titolo, impensabile prima dell’empirismo lockiano).

Questo significa che è giusto o possibile servirsi delle categorie di Cohn solo nel caso di opere scritte nello stesso periodo storico da lei analizzato? Non proprio: significa essere consapevoli, mentre lo facciamo, dell’anacronismo su cui si basa la nostra operazione e dare voce a questo anacronismo dispiegandone le potenzialità ermeneutiche, come per esempio fanno Scholes e Kellogg quando ci dicono che

²⁴ Le tre categorie del monologo sono per lo più conosciute senza l’aggettivo «interiore», che nel saggio viene tendenzialmente omissa per un motivo che Cohn spiega nell’introduzione: «Per quanto riguarda l’espressione “monologo interiore”, dal momento che nella narrativa moderna è generalmente postulata l’interiorità (il silenzio) di questo discorso rivolto a sé stessi, l’aggettivo “interiore” è un modificatore quasi ridondante e, da un punto di vista strettamente logico, dovrebbe essere sostituito con “citato”. Ma l’espressione “monologo interiore” è così fortemente radicata (e ha una storia così lunga e variegata nella tradizione moderna) che si perderebbe di più di quanto si guadagnerebbe sbarazzandosene completamente. Userò quindi l’espressione combinata “monologo interiore citato”, riservandomi la possibilità di eliminare il secondo aggettivo a piacere e il primo ogni volta che il contesto lo permette» (D. COHN, *Menti trasparenti*, traduzione in corso di stampa).

²⁵ Ne ho parlato nel dettaglio nel secondo paragrafo della *Postfazione a Menti trasparenti*, in corso di stampa.

²⁶ Nel mondo greco, per esempio, ψυχή (soffio, anima, respiro vitale) designa la forza vitale presente in noi, quella che alla morte abbandona il corpo; più che la sede dei pensieri e dei sentimenti è un principio vitale che trascende l’individuo (Cfr. R. BROXTON, *Le origini del pensiero europeo: intorno al corpo, la mente, l’anima, il mondo, il tempo, il destino* [1951], Milano, Adelphi, 2006). Analogamente, l’opposizione “interiore/estriore” è una funzione di una modalità di (auto)interpretazione storicamente limitata dell’Occidente moderno, ma non è scontata per esempio in altri momenti storici o in altre tradizioni – basti pensare allo sciamanesimo o alle varie forme di pensiero magico, dove il confine dentro-fuori non esiste (C. TAYLOR, *Radici dell’io. La costruzione dell’identità moderna* [1989], Milano, Feltrinelli, 1993).

possiamo retrospettivamente vedere nel lungo soliloquio di Medea delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio uno dei primi esempi di monologo interiore²⁷. Facendolo, non dobbiamo dimenticare che il concetto di interiorità come lo intendiamo noi non esiste per l'autore delle *Argonautiche*, perché è proprio a partire da questa consapevolezza che potremmo più facilmente comprendere perché Medea pensa servendosi di una grammatica e di uno stile altisonanti che la rendono completamente diversa da Anna Karenina o da Molly Bloom²⁸. Solo così l'edificio teorico di *Transparent Minds* potrà dispiegare il suo valore transtorico, permettendoci per esempio di individuare in un brano delle prime pagine dell'*Iliade* (vv. 188-192), in cui il narratore descrive lo stato d'animo di Achille mentre è combattuto tra il desiderio di uccidere Agamennone e la volontà di frenare la sua ira, il più antico esempio di psiconarrazione della cultura occidentale. Senza queste consapevolezze, l'anacronismo resterebbe tale.

Proseguo con gli esempi. Ho appena detto che lo stato d'animo di Achille è descritto dal «narratore». Dal narratore o da Omero? Ha senso usare la distinzione tra autore e narratore per l'*Iliade*? Lo ha, sì, retrospettivamente, ma è importante non dimenticare che questa distinzione non era pertinente per l'orizzonte d'attesa dell'epoca (Aristotele nella *Poetica* dice che «Omero introduce i personaggi», non il narratore), così come non esisteva per i lettori dei romanzi di Balzac, al punto che, quando a metà Ottocento l'editore Plon pubblica una raccolta di 191 aforismi intitolata *Maximes et pensées de H. de Balzac*, molte di quelle massime e di quei pensieri sono tratte dai suoi romanzi, dalle parole dei suoi narratori²⁹.

Nel 2017, dopo la pubblicazione di *Brucciare tutto* di Walter Siti, romanzo incentrato sulla storia di un prete pedofilo (don Leo), era nata una vivace polemica, le cui posizioni sono esemplificate dalle reazioni opposte di Michela Marzano ed Emanuele Trevi. Per la prima, il libro è improponibile e inaccettabile, perché «è troppo comodo, per uno scrittore, utilizzare la narrazione e nascondersi dietro la licenza del

²⁷ R. SHOLES, R. KELLOGG, *La natura della narrativa* [1966], Milano, il Mulino, 1970, p. 229 e ss.

²⁸ È a questo che implicitamente fa riferimento Cohn nel brano che ho riportato nella nota 24, quando afferma che «l'interiorità (il silenzio) del discorso rivolto a sé stessi» «è generalmente postulata» «nella narrativa moderna», ma non in quella precedente.

²⁹ Ne discute in modo illuminante S. BALLERIO in *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, FrancoAngeli, 2013: «né Balzac né i lettori del primo Ottocento pensavano a un narratore distinto dall'autore, se non per i casi in cui la narrazione era affidata a un personaggio. [...] la domanda rispetto alla quale interroghiamo il romanzo di Balzac – chi racconta di papà Goriot? – è formulata a partire da una distinzione teorica tra autore e narratore che appartiene in prima battuta al nostro orizzonte intellettuale. [...] negli orizzonti di Balzac e dei suoi contemporanei non si vede alcun narratore distinto dall'autore, se non quando a narrare è un personaggio. A raccontare di papà Goriot, secondo l'autore e i lettori suoi contemporanei, è proprio lui: l'autore, Honoré de Balzac» (ivi pp. 25-29).

creare»³⁰. Per il secondo, scandalizzarsi per le azioni, i sentimenti e le parole di don Leo è semplicemente insensato:

Bruciare tutto fin dal suo primo apparire in vetrina si porta dietro un'aura di scandalo. Voglio solo notare che Siti, come ogni scrittore degno di questo nome, presuppone dei lettori in grado di compiere un'operazione elementare, da cui discende tutta la narrativa moderna: distinguere il punto di vista dell'autore da quello del personaggio. È un «fondamentale» che, se ben ricordo, si insegna anche scuola, e che ci impedisce di ritenere sensatamente che Nabokov facesse sesso con le figlie minorenni delle sue padrone di casa o che Dostoevskij, mettiamo, predicasse l'infanticidio³¹.

La difesa di Trevi – che oppone alla posizione di eteronomia estetica di Marzano una posizione di autonomia estetica – si fonda sulla convinzione di cosa dovrebbe saper fare ogni buon lettore moderno: «distinguere il punto di vista dell'autore da quello del personaggio», operazione «elementare» che oggi «si insegna anche a scuola». Per Trevi, se Siti non la pensa come don Leo, non c'è spazio per lo scandalo. Certo, saper distinguere l'autore dal suo personaggio è un'operazione per noi fondamentale, tanto quanto lo è distinguere narratore e autore. Eppure, di fronte allo scandalo che questo libro ha suscitato, ci si potrebbe chiedere: siamo sicuri che per noi oggi quella distinzione sia ancora valida, per lo meno nella sua versione radicale ereditata dallo strutturalismo degli anni Settanta, quando per esempio non era ancora noto un fenomeno oggi pandemico come l'*autofiction*, che si fonda esattamente sulla sovrapposizione confusiva di autore, narratore e personaggio? O ancora: non è possibile che l'opera di Siti, per le particolari scelte stilistiche messe in gioco e per i dispositivi retorici di cui si serve, sia riuscita a straniare le attese dei propri lettori, rendendo le categorie insegnate a scuola insufficienti di fronte alla sua operazione? D'altronde, non è forse esattamente quello che centosessant'anni prima era successo con *Madame Bovary*?

Nel 1857 il pubblico ministero Ernest Pinard portava a processo Flaubert non perché avesse scritto un romanzo incentrato sul tema dell'adulterio, ma perché in quel romanzo non c'era «un'idea, una riga in virtù della quale l'adulterio fosse condannato»³².

³⁰ M. MARZANO, *La pedofilia come salvezza: il romanzo inaccettabile di Walter Siti*, «la Repubblica», 13 aprile 2017.

³¹ E. TREVI, *Walter Siti e i segreti di un prete. La tentazione inquina la vita*, in «Corriere della Sera», 13 aprile 2017. Una posizione dialettica rispetto a quelle di Marzano e Trevi è stata argomentata da R. DONNARUMMA in *Walter Siti, immoralista*, «allegoria», XXXI/80, pp. 53-94.

³² E. PINARD, *Réquisitoire*, in Gustave Flaubert, *Oeuvres*, I, éd. A. Thibaudet, R. Dumesnil, Paris, Gallimard, 1951, pp. 615-633: p. 632.

Oggi noi sappiamo bene in cosa consiste quell'assenza e siamo anche in grado di darle un nome, ma per i lettori dell'epoca, di cui Pinard si faceva portavoce, non era così. «La nuova forma letteraria, che costringeva il pubblico di Flaubert all'inusuale percezione di una “logora trama”, era il principio della narrazione impersonale (o senza coinvolgimento) in unione con il messo artistico del cosiddetto “discorso vissuto” [*erlebte Rede*], padroneggiato da Flaubert con maestria e consequenzialità prospettica»³³. Abituati al narratore giudicante di Balzac e abituati, per di più, a identificare la voce del narratore con quella dell'autore, i lettori di *Madame Bovary* si trovavano completamente spiazzati di fronte a quel silenzio autoriale che, proprio a partire da qui, prenderà proverbialmente il nome di impersonalità flaubertiana. Allo stesso modo, non potevano capire né apprezzare (al punto da preferire a *Madame Bovary* il poi dimenticato *Fanny* di Feydeau) uno dei correlativi essenziali dell'impersonalità, e cioè il dispositivo del discorso indiretto libero³⁴. Come mostra Jauss, infatti, sono proprio i passi di discorso indiretto libero a essere incriminati con più ferocia da Pinard: là dove noi oggi scorgiamo una dialettica di voci in cui le parole di Emma si fondono con quelle del narratore senza che quest'ultimo se ne faccia moralmente carico, Pinard vedeva il giudizio obiettivo (e repressibile) dell'autore-narratore³⁵, e l'avvocato di Flaubert, Antoine Sénard, arrancava nella difesa, proprio perché «non poteva chiamare per nome un artificio all'epoca non ancora riconosciuto»³⁶.

Tutto questo ci mostra, in primis, che molte categorie narratologiche nascono proprio dall'analisi e dall'interpretazione di singole opere (vale per l'impersonalità di Flaubert, così come per il flusso di coscienza di Joyce); in secondo luogo, ci dice che il contesto di ricezione svolge un ruolo fondamentale nella percezione di un'opera e dei suoi dispositivi narratologici. Dunque, di fronte al fatto che oggi per alcuni *Bruciare tutto* è un libro immorale, potremmo chiederci se il nostro orizzonte d'attesa sia ancora

³³ H. R. JAUSS, *Storia della letteratura come provocazione* [1967], Torino, Bollati Boringhieri, 2016, p. 221.

³⁴ Sempre per insistere sulla falsa neutralità dei sistemi teorici, faccio notare a margine che chiamare questo dispositivo *discorso indiretto libero*, *discorso rivissuto* (*erlebte Rede*) o, come per esempio fa Cohn, *monologo narrato* (Narrated Monologue) non è a sua volta un gesto privo di significato, ma implica una precisa concezione del dispositivo in questione, da cui dipende anche l'esito del nostro atto ermeneutico. In questo caso, cedo semplicemente all'uso più comune in italiano a favore di una maggiore comprensione di chi legge.

³⁵ Ecco uno dei passi riportati da Jauss (in corsivo l'indiretto libero): «Vedendosi nello specchio, si stupì del suo viso. Mai aveva avuto gli occhi così grandi, così neri e profondi. Qualcosa d'inafferrabile, diffuso sulla sua persona, la trasfigurava. Si ripeteva: “Ho un amante! un amante!”, deliziandosi a questo pensiero come a quello di una nuova pubertà sopravvenuta. *Avrebbe finalmente posseduto quelle gioie dell'amore, quella febbre di felicità di cui aveva disperato. Entrava in qualche cosa di meraviglioso, dove tutto sarebbe stato passione, estasi, delirio*» (JAUSS, *Storia della letteratura come provocazione*, cit., p. 221).

³⁶ Ivi, p. 222.

quello che presuppone la *doxa* dell'autonomia estetica, e giudicare anche a partire da questa domanda la pertinenza delle griglie narratologiche ereditate dal Novecento.

Per concludere, ogni sistema teorico non è mai indipendente dal corpus di opere a partire dal quale viene elaborato ed è sempre radicato in un contesto culturale che ne determina le coordinate. Possiamo facilmente usare i concetti di «polifonia», «pluridiscorsività» o «parola bivoca» senza sapere che la teoria del dialogismo di Bachtin è legata a doppio filo alle ragioni etiche e politiche che lo spingono a elaborare un'estetica antidogmatica alternativa a quella normativa del realismo socialista e che la sua scelta di studiare autori come Dostoevskij dipende da questo. Ma è un limite che ridurrebbe di molto la profondità della nostra analisi, perché gli esiti ermeneutici della narratologia dipendono anche da questi elementi. Di qui deriva la necessità di ripensare tanto l'idea schematica dell'«applicazione» della narratologia ai testi, quanto la separazione tra teoria e interpretazione da cui si origina. Anche se Genette fa di tutto per non ricordarcelo espungendo *La Recherche* di Proust dal titolo e dal sottotitolo di *Figure III*, non possiamo ignorare che il saggio di narratologia più influente del Novecento è legato a doppio filo all'interpretazione di un'opera letteraria e che la grande fortuna della sua terminologia dipende dalla capacità di riadattare un modello di analisi testuale dalla storia millenaria – la retorica – di cui rielaborava o riproponeva i termini (ellissi, parallessi, analessi, ecc.)³⁷.

La narratologia non è né una scienza del racconto, come voleva Todorov, né una cassetta degli attrezzi per l'analisi testuale, come a molti farebbe comodo pensare. La narratologia, come la retorica, è una disciplina antica e complessa, che ci interroga su come nei secoli abbiamo configurato e dato senso alla nostra esperienza umana. È solo pensandola in questi termini, comprendendo che narratologia non significa scienza o teoresi ma storia, cultura e interpretazione, che questa disciplina potrà sopravvivere alla breve vita delle mode accademiche e ai loro eterni ritorni.

³⁷ Tra l'altro, la somiglianza con il lessico e con le strutture di pensiero della retorica è per Irene de Jong una delle principali ragioni che spiegano il successo della narratologia nell'ambito degli studi classici. Cfr. I. J. F. DE JONG, *I classici e la narratologi. Guida alla lettura degli autori greci e latini*, edizione italiana a cura di A. Cucchiarelli, Roma, Carocci, 2014, p. 31.

ANNA RONGA

L'eloquenza e il mutismo: strategie narrative e intertestualità nell'episodio di Ugolino

Abstract: Il saggio mira a un'analisi del celebre episodio di Ugolino nell'*Inferno* dantesco, con un *focus* sulle strategie retoriche e narrative impiegate dal personaggio e sugli ipotesti che si rintracciano tanto nel suo racconto quanto in quello di Dante. La chiave di lettura proposta, procedendo da un'ipotesi complessiva sull'alterazione del linguaggio verbale come marchio del male e conseguenza del peccato nel regno infernale, identifica nei due poli dell'eloquenza e del mutismo le coordinate per interpretare la figura di Ugolino: mentre infatti l'eloquenza esibita dal conte lo caratterizza come personaggio nel racconto dantesco, il mutismo è stato il tratto più significativo del suo atteggiamento nel racconto che egli stesso produce sulla propria morte. Questo paradosso, elaborato dall'autore manovrando i vari livelli della narrazione e agendo in maniera rivelatoria soprattutto attraverso l'inter- e intratestualità, è al cuore dell'episodio, con profonde ricadute sulla sua interpretazione e sul suo significato nell'economia della *Commedia*.

Parole chiave: Dante, Ugolino, linguaggio, narratività, intertestualità

Nelle prime pagine del *De vulgari eloquentia*, Dante identifica nel linguaggio verbale il dono distintivo dell'essere umano, secondo la formula: «soli homini datum est loqui»¹. Nell'inferno, regno di coloro «c'hanno perduto il ben de l'intelletto» (*Inf.* III, v. 18), alienando la propria umanità, il linguaggio sarà inevitabilmente soggetto a limitazioni, distorsioni, interferenze, fino alla sua completa negazione. Il peccato, lacerando l'anima e allontanandola da Dio, Verbo creatore e garante del senso di ogni cosa, corrompe le possibilità espressive dei dannati. Si assiste così a una progressiva alterazione del linguaggio, contorto fino al non senso e all'annullamento nel silenzio assoluto di Lucifero, emblema ultimo di alienazione e negazione della Parola. L'essenziale funzione comunicativa del linguaggio è perciò intimamente disturbata, ma se in alcuni casi tale alterazione risulta evidente ed inscritta nella realtà materiale

¹ *De vulgari eloquentia* II, 1.

della dannazione, in altri essa è occulta e portatrice di una stortura interiore che complica anche quelle orazioni che fluiscono con facilità di parola, a partire da quella splendida e accattivante di Francesca. Il vertice oratorio è rappresentato, all'altro capo della cantica, dall'ultimo grande dannato con cui Dante viene a colloquio: il conte Ugolino. Incastonato tra due icone di mutismo, Nembrot e Lucifero, Ugolino è il più eloquente tra i dannati: il suo ininterrotto monologo occupa infatti 72 versi. Ma la sua storia, che egli vorrebbe presentare come il dramma pietoso di un padre, vittima della malvagità altrui, finirà per portare alla luce una verità ben diversa, al di là delle sue intenzioni, perché nella sua voce si annida quella di Dante, che programma la modalità espressiva del conte e ne disvela le storture.

Analizzeremo dunque l'episodio focalizzandoci sulle strategie retoriche e narrative impiegate da Ugolino nella rievocazione della propria vicenda terrena e osservando come, parallelamente, il Dante autore manipoli dall'interno la materia del suo personaggio attraverso un fitto reticolato intertestuale e intratestuale.

Così appare Ugolino alla fine del canto XXXII:

...io vidi due ghiacciati in una buca,
sì che l'un capo a l'altro era cappello;

e come 'l pan per fame si manduca,
così 'l sovràn li denti all'altro pose
là ove 'l cervel s'aggiugne con la nuca:

non altrimenti Tidëo si rose
le tempie a Menalippo per disdegno,
che quei faceva il teschio e l'altre cose.

«O tu che mostri per sì bestial segno
odio sovra colui che tu ti mangi,
dimmi 'l perché», diss'io, «per tal convegno,

che, se tu a ragion di lui ti piangi,
sappiendo chi voi siete e la sua pecca,
nel mondo suso ancora io te ne cangi,

se quella con ch'io parlo non si secca».

(*Inf.* XXXII, vv. 125-139)²

Descritto nei suoi tratti raccapriccianti con precisione anatomica, il gesto cannibalico di Ugolino, che oltre al rimando esplicito alla *Tebaide* di Stazio cova il ricordo sotterraneo di un passo paolino («Quod si invicem mordetis, et comeditis: videte ne ab invicem consumamini», *Gal.* 5:15), inizia a mostrare con sconvolgente evidenza il rovesciamento animalesco della bocca, ridotta ai denti dilaceranti. In questo «bestial segno», formula paradossale in cui “bestiale” è associato al concetto propriamente umano di “segno”³, si è già consumata la sovversione della *locutio* come «rationale signum et sensuale»⁴: il segno di Ugolino, bestialmente privo di ogni razionalità, presenta solo una componente sensibile ma del tutto perversa e la sede della parola è mostruosamente travolta in un «convegno» demoniaco, nei denti che maciullano.

La metonimia dentale della bocca, che di questa esautora la funzione comunicativa, peraltro, era stata già introdotta precedentemente nello stesso canto, giacché caratteristica dei dannati nell'Antenora è quella di «mettere i denti in nota di cicogna» (v. 36). Viene perciò anticipata, in questa «strana fonetica da cavallette»⁵, la connessione tra cibo e discorso che sarà la cifra dell'episodio:

Si scopre qui un nuovo legame – quello tra cibo e discorso. Il linguaggio della vergogna è volto a ritroso, rovesciato all'indietro – verso il grufolio, il morso, il gorgoglio – verso la masticazione. L'articolazione del mangiare e l'articolazione del discorso quasi coincidono⁶.

Il patto proposto da Dante a Ugolino, inoltre, si suggella sull'immagine della lingua, in una formulazione sottilmente ambigua, «per un verso formula di scongiuro a conferma della promessa, per un altro constatazione oggettiva perché effettivamente il gelo fa seccare e cadere parti del corpo»⁷. Quale che sia il senso di questa clausola

² Tutte le citazioni della *Commedia* seguono: DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di Giorgio Inglese, Firenze, Le Lettere, 2021.

³ «Bestiale, perché il mangiare è naturale delle bestie; segno, perché in questo caso il mangiare ha un significato umano» (JOHN FRECCERO, «Bestial segno» e «pan de li angeli»: *Inferno XXXII e XXXIII*, in ID., *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 211-226, p. 219).

⁴ *De vulgari eloquentia*, II, 1.

⁵ OSIP MANDEL'STAM, *Conversazione su Dante*, a cura di Remo Faccani, Genova, Il melangolo, 2021, p. 101.

⁶ Ivi, p. 101.

⁷ SAVERIO BELLOMO, *Il canto XXXIII dell'Inferno*, in *Lectura Dantis 2002-2009*, a cura di Anna Cerbo con la collaborazione di Mariangela Semola, tomo IV – 2009, Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”, 2011, pp. 1369-1386, p. 1371.

finale, la lingua parlante di Dante si contrappone chiaramente alla bocca rodente di Ugolino.

E proprio con la bocca si apre il canto XXXIII:

La bocca sù levò dal fiero pasto
 quel peccator, forbendola a' capelli
 del capo ch'elli avea di retro guasto.
 (vv. 1-3)

Si noti come Dante abbia scelto di collocare la sua allocuzione alla fine del canto precedente per poi eclissarsi come personaggio e lasciare tutta la scena a Ugolino. La bocca, oggetto grammaticale anticipato e posto in posizione fortemente enfatica, è in realtà il soggetto che domina tutto l'episodio. L'atto di pulirsi la bocca prima di parlare, servendosi dei capelli dell'altro dannato, rappresenta l'«attimo di esatta compenetrazione tra il bruto e l'uomo civile»⁸, il gesto che attiva la metamorfosi momentanea da animale a essere umano. Quella bocca abbruttita nel «bestial segno», ora si solleva e torna a farsi luogo del linguaggio.

Poi cominciò: «Tu vuo' ch'i' rinovelli
 disperato dolor che 'l cor mi preme
 già pur pensando, pria ch'io ne favelli.

Ma, se le mie parole esser dièn seme
 che frutti infamia al traditor ch'io rodo,
 parlare e lacrimar vedrai insieme.»
 (vv. 4-9)

All'ampio giro retorico di Dante, Ugolino risponde con adeguata abilità oratoria, aprendo il proprio discorso con la solenne citazione dell'*Eneide* («Infandum, regina, iubes renovare dolorem», *Aen.* II, v. 3), intonandolo così subito sullo stile tragico. L'indicibilità topica del dolore si scioglie solo davanti alla prospettiva di arrecare infamia al traditore di cui azzanna il cranio. L'atto congiunto di «parlare e lacrimar» è infine la dimensione che assume, a suo dire, la verbalità di Ugolino. L'evidente ripresa delle parole di Francesca da Rimini, sia per l'attacco virgiliano, sia soprattutto per la dittologia di parole e lacrime, aggiunta originale che si innesta sul modulo classico

⁸ PIERO BOITANI, *Ugolino e la narrativa*, in «Studi danteschi», LIII, 1981, pp. 31-52, p. 35.

(«dirò come colui che piange e dice», *Inf.* V, v. 126), lega le voci della prima dannata che dialoga con Dante e dell'ultimo grande oratore infernale:

facendo sì che Ugolino citi Francesca, Dante chiude con perfetta circolarità su uno stesso modulo la rappresentazione della propria esperienza infernale (e ciò allora potrebbe dimostrare che anche la parola dei dannati si sfoga, come si sfogano i gesti, in una vana iterazione senza speranza)⁹.

Ma questo parallelismo ci mette anche in guardia sull'orditura del discorso che stiamo per ascoltare, sull'alto tasso di convenzionalità letteraria che accomuna i due racconti, zeppi di citazioni, in cui Dante, attingendo a piene mani dai propri modelli e rielaborandoli per bocca di questi loquaci dannati, mette in scena «la parola in quanto attuazione di un codice e di un sistema culturale»¹⁰ e il fallimento di quella parola quando si allontana da Dio. A partire dall'appropriazione del *pathos* di Enea, dunque, Ugolino comincia a intessere il proprio doloroso racconto.

Tu dei saper ch'ï' fui conte Ugolino,
e questi è l'arcivescovo Ruggieri:
or ti dirò perché i son tal vicino.

Che per l'effetto di suo' mai pensieri,
fidandomi di lui, io fossi preso
e poscia morto, dir non è mestieri;

però quel che non puoi avere inteso,
cioè come la morte mia fu cruda,
udirai, e saprai s'e' m' ha offeso.
(vv. 13-21)

Ugolino sorvola sull'antefatto, considerandolo storia nota, per concentrarsi invece sul modo della sua morte, sui dettagli che solo a lui sono noti. Boitani corregge l'errore prospettico che, osservando la storia di Ugolino dal punto di vista di un lettore moderno, porta inevitabilmente a sovrastimare la componente oratoria del suo ingresso nella meta-storia e a guardare con eccessivo sospetto il suo tralasciare la storia dei tradimenti, ravvisando in questa ellissi un calcolato intento apologetico, pur

⁹ GIOVANNI BÀRBERI SQUAROTTI, *La materia di cui è fatto Ugolino. Forme e strategie della citazione nei canti XXXII e XXXIII dell'Inferno*, in «E 'n guisa d'eco i detti e le parole». *Studi in onore di Giorgio Bàrberi Squarotti*, vol. I, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 253-276, p. 271.

¹⁰ Ivi, p. 272.

essendo innegabile il fatto che tutta la vicenda sia filtrata dal punto di vista soggettivo del protagonista e narratore e dunque viziata da una certa parallissi¹¹. Chiarito pienamente l'intento del suo discorso, accantonata con la reticenza l'*historia*, Ugolino entra *in medias res* nella *fabula*.

Breve pertugio dentro dala muda,
la qual per me ha 'l titol dela fame,
e che conviene ancor ch'altrui si chiuda,

m'avea mostrato per lo suo forame
più lune già, quand'io feci il mal sonno
che del futuro mi squarciò il velame.

Questi pareva a me maestro e donno,
cacciando il lupo e ' lupicini al monte
per che i pisan veder Lucca non ponno,

con cagne magre, studiose e conte
Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi
s'avea messi dinanzi dala fronte.

In picciol corso mi parieno stanchi
lo padre e ' figli, e con l'agute scane
mi pareva lor veder fender li fianchi.
(vv. 22-36)

Ugolino viene risucchiato nella chiusura claustrofobica della torre, dove il «breve pertugio» misura lo spazio e il tempo compressi dalla prigionia, orientati a una dimensione notturna e mortifera. Alla feritoia di luce lunare segue lo squarciarsi del velame del futuro (in cui si allude allo squarciarsi del velo del tempio alla morte di Cristo¹²) attraverso il sogno, trapasso a uno spazio aperto che è però macabro presagio di morte. Nella dimensione onirica, che amplifica il *pathos* della narrazione e prepara l'angosciosa agonia, Ugolino è costretto a vedersi raffigurato come lupo: se è vero che il conte può avere margine di gestione sulla costruzione retorica del suo discorso, vi sono aspetti che sfuggono al suo controllo, com'è appunto nel caso del sogno rivelatore, per di più tramato intratestualmente dalla presenza delle «cagne magre» che

¹¹ P. BOITANI, *Ugolino e la narrativa*, cit., pp. 33-34 e 38.

¹² J. FRECCERO, «*Bestial segno*» e «*pan de li angeli*»: *Inferno XXXII e XXXIII*, cit., p. 220.

rinvia alle «nere cagne» della caccia infernale del canto XIII (v. 125); nel sogno confezionato da Dante per Ugolino è suggerita la dimensione già irreparabilmente infernale del suo destino. Nel riconoscere il lupo come «padre» e i «lupicini» come «figli», poi, Ugolino anticipa indirettamente la rivelazione della presenza dei propri figli nella Muda. La fenditura dei fianchi rompe la bolla onirica.

Quando fui desto, innanzi la dimane,
pianger sentí fra 'l sonno i mie' figliuoli
ch'eran con meco, e domandar del pane.

Ben sè crudel, se tu già non ti duoli
pensando ciò che 'l mio cuor s'annunziava;
e, se non piangi, di che pianger suoli?

Già eran desti, e l'ora s'appressava
che 'l cibo ne solèa essere addotto,
e per suo sogno ciascun dubitava...
(vv. 37-45)

Il primo suono umano nel racconto di Ugolino è il pianto dei figli, che nel sonno domandano del pane, richiesta dal sapore eminentemente evangelico che fa risuonare nel «doloroso carcere» (v. 56) l'eco del *Pater Noster*. A questo punto, il conte sospende la narrazione per rivolgere un appello a Dante, una perorazione che invoca la commozione dell'ascoltatore, tenta di farlo partecipare al suo dolore, «quel dolore così enfaticamente imposto, mostrato fuori di sé, espanso alla vista, dichiarato nelle parole»¹³. Ma la richiesta di pietà, suggellata dalla domanda retorica ad effetto e giocata sull'iterazione del verbo “piangere”, rimarrà inesaudita, come si vedrà meglio alla fine del monologo. Intanto c'è da segnalare l'emergere della funzione conativa del linguaggio, orientato quindi verso il destinatario (mentre nel racconto si impone la funzione emotiva, tutta incentrata sul mittente). In questi versi, inoltre, Ugolino comincia ad attivare un processo di specularità tra sé e i figli, riversando di fatto il proprio sogno nel loro: il conte plasma attraverso le proprie parole non solo la realtà ma persino il sogno dei figli, di cui razionalmente non può conoscere il contenuto; egli interpreta il loro sonno agitato come segno di un sogno affine al suo per necessaria

¹³ GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *L'orazione del conte Ugolino*, in «Lettere Italiane», XXIII, 1971, pp. 3-28, p. 17.

contiguità¹⁴. Così Ugolino finisce per presentare i figli come estensioni del proprio ego.

...e io sentî chiavar l'uscio di sotto
al'orribile torre; ond'io guardai
nel viso a' mie' figliuoi senza far motto.

Io non piangëa, sî dentro impietrai:
piangevan elli; e Anselmuccio mio
disse: «Tu guardi sî, padre! Che hai?».

Per ciò non lacrimai, né rispuos'io
tutto quel giorno né la notte a presso,
infin che l'altro sol nel mondo uscìo.

Come un poco di raggio si fu messo
nel doloroso carcere, e io scòrsi
per quattro visi il mio aspetto stesso,

ambo le man' per lo dolor mi morsi;
ed ei, pensando ch'ï' 'l fessi per voglia
di manicar, di sùbito levorsi

e disser: «Padre, assai ci fia men doglia
se tu mangi di noi: tu ne vestisti
queste misere carni, e tu le spoglia».

Queta'mi allor per non farli più tristi;
lo di e l'altro stemmo tutti muti.
Ahi, dura terra, perché non t'apristi?
(vv. 46-66)

All'inchiodarsi dell'uscio corrisponde l'«impietrare» del conte, verbo chiave del suo dramma interiore, indicativo di una disperazione che si ripiega su se stessa e gli impedisce ogni sfogo umano, sia esso di pianto o di parole. Mentre infatti egli non sa far altro che guardare i figli, chiedendosi se essi abbiano a loro volta sentito e inteso, «senza far motto» e senza versare lacrime, i giovani invece piangono (il chiasmo sottolinea l'antitesi) e parlano. La voce di Anselmuccio fende il silenzio della torre e

¹⁴ Cfr. P. BOITANI, *Ugolino e la narrativa*, cit., p. 40.

interroga il padre sul suo stato d'animo, chiede di verbalizzare lo sguardo da quello appena rivolto al viso dei figli, per loro indecifrabile, indefinibile («guardi sì»). Così il movimento degli occhi di Ugolino, che cerca nel volto dei figli la traccia della sua stessa terribile consapevolezza, unica tacita reazione davanti al serrarsi della torre, si riflette nelle parole di Anselmuccio. Ma il padre non risponde, non riesce a spiegare la sua angoscia e la ricerca di quell'identica sensazione dei figli. La tenerezza della domanda si scontra col mutismo impenetrabile e anaffettivo di Ugolino, con il suo farsi pietra. E se l'uso dell'aggettivo «mio» riferito ad Anselmuccio continua ad alludere a «un senso di possesso egocentrico»¹⁵, il processo di proiezione di sé sui figli raggiunge il culmine nella frase: «io scòrsi / per quattro visi il mio aspetto stesso». Questo riconoscersi, che è in realtà anche un appropriarsi definitivo, costituisce una sovversione infernale del tema dell'uomo creato *ad imaginem et similitudinem Dei*, tanto più che questi versi riecheggeranno, anche con la ripresa della rima, al capo opposto del poema, nell'ultimo canto del *Paradiso*, nella descrizione dell'effigie umana che Dante vede impressa nel cerchio trinitario del Figlio¹⁶:

quella circolazion, che sì concetta
pareva in te come lume riflesso,
dagli occhi miei alquanto circunspetta,

dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta dela nostra effige,
per che 'l mio viso in lei tutt'era messo.
(*Par.* XXXIII, vv. 127-132)

Il ritorno della rima «stesso» : «messo» si accompagna a un'importante variazione del terzo termine che completa lo schema: alla «notte appresso», indicatore temporale del racconto di Ugolino, nel quale si trascina l'angoscia silenziosa, si sostituisce, nella perfezione della visione paradisiaca, il «lume riflesso» che si paragona all'iscrizione del cerchio del Figlio in quello del Padre; nella ricomposizione luminosa e divina del riflettersi delle due persone trinitarie, viene ribaltato completamente lo specchiarsi torbido di Ugolino nei figli, la sua pretesa empia di attirarli a sé e inglobarli nel proprio dolore.

¹⁵ S. BELLOMO, *Il canto XXXIII dell'Inferno*, cit., p. 1378.

¹⁶ GIOVANNI BÀRBERI SQUAROTTI, *La materia di cui è fatto Ugolino. Forme e strategie della citazione nei canti XXXII e XXXIII dell'Inferno*, cit., p. 261.

La visione del proprio riflesso nei volti sofferenti dei figli, comunque, sortisce l'effetto di farlo uscire dalla sua immobilità con un gesto di impotente furore, quello di mordersi entrambe le mani. Ma i figli, significativamente, non riescono a interpretare «tale gesto come segno e lo scambiano per tentativo di autofagia»,¹⁷ per naturale desiderio di mangiare; alla base di questo errore ermeneutico c'è la stessa ambivalenza che soggiaceva al «bestial segno», l'opposizione tra significazione e non-significazione. I figli non vedono affatto il sentimento umano che, a detta di Ugolino, ha dettato quel *raptus*, ma solo la ferina brama di cibo; impietrito nella sua ermetica durezza, nel suo inaridito silenzio, il conte agli occhi dei figli è già ridotto a ciò che sarà fissato nell'eterna dannazione. L'offerta delle «miserie carni», pronunciata come in coro, assume naturalmente una valenza cristologica ed echeggia un passo di Giobbe¹⁸. Pure davanti alla figura ormai disumanizzata¹⁹ del padre, i figli cercano ancora un contatto, si appellano al barlume di paternità che resta in lui attraverso l'atroce proposta, inversione parodica dell'Eucarestia. Ma anche di fronte a questa estrema manifestazione d'amore e di dolore, Ugolino tace. Per di più egli, costruendo il racconto, si sforza di presentare il proprio silenzio come conseguenza necessaria, servendosi dei connettori causali: «Per ciò non lacrimai né rispuos'io», «Queta'mi allor per non farli più tristi» (corsivi miei). Con agghiacciante paradosso, Ugolino sostiene che egli ha scelto deliberatamente di non parlare per non accrescere il tormento dei figli e fornisce così una spiegazione razionale e altruistica, perversamente ironica, per quel silenzio che è in realtà il segno del suo egoistico “impietrare” e che denota la sua totale incapacità di usare la parola per portare conforto; proprio di una parola, infatti, i figli hanno mostrato di aver bisogno, prima nella domanda di Anselmuccio²⁰ – domanda che, a differenza di quella retorica che Ugolino come narratore rivolge a Dante, esige una risposta –, poi nell'offerta di sacrificio che sembra suggerire come

¹⁷ J. FRECCERO, «Bestial segno» e «pan de li angeli»: Inferno XXXII e XXXIII, cit., p. 220.

¹⁸ «Tunc surrexit Job, et scidit vestimenta sua; et tonso capite, corruens in terram, adoravit, et dixit: Nudus egressus sum de utero matris meae, et nudus revertar illuc. Dominus dedit, Dominus abstulit; sicut Domino placuit, ita factum est. Sit nomen Domini benedictum» (*Iob* 1:20-21).

¹⁹ «Qui più che nel celebre e discusso verso conclusivo, “poscia più che 'l dolor poté 'l digiuno”, è la radice dell'estrema disumanizzazione infernale di Ugolino: nel fatto che perfino i figli pensano nel padre la possibilità che egli si cibi di loro» (GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *L'orazione del conte Ugolino*, cit., p. 22).

²⁰ Ma in realtà, in maniera non verbale, già nel pianto. Ugolino, nel non consolare i figli piangenti, nega il versetto evangelico: «Beati qui lugent, quoniam ipsi consolabuntur» (*Matth.* 5:4). Inoltre, non piangendo egli stesso, contraddice anche l'altra beatificazione: «Beati qui nunc fletis, quia ridebitis» (*Lc.* 6:21).

essi preferiscano la morte piuttosto che l'insopportabile silenzio cui il padre li ha condannati²¹.

In fondo, il pane che essi chiedono nel sonno potrebbe rappresentare proprio la parola. Viene subito in mente la prima tentazione del diavolo a Cristo nel deserto e la conseguente risposta: «Et accedens tentator dixit ei: Si Filius Dei es, dic ut lapides isti panes fiant. Qui respondens dixit: Scriptum est: Non in solo pane vivit homo, sed in omni verbo, quod procedit de ore Dei» (*Matth.* 3:3-4). A questa suggestione ci induce anche la parabola dei pani prestati contenuta nel Vangelo di Luca, che, secondo Hollander, funge da modello per l'episodio di Ugolino²²; rivelatorio è in particolare il versetto: «Quis autem ex vobis patrem petit panem, numquid lapidem dabit illi?» (*Lc.* 11:11). Ai figli che, come l'uomo della parabola, chiedono il pane, Ugolino offre solo il suo silenzio di pietra. All'insistenza della richiesta di pane nella parabola fa riscontro nel racconto dantesco non il ripetersi della medesima richiesta (che infatti viene avanzata solo una volta all'inizio dell'episodio, peraltro nell'incoscienza del sonno), ma l'insistenza della ricerca di un contatto umano, verbale, con il padre. Rimanendo impassibile davanti al pianto e alla disperazione dei figli, rifiutando di comunicare con loro, Ugolino ha abdicato alla propria umanità, ha rinunciato alla funzione consolatoria del linguaggio. Per Dante confortarsi l'un l'altro con le parole è una responsabilità precipua e inalienabile degli uomini, un vincolo sacro e un tema portante della *Commedia*, pienamente inscenato nel canto II dalla figura di Beatrice:

The Ugolino episode is an *in malo* expression of the following principle, passionately held by the author of the *Commedia*: we have an obligation to speak our love and solidarity, a sacred responsibility to use our human birthright of language to sustain, guide, help and console each other. Language used to comfort and console is a major theme of the *Commedia* [...]. In order to aid Dante, Beatrice is compelled, by love, to speak: “Amor mi mosse, che mi fa parlare” (*Inf.* II, v. 72). Ugolino is the opposite: he is not compelled by love, he does not speak²³.

Alla favella salvifica di Beatrice, che ha generato il movimento della *Commedia*, si oppone il silenzio pietrificato di Ugolino. Anzi, e questo è il sommo paradosso, nell'oltretomba egli riacquista la parola, mosso dall'odio viscerale verso Ruggieri: il più

²¹ Cfr. DONNA L. YOWELL, *Ugolino's "bestial segno": The De vulgari eloquentia in Inferno XXXII-XXXIII*, in «Dante Studies», CIV, 1986, pp. 121-143, p. 130.

²² ROBERT HOLLANDER, *Inferno XXXIII, 37-74: Ugolino's Importunity*, in «Speculum», LIX, 1984, pp. 549-555.

²³ TEODOLINDA BAROLINI, *Inferno 33: The wolf and the zombie*, in *Commento baroliniano*, Digital Dante, New York, Columbia University Libraries, 2018, <14>.

eloquente dei dannati è stato muto quando la sua parola era veramente necessaria²⁴ – e non a caso tutti i verbi di parola a lui riferiti sono concentrati nei primi 18 versi del canto, prima che inizi il racconto: «cominciò» (v. 4), «favelli» (v. 6), «parlare» (v. 9), «dirò» (v. 15), «dir» (v. 18)²⁵. Tra le mura della torre, dove la luce si comprime, anche la parola è inabissata nel silenzio. «Un poco di raggio» è invece la voce dei figli, spiraglio di speranza che prova a penetrare la coltre di quel silenzio, il «doloroso carcere» dell'anima di Ugolino. Ma alla fine anche questa voce si spegne. Lo «stemmo tutti muti» suggella il fallimento della parola: il mutismo di Ugolino ha ormai inghiottito anche i figli. Caduto nel vuoto ogni tentativo di comunicazione, essi si arrendono al gorgo del silenzio. Finalmente padre e figli sono riuniti, come pretendeva il rispecchiamento di Ugolino, ma in una tremenda negazione della parola – e con essa dell'umanità – che prelude alla morte. A questo tragico silenzio collettivo fa da contrappunto l'esclamazione patetica: «Ahi, dura terra, perché non t'apristi?», nuova interruzione della narrazione che riporta all'*hic et nunc* del nono cerchio. Ma questo grido che prorompe con colpevole ritardo vale solo ad amplificare il mutismo della Muda. Lo scoppio violento dell'espressione drammatica risulta enfatico e ridondante,

è un altro effetto [...] [che] vale a rivelare quel margine amplissimo di inganno e di intenzione mistificatrice che nel racconto è presente: è l'aggiunta a una narrazione che di per sé non richiede per nulla l'eccesso dell'urlo, proprio per l'estremità a cui gli eventi già l'hanno condotta, ma è necessaria per dare a intendere una partecipazione del sentimento, che, in Ugolino, non si ha affatto, impietrato come egli resta anche di fronte all'offerta di sacrificio supremo dei figli, incapace di moti d'affetto o i conforto, chiuso in un atteggiamento totalmente negativo²⁶.

Siamo all'ultimo atto della tragedia.

Poscia che fummo al quarto di venuti,
Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,
dicendo: «Padre mio, ché non m'aiuti?».

Quivi morì; e, come tu mi vedi,
vid'io cascar li tre ad uno ad uno

²⁴ Cfr. Barolini: «How talkative Ugolino is now, to the pilgrim, how willing to communicate his point of view and his sense of his own pain, and how he failed utterly to offer a word of consolation to his dying children! [...] The children offer more comfort to the father – they speak more words to him – than the father does to them» (ivi, <19>).

²⁵ P. BOITANI, *Ugolino e la narrativa*, cit., p. 47, nota 23.

²⁶ GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *L'orazione del conte Ugolino*, cit., p. 24.

tra 'l quinto dì e 'l sesto: ond'io mi diedi,

già cieco, a brancolar sopra ciascuno,
e due dì li chiamai, poi che fur morti.

Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno.

(vv. 67-75)

Consumatasi ormai la rinuncia alla parola, il grido estremo di Gaddo, non più tentativo di contatto, ma richiesta di aiuto che non può avere una risposta, scaturita dalla disperazione abissale dell'attimo che precede la morte, cade ancora nel vuoto, nel silenzio assoluto del padre; come l'urlo di Cristo in croce, «Eli, Eli, lamma sabachtani», anche l'urlo affine di Gaddo incontra il silenzio, ma mentre nel caso dell'episodio evangelico quello del Padre è il silenzio del divino, in Ugolino esso è solo il fondo della disumanizzazione, della bestialità. Solo quando tutti i giovinetti sono morti, egli riesce finalmente a ritrovare la voce, a esplodere nel richiamo ormai vano e inascoltato che si fonde al cieco «brancolar» animalesco. Troppo tardi la parola si è aperta una breccia nel suo «disperato dolor».

È stato giustamente notato come il «cascar [...] ad uno ad uno» dei figli sotto lo sguardo impotente del padre ricordi da vicino la Niobe ovidiana²⁷; ma mentre Niobe resta ammutolita e letteralmente pietrificata dal dolore proprio dopo la strage dei figli («deriguitque malis»; «Ipsa quoque interius cum duro lingua palato / congelat»; «intra quoque viscera saxum est», *Metam.* VI, vv. 303, 306-307 e 309) e dopo aver vagato ciecamente sui loro corpi («corporibus gelidis incumbit et ordine nullo / oscula dispensat natos suprema per omnes», *Metam.* VI, vv. 277-278), Ugolino è impietrato e prosciugato della parola sin dall'inizio della vicenda, mentre riesce a parlare solo quando è troppo tardi («poi», enfatizzato dalla cesura) e non c'è più nessuno in grado di ricevere il suo messaggio; egli è una Niobe rovesciata, è pietra prima che i figli si accascino ai suoi piedi e il suo tardivo risveglio, quel recupero terminale della parola, che evidenzia ancora di più il silenzio mortifero durato per cinque giorni, è solo l'inutile sfogo del suo solipsistico precipitare nel buio. La sua metamorfosi animale è già realizzata.

Il tempo ossessivamente scandito della *fabula* corrisponde ai sette giorni della Creazione, ancora una volta modello antifrastico, giacché nella creazione al rovescio di *Inferno* XXXIII tutte le creature muoiono sotto gli occhi di un padre degenerato. Insomma, Ugolino si è appropriato dei figli come strumenti decisivi della sua retorica, su cui fare leva per indurre pietà nello spettatore, esasperandone la teatralità dei gesti

²⁷ S. BELLOMO, *Il canto XXXIII dell'Inferno*, cit., pp. 1378-1379.

e affidando alle loro voci innocenti le risonanze scritturali che dovrebbero nobilitare la sua morte, conferirle un'aura di tragica sacralità:

Ugolino riscrive la storia della propria morte associandola ai momenti culminanti della storia sacra, l'Eucarestia e la Passione, e presenta se stesso in quanto padre di fronte alla sofferenza dei figli (figli che pure è stata la sua azione a coinvolgere nella rovina e dei cui corpi egli forse si ciba) come il Padre Dio Creatore di fronte al sacrificio del Figlio e delle creature che a lui si rimettono totalmente²⁸.

La verità della storia, che sfugge al congegno retorico e narrativo imbastito dal peccatore, è che egli, in questo tentativo di sublimazione, ha rivelato tutta la miseria abietta della propria natura; gli echi biblici (il *Pater Noster*, Giobbe, l'Eucarestia e la Passione, fino alla Creazione stessa) sono nella sua bocca perversamente sovvertiti e valgono solo a illuminare l'innocenza dei figli, vere *figurae Christi* e veri protagonisti della tragedia. Al Verbo si contrappone quel demoniaco silenzio, motivo di ulteriore agonia e negazione di nutrimento spirituale. Colui che ora afferma di «parlare e lacrimar», e che addirittura impone il pianto all'ascoltatore, non è stato capace né di offrire una parola né di versare una lacrima per condividere e consolare il dolore dei figli²⁹. Muto davanti alla domanda empatica di Anselmuccio, che intuisce l'angoscia del suo sguardo e chiede di verbalizzarla, muto davanti all'estrema, straziante offerta dei figli, muto davanti al grido di Gaddo. Ai figli che chiedono del pane, che implorano una parola, Ugolino non dice neanche una sillaba. Prima di essere assorbiti nella voragine di questo silenzio, i figli, smarriti e confusi, sono invece essi stessi a farsi carico di consolare, come possono, il padre, a tentare un dialogo, un qualsiasi contatto. Con le loro voci gli offrono «la speranza di un dolore comune e di una riconciliazione»,³⁰ ma egli «rimane chiuso nel silenzio della totale incomprendimento»³¹. Sintetizza Boitani:

Ugolino non parla mai se non nell'*hic et nunc* del narrare: qui, «parlare e lagrimar» sono la misura del suo essere, per un momento, tornato uomo, e del suo farsi oratore [...]. Sono invece [...] i figli a parlare, e le loro parole hanno quasi sempre un'eco scritturale: a cominciare dal loro «domandar del pane» nel sonno, grido primevo, invocazione di tutta l'umanità cristiana nel *Pater Noster*; per passare

²⁸ GIOVANNI BÀRBERI SQUAROTTI, *La materia di cui è fatto Ugolino. Forme e strategie della citazione nei canti XXXII e XXXIII dell'Inferno*, cit., p. 262.

²⁹ «Ugolino's speech is geared to the solicitation of pity. He exploits his children as oratorical pawns in his infernal narrative [...]. He asks Dante a rhetorical question [...] that is in effect an exhortation to weep for him. And yet, by his own telling, he did not weep for or with his children» (T. BAROLINI, *Inferno 33: The Wolf and the Zombie*, cit., <22>).

³⁰ J. FRECCERO, «*Bestial segno*» e «*pan de li angeli*»: *Inferno XXXII e XXXIII*, cit., p. 216.

³¹ *Ivi*, p. 218.

all'offerta delle proprie carni, che echeggia Giobbe; fino al grido di Gaddo, tanto simile all'«Eli Eli, lamma sabacthani» della Crocifissione. [...] Nelle parole dei figli Ugolino è veramente padre; forse, almeno due volte, il Padre. Solamente dopo la loro scomparsa Ugolino, chiusi il tempo, lo spazio, la luce e la vista, finalmente parla, chiamando i morti per due giorni. È l'attimo prima della fine: «the rest is silence»³².

Solo nell'assenza della parola dei figli, nell'eclissarsi della loro vita e nell'oscurità che ne deriva (analoga all'oscurità della crocifissione: «et tenebrae factae sunt in universam terram usque ad horam nonam. Et obscuratus est sol», *Lc.* 23:44-45) la parola di Ugolino riaffiora e balugina nelle tenebre, ma essa è già «bestial segno», ambivalente commistura di significato umano e gesto animalesco. È la tappa conclusiva di questa tragedia della comunicazione. Nell'ultimo verso proferito il passaggio dal «dolore» al «digiuno» marca «l'affievolirsi della sua coscienza e della sua umanità»³³; all'ottennebrarsi del linguaggio sottentra la natura, il crollare nella bestialità e nella dannazione.

Il non detto sul quale si conclude il racconto è perfettamente in linea con la dialettica tra parola e silenzio che lo ha tramato, oltre ad essere un altro, definitivo richiamo intratestuale a Francesca e all'altrettanto ambiguo verso finale del suo racconto. Tornando a riflettere sull'intarsio citazionistico del discorso di Ugolino, l'insieme di prelievi classici e scritturali, altissimi, volti a dar vita a uno stile sublime, dimostra l'intento di presentare la propria storia come verità (e sono diversi anche gli *authenticating device* che vi si riscontrano, tra i quali l'espressione «come tu mi vedi»), ma essa stessa contiene in sé gli elementi per essere messa in discussione e ogni modello, soprattutto quello cristiano, si mostra parodisticamente rovesciato nella realtà infernale:

l'assimilazione si ferma alla superficie e alla prova dei fatti è evidente che quel discorso resta lontanissimo dalla verità, né potrebbe essere altrimenti, visto che la verità è che il *pathos* di Enea si risolve in una frequentata citazione infernale; che giovani innocenti offrono la propria carne a un padre qual è Ugolino come se fosse il Padre Creatore per un banchetto che non ha nulla di quello eucaristico; che un figlio muore con le stesse parole di Cristo sulla croce, ma non le rivolge a Dio, bensì al più infame dei peccatori. Il destino oltremondano, dove si misura il giudizio di Dio, smentisce dunque la parola. E non sorprende che nel linguaggio di Ugolino Dante possa benissimo riconoscersi e immedesimarsi, in quanto linguaggio di matrice illustre modellato sugli esempi più autorevoli dei codici classico e biblico. [...] Con il procedere del cammino infernale procede anche un percorso di revisione e correzione dei modelli letterari e culturali più

³² P. BOITANI, *Ugolino e la narrativa*, cit., p. 47.

³³ J. FRECCERO, «*Bestial segno*» e «*pan de li angeli*»: *Inferno XXXII e XXXIII*, cit., p. 222.

alti, e certamente, sotto questo aspetto, il discorso di Ugolino dimostra che l'eccellenza dei modelli, collocati in prospettiva mediante la citazione, non è di per sé garanzia sufficiente che la parola non si svuoti o non si riduca a lettera morta: restano fondamentali l'intenzione, l'uso e l'intrinseca fedeltà al vero³⁴.

Servirà dunque l'intervento correttivo di Dante per ripristinare il nesso tra parola e verità, per redimere il linguaggio e riorientare il materiale intertestuale profanato dal conte. Alla fine del racconto di Ugolino, il Dante personaggio tace. L'invito esplicito al pianto non viene accolto dal *viator* che rifiuta di accordare la propria pietà e non si lascia scalfire da quell'appello patetico; come Ugolino non ha pianto e non ha parlato davanti al dolore dei figli, così Dante non si commuove davanti alla sua storia lacrimosa e per lui non ha neanche una parola. Si potrebbe mutuare ciò che Weinrich scrive in merito alla serenità dell'arte: «Non sembra che il pubblico si lasci privare della propria serenità da appelli patetici e da violenti mezzi che suscitano emozioni. È disposto piuttosto a cederla generosamente a colui che meno la esige»³⁵. E difatti, mentre Dante personaggio restituisce il silenzio ad Ugolino, il Dante poeta si lancia nell'invettiva contro Pisa in cui «cede generosamente» la propria serenità di ascoltatore «a *coloro* che meno la esigono»: i figli innocenti, trascinati dal padre nel baratro del male.

Ahi, Pisa, vituperio dele genti
del bel paese là dove 'l "sì" suona!
Poi che ' vicini a te punir son lenti,

muovasi la Capraia e la Gorgona,
e faccian siepe ad Arno in su la foce,
sì ch'elli annieghi in te ogni persona!

Che, se 'l conte Ugolino aveva boce
d'aver tradita te dele castella,
non dovei tu i figliuol' porre a tal croce.

Innocenti i faceva l'età novella,
novella Tebe! – Uguiccone e 'l Brigata
e li altri due che 'l canto suso appella.
(vv. 79-90)

³⁴ GIOVANNI BÀRBERI SQUAROTTI, *La materia di cui è fatto Ugolino. Forme e strategie della citazione nei canti XXXII e XXXIII dell'Inferno*, cit., p. 272.

³⁵ HARALD WEINRICH, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, il Mulino, 1976, p. 261.

Il registro biblico con cui l'autore invoca la maledizione divina riporta il modello scritturale al suo appropriato contesto. Anche il riferimento alla «novella Tebe», riconducendoci nel solco della citazione di Tideo e Melanippo che aveva aperto l'episodio, vale a ricollocare la vicenda del traditore nel contesto che le spetta. Vano è stato il *pathos* costruito dai sublimi riferimenti classici di Ugolino, a partire dall'esordio virgiliano e passando per la tragedia materna del mito di Niobe: la sua dimensione classica è solo quella della città infernale, sede delle peggiori nefandezze, degli orrori più indicibili. Ancora, l'espressione «porre a tal croce», in riferimento all'agonia e alla morte dei figli del conte, recupera esplicitamente e risemantizza l'immaginario cristologico sotteso alle ultime parole di Gaddo, «ma lo richiama per sciogliere l'ambiguità dell'allusione fatta da Ugolino e per imporre la giusta prospettiva»³⁶: solo agli innocenti, il cui ingiusto sacrificio rinnova la Passione di Cristo, va la compassione di Dante, soltanto per loro sono le sue parole di accesa indignazione. Crolla su se stesso l'edificio di eloquenza costruito da Ugolino: egli, per raccontare la sua storia con efficacia retorica, per riuscire nell'intento di *movere*, si è appropriato, oltre che dei suoi figli, dei codici letterari, segnatamente di quello scritturale, ricalcando le tappe della sua sofferenza sui momenti culminanti della storia sacra. Questo procedimento espropriante, empio e mistificatorio gli si rovescia ora contro nell'intervento di sotterranea revisione del poeta (e il suo essere poeta in questo frangente è particolarmente accentuato dal riferimento metatestuale al «canto»).

Per di più, la duplice occorrenza di «novella», risponde contrappuntisticamente al «rinovellare» dell'inizio del discorso di Ugolino:

Mentre Ugolino comincia il suo discorso con una formula virgiliana che suggerisce come il dannato aspiri a rinnovarsi grazie alla retorica, il poeta termina l'incontro con un doppio uso dell'aggettivo *novella*, il quale ci dice che Ugolino non si rinnoverà mai: il rinnovarsi è solo degli innocenti, coloro che saranno «rinovellati da novella fronda» alla fine del *Purgatorio*. In contrasto, Ugolino può solo essere nuovo nel senso che Pisa è una «novella Tebe», cioè in una forma di morta ripetizione [...]. La doppia appropriazione di *nuovo* da parte del narratore, in risposta alla speranza di rinnovamento semiotico di Ugolino, è un modo di finirlo completamente, di rinchiuderlo come fa il racconto, che procede oltre – verso il veramente nuovo – senza voltarsi indietro, con quel «Noi passammo oltre» del verso successivo³⁷.

³⁶ GIOVANNI BÀRBERI SQUAROTTI, *La materia di cui è fatto Ugolino. Forme e strategie della citazione nei canti XXXII e XXXIII dell'Inferno*, cit., p. 273.

³⁷ T. BAROLINI, *La Commedia senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli, 2013, cit., 138-139

Appropriandosi a sua volta del lessico di Ugolino, il narratore appone il sigillo sulla sua dannazione anche a livello semiotico. Mentre la parola del conte è lettera morta, infrazione del nesso parola-verità, spoliatura del Verbo, giacché è il mutismo della prigionia a svelarne la reale inconsistenza, quello che Dante fa, tacendo e riscrivendo, è infondere nuova vita alla parola attraverso la poesia. D'altronde, proprio all'inizio del canto XXXII egli ha dichiarato di essere impegnato in una sfida contro il silenzio, contro l'indicibilità, nell'impresa poetica di «discriver fondo a tutto l'universo» (*Inf.* XXXII, v. 8); Cocito è un «luogo onde parlar è duro» (v. 14), e tuttavia è necessario, il poeta deve sforzarsi di trovare le «rime aspre e chiocce» (v. 1) per toccare il fondo dell'abisso, l'infimo lembo della perdizione umana, così come Ugolino avrebbe dovuto trovare le parole per consolare il dolore lancinante dei suoi figli³⁸.

Un'ultima nota sull'espressione «aveva boce». Se dal significato traslato di “avere fama” ritorniamo a quello letterale, “aveva voce” potrebbe alludere proprio alla capacità oratoria di Ugolino, senza dubbio qualità essenziale per districarsi tra gli intrighi politici e compiere i tradimenti. La sua loquacità oltremondana conferma che egli continua in qualche modo ad “avere voce”; nel riverbero infernale si perpetua una voce asservita all'odio e al sotterfugio, la voce perfida del potere politico, non certo quella dell'umano contatto. Ammutolita nella Muda quando era vitale parlare, inutilmente eloquente nell'eterna dannazione, la «voce da violoncello di Ugolino»³⁹ è stata e resta volta al male, al tradimento della parola e del suo più alto valore. Possiamo pertanto scorgere nella locuzione una certa ironia dell'autore, con ulteriore disinnescamento delle tecniche oratorie di Ugolino ed ennesimo riferimento alla tragedia della comunicazione che lo affligge.

La parabola di Ugolino si chiude come era iniziata. L'ultima immagine in cui Dante lo cristallizza è uno sprofondamento nella condizione ferina di *Inf.* XXXII, a conferma della sua impossibilità di rinnovamento, di risignificazione:

Quand'ebbe detto ciò, con gli occhi torti
riprese il teschio misero co' denti,
che forar' l'osso, come d'un can forti.
(*Inf.* XXXIII, vv. 76-78)

³⁸ «In Dante's view, humans are gifted by their maker with reason and hence with the ability to create language. [...] In this scheme of things, language is our fundamental privilege and our fundamental responsibility. As Dante feels obliged to seek heroically to use language to describe the indescribable in the *exordium* of *Inferno* 32, so Ugolino was – in Dante's view – obliged to seek heroically to use language to console the inconsolable» (EAD., *The Wolf and the Zombie*, cit., <17>).

³⁹ O. MANDEL'STAM, *Conversazione su Dante*, cit., p. 95.

Temporaneamente risollevato allo stato di uomo grazie alla parola, richiamata da Dante, esaurito il suo discorso, Ugolino riprecipita nella condizione abominevole di bestia. Il capo si abbassa, gli occhi si torcono e soprattutto la bocca è di nuovo ridotta ai «denti» che affondano nel cranio del silente arcivescovo. Una bocca che non comunica ma divora soltanto, fissata per sempre nell'antropofagia, estrema inversione dell'Eucarestia⁴⁰, e in cui la lingua è inerte, disseccata da quell'"impietrare" interiore che è il segno più atroce della sua perdizione, dell'inferno raggiunto già in vita. L'eloquenza è tornata in bestiale mutismo anche sul piano strettamente narrativo. Pietrificato, gelato dall'odio, murato nella sua incapacità di sentire e di esprimersi, disumanizzato dalla rinuncia al linguaggio, Ugolino è *figura* luciferina nel cui "rinovellato" silenzio risiede già il silenzio del male, l'alienazione ultima che sarà appunto incarnata, nel canto successivo, dall'ammutolito «'mperador del doloroso regno» (*Inf.* XXXIV, v. 28). Il padre che ha rotto il vincolo umano della compassione, che ha negato ai figli il pane della parola, trasformandosi in pietra, e che li ha trascinati, rassegnati e muti, nel suo silenzio antiumano, è il peggiore dei dannati, il più eloquente e il più tremendamente muto, accomunato a Satana dal gesto cannibalico, in cui la bocca, sede del linguaggio, diviene strumento orrorifico di sovversione della natura umana e del Verbo.

In conclusione, concedendo a Ugolino «un'unica possibilità di essere ascoltato, mai più ripetibile»⁴¹, permettendogli di trasfigurarsi momentaneamente e di rimodellare il «bestial segno» in cui è inchiodato dalla giustizia divina «nel più ornato e seducente segno della sua orazione»⁴², Dante, attraverso la sapiente costruzione e il calibrato intreccio dei vari piani narrativi e delle voci che vi si affacciano, ha scavato una voragine tra l'eloquenza, l'arma con la quale il conte sperava di difendersi e di commuovere l'ascoltatore, in continuità con l'uso persuasivo della lingua perpetrato in vita, e il mutismo, che è stato la cifra più rivelatrice, intimamente mostruosa, della sua fine.

⁴⁰ Il primo a suggerire questa interpretazione del «fiero pasto» di Ugolino come parodia demonica dell'Eucarestia è stato Frye: «Il simbolismo eucaristico del mondo apocalittico, cioè l'identificazione metaforica dei corpi vegetale, animale, umano e divino, ha come sua parodia nel mondo demonico le immagini del rituale cannibalesco. L'ultima visione dell'inferno umano di Dante è quella del conte Ugolino che morde il cranio del suo tormentatore» (NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, trad. it. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Torino, Einaudi, 1969, p. 195).

⁴¹ O. MANDEL'STAM, *Conversazione su Dante*, cit., p. 94.

⁴² T. BAROLINI, *La Commedia senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, cit., p. 137.

VIRGINIA BERNARDIS

Il racconto di un'impressione: narrazione e psicologia in *Eva* di Giovanni Verga

Abstract: Come dimostra la sua attuale vitalità, la narratologia è un sapere non cristallizzato, ma continuamente rinnovato nella sua intersezione con l'analisi letteraria. Una prospettiva di recente sviluppo coniuga le categorie narratologiche allo studio dei generi e della rappresentazione dell'io: per fare solo alcuni esempi, l'indagine delle forme nei testi neomodernisti ha contribuito al dibattito sulla periodizzazione (Toracca, 2022), mentre l'attenzione al monologo ha permesso di approfondire la scrittura della vita psichica dopo l'*inward turn* (Scarfone, 2022). Tali esiti - così come l'attesa traduzione italiana di *Transparent Minds* di Cohn -, testimoniano l'interesse per le strategie narrative proprie di testi nei quali la soggettività irrompe nel racconto, coinvolgendo la configurazione strutturale, l'istanza narrativa e la costruzione del personaggio. Questo contributo si propone di sviluppare la riflessione attraverso il caso studio di *Eva* (1873), romanzo verghiano in cui il racconto della psicologia si riflette in modo determinante sull'articolazione delle voci e sulla compagine testuale.

Parole chiave: Verga; romanzo; psicologia; narratologia; monologo

All'interno della produzione di Giovanni Verga, *Eva* (1873) è un romanzo che segna un momento significativo nel percorso narrativo dell'autore. Meno letto e indagato rispetto ai più noti risultati della stagione verista, solo di recente è stato restituito in un'edizione filologicamente accurata che ne ha ricostruito la genesi: il suo processo di scrittura e riscrittura traccia un'articolata parabola coincidente con gli anni della «maturazione personale, ideologica e artistica»¹ di Verga, ossia con una fase di intensa sperimentazione che resta ancora da approfondire. Se pure all'interno del filone mondano, la redazione definitiva mostra la tendenza a una narrazione di tipo psicologico dove il rapporto tra forma e soggettività risulta cruciale. Questo studio si

¹ Cfr. *l'Introduzione* a G. VERGA, *Eva – Frine*, edizione critica a cura di Lucia Bertolini, Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea, 2023, p. XXV. Gli estremi di questo periodo vanno dal primo soggiorno fiorentino di Verga nel 1865, fino al contatto con la scapigliatura milanese nel 1872-73.

propone di analizzare in che modo il racconto della psicologia agisca sul testo, coinvolgendo la struttura, la mediazione narrativa e l'articolazione delle voci. Ci si concentrerà pertanto sulla narrazione come «processo psicologico», vale a dire come tentativo di riprodurre i fenomeni della mente attraverso precise scelte formali². Ai fini dell'analisi, la narratologia costituisce un valido strumento: alcuni contributi sulla soggettività nelle opere di finzione, come quello ormai noto di Dorrit Cohn, (*Transparent Minds*, 1978), hanno messo a fuoco una grammatica concettuale molto utile per individuare i meccanismi che disvelano il primato strutturale della psiche. In *Eva*, la centralità della dimensione interiore non è un aspetto trascurabile: siamo nella seconda metà del XIX secolo, un momento in cui le impalcature del paradigma ottocentesco convivono e collidono al tempo stesso con soluzioni nuove orientate alla trasposizione della vita interiore, coerentemente con la metamorfosi dell'*inward turn*³.

Consideriamo anzitutto la struttura del romanzo. Dal punto di vista macroscopico, *Eva* è suddivisa in cinquanta lasse di diversa estensione separate da asterischi e disposte in uno schema speculare (3+1+42+1+3)⁴. Si tratta di un modulo che ricalca l'avvicendamento delle voci narranti: nelle prime e nelle ultime tre lasse vi è un narratore di primo grado; le lasse 4 e 47 sono occupate da un momento dialogico tra i due narratori; nel corpo centrale del testo prende la parola Enrico Lanti, il narratore di secondo grado, «in corrispondenza di un distanziamento temporale dalla sezione precedente»⁵ che si attenua via via con il procedere dei ricordi riportati da Enrico stesso.

Per comprendere quanto la struttura sia determinante, occorre riflettere sulla mediazione narrativa, ossia l'atto di trasmissione della storia da parte del narratore («mediacy»)⁶. Com'è noto, Stanzel individua tre diverse situazioni narrative («first-

² Si rimanda a E. KAHLER, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton University Press, 1973, p. 20.

³ Cfr. G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 292. Nella fase iniziale di questo processo, Mazzoni individua la sempre più problematica convivenza del realismo con i dispositivi del melodramma e i modi del romanzesco; l'indebolimento del narratore onnisciente; l'erosione della trama; la dissoluzione del *charakter*; il recupero del *romance* in forme moderne in cui l'irrazionalità del fantastico è controllata. Per un'estesa ricognizione della svolta interiore otto-novecentesca, si vedano in particolare pp. 334 e seguenti. A questo va aggiunto lo sperimentalismo scapigliato, che intercetta e sviluppa alcuni di questi fenomeni.

⁴ Cfr. *l'Introduzione* di Lucia Bertolini a VERGA, cit., p. XXXI. Rispetto ai capitoli numerati di *Frine*, l'utilizzo delle lasse è stato associato da Debenedetti proprio alla maestria del Verga narratore, il quale così «ha già trovato il suo respiro [...]. Il discontinuo, cioè le accelerazioni e le crisi che fanno bello, emozionante, drammatico, rivelatore un romanzo, si rileva proprio sulla continuità del tempo», G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1976 (1993, p. 189).

⁵ VERGA, cit., p. XXXI.

⁶ F. K. STANZEL, *Narrative Situations in the Novel*, Bloomington, Indiana UP, 1971 [1955], p. 6.

person», «authorial», «figural») che rappresentano altrettante «descriptions of basic possibilities of theorizing narration as mediacy»⁷. L'aspetto che ci interessa di più è che Stanzel introduce anche una «dynamic analysis [...] by demonstrating that narrative situations do not span entire novels uniformly»⁸. La costruzione di *Eva* si basa proprio su una variazione dell'istanza narrativa di prima persona che agisce sulla componente psicologica del racconto.

Partiamo dalla prima forma di mediazione. Il romanzo si apre con una prefazione in cui un narratore, in apparenza eterodiegetico, si rivolge direttamente ai lettori attraverso una dichiarazione metaletteraria:

Eccovi una narrazione – sogno o storia poco importa – ma vera, com'è stata o come potrebbe essere, senza retorica e senza ipocrisie. Voi ci troverete qualche cosa che vi appartiene, ch'è il frutto delle vostre passioni, e se sentite di dover chiudere il libro allorchè si avvicina vostra figlia [...] tanto meglio per voi, che rispettate ancora qualche cosa⁹.

Al termine del preambolo, che pone l'accento sulla *verità* del racconto e non sulla sua veridicità fattuale, ha inizio la narrazione vera e propria: siamo a Firenze, in un *côté* borghese animato dalla contrapposizione tra la logica del progresso e del denaro, e il desiderio di vivere solo per l'arte incarnato dalla figura di Enrico Lanti¹⁰. Tutti questi elementi non vengono presentati al lettore da una voce onnisciente, ma si ricavano via via dal racconto del primo narratore che infrange subito la barriera tra eterodiegesi ed omodiegesi («Avevo incontrato due volte quella donna [...]»¹¹). Così, il narratore si rivela un personaggio 'laterale' che non rinuncia però a fornire le proprie impressioni personali. Basti pensare che la prima descrizione di Eva, la ballerina attorno alla quale ruotano le dinamiche del romanzo, viene fornita attraverso un filtro soggettivo: i dettagli fisici («bionda», «alquanto pallida», «occhi cerulei»¹²) sfumano in

⁷ Si rimanda a J. ALBER, M. FLUDERNIK: "Mediacy and Narrative Mediation", Paragraph 9, in Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*, Hamburg, Hamburg University, (<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/mediacy-and-narrative-mediation>, ultima consultazione: 18.09.2024).

⁸ *Ibid.*

⁹ VERGA, p. 3. Come nota Bertolini, questo esordio è «la prima anticipazione di quel meccanismo di decantazione per distanziamento enunciato in piena consapevolezza nella lettera a Luigi Capuana del 14 marzo 1879» (cfr. G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, pp. 79-80: "Non ti pare che per noi l'aspetto di certe cose non ha risalto che visto sotto un dato angolo visuale?" [...]), *ivi*, p. XXVI).

¹⁰ Così si descriverà lo stesso Enrico: «Ero un genio in erba, una speranza dell'arte italiana [...]. Io battezzai pomposamente la mia vanità: la chiamai *amore dell'arte* [...]), VERGA, cit., pp. 20, 21.

¹¹ *Ivi*, cit., p. 5.

¹² *Ibid.*

immagini impalpabili («aveva un sorriso che non si poteva definire»; «In tutta la sua persona c'era qualcosa come una confidenza fatta al vostro orecchio [...]»¹³). La vaghezza delle definizioni e il modo di smorzare i concetti con avverbi e sintagmi dubitativi («forse», «qualche cosa come») avvolgono il personaggio di un'aura enigmatica. Leggiamone un estratto:

Si chiamava Eva, o almeno si faceva chiamare così, e quel nome era forse un epigramma. Tutti conoscevano la sua vita un po' più in là del palcoscenico della Pergola [...]. Nessuno ne sapeva più di un altro. Era l'apparizione di un astro in mezzo alla splendida società fiorentina, una febbre di giovanotto fatta donna.

L'avevo incontrata due volte, e non mi era sembrata l'istessa donna, forse per le diverse disposizioni d'animo in cui mi ero trovato, e forse anche per ciò era rimasta in me più viva e profonda l'impressione di lei¹⁴.

Si tratta del racconto di un'impressione, mediata da un narratore non pienamente padrone delle proprie facoltà («Io ero triste, senza sapermi il perchè, forse per non avere meglio da fare»¹⁵) e incline a fantasticare («il pensiero corse lontano verso tutte le ridenti follie del cuore»¹⁶). Anche le indicazioni temporali risultano imprecise («Un'altra volta»¹⁷). L'identità stessa della donna sembra mutare da un incontro all'altro: la prima volta è una «rosea visione»¹⁸ in una carrozza; la seconda, invece, Eva indossa una maschera ed è circondata dagli sguardi bramosi degli ammiratori. Il nucleo della narrazione è dunque lo squarcio di una realtà soggettiva, mediata dalla psicologia del narratore. Se accogliamo l'assunto narratologico di Fludernik secondo il quale «all narrative is built on the mediating function of consciousness»¹⁹, in questo caso la coscienza è quella di un narratore-testimone peculiare, poiché mentre racconta non tralascia la sua dimensione intima ed esperienziale.

Il discorso si complica con la seconda istanza narrativa. Per incontrare la figura di Enrico bisogna attendere l'episodio del veglione al teatro della Pergola, dove Eva è seguita da un misterioso arlecchino con il volto mascherato, un'attitudine da «matto» e un'aria stralunata»²⁰. Poco dopo, l'arlecchino si rivolge direttamente al narratore, che però non ricorda di averlo mai incontrato («Ti conosco? gli domandai. – Non so,

¹³ *Ivi*, pp. 5, 6.

¹⁴ *Ivi*, p. 6.

¹⁵ *Ivi*, p. 7.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ivi*, p. 8.

¹⁹ M. FLUDERNIK, *Towards a 'Natural' Narratology*, London, Routledge, 1996, p. 49.

²⁰ VERGA, cit., p. 11.

ma mi hai conosciuto»²¹). Viene riportato quindi il dialogo tra i due e una descrizione del personaggio misterioso, nella quale risuona un immaginario fantastico («Avevo visto un volto pallidissimo, assai magro, con gli occhi luccicanti come per febbre, e incavernati in un'orbita accerchiata di livido, con certi baffetti biondi appena visibili, e le labbra pallide»²²). A questo punto il narratore – e, con lui, il lettore – viene a conoscenza della sua identità: sotto la maschera di arlecchino si cela Enrico, il giovane pittore innamorato della ballerina. Il modo in cui ci viene presentato dal narratore è significativo in vista del ruolo che assumerà nel meccanismo diegetico: Enrico è colpito da quella che viene definita la «malattia dell'arte»; ha un sorriso «indefinibile» e «quasi lugubre su quel volto cadaverico»; i suoi occhi sono «luccicanti come quelli di un pazzo»²³. L'alterazione dei tratti fisici e psichici pone in discussione l'equilibrio psicologico dell'individuo: il suo discorso apparirà dunque inaffidabile²⁴.

Dal punto di vista narrativo, queste pagine corrispondono alla sezione dialogata che precede il cambio della voce narrante, quando Enrico prende la parola per narrare la propria storia: si entra così nel secondo livello diegetico del romanzo, il lungo racconto del narratore di secondo grado. Leggiamo l'esordio:

Ma bisogna che ti dica quello che ero per farti comprendere quel che sono divenuto. Ero un genio in erba, una speranza dell'arte italiana [...]; abitavo all'ultimo piano di una vecchia casa in San Spirito che il vento, d'inverno, sembrava far traballare sulle fondamenta, e desinavo a cinquantacinque lire al mese. [...] Io battezzai pomposamente la mia vanità: la chiamai *amore dell'arte* [...]. Ero felice di passeggiare per le vie di Firenze, come se andassi a braccetto con Raffaello o con Michelangelo. Mi pareva di respirare l'arte a pieni polmoni, e avevo in cuore tutti gli entusiasmi, le antipatie, gli affetti della mia illusione. Vivevo come in un'atmosfera del Cinquecento che mi rendeva idolatra dei palazzi anneriti dal tempo, delle gronde sporgenti e malinconiche, e delle acque torbide dell'Arno...²⁵

²¹ *Ivi*, p. 12.

²² *Ivi*, p. 14. Per un'attenta indagine sul rapporto tra scapigliatura e fantastico, si rimanda a C. MURRU, *Gli eccentrici. Fantastico, bohème e Scapigliatura*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2024. Com'è noto, Verga entra in contatto con gli ambienti della scapigliatura durante il soggiorno milanese (1872-93). D'altra parte, il rimando al modo fantastico è stato giustificato e argomentato già da tempo anche in seno alla linea verista. Cfr. *La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo*, a cura di A. D'Elia, A. Guarnieri, M. Lanzillotta, G. Lo Castro, Cosenza, Pellegrini Editore, 2007.

²³ VERGA, cit., pp. 15-19.

²⁴ Cfr. D. SHEN, "Unreliability", in Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*, Hamburg, Hamburg University (<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unreliability>, ultima consultazione: 18.09.2024).

²⁵ VERGA, cit., p. 21.

La psicologia dell'io investe ampiamente la mediazione del racconto, influenzando anche sull'eloquio («Oh dimmi questo!... chè mi sembra d'impazzire!... Vuoi che io ti narri questa istoria... vuoi?...»²⁶). Tale pervasività s'intensifica nello sviluppo del discorso: la presenza del primo narratore, che costituisce l'ancoraggio alla struttura diegetica iniziale («Tacque e si passò a più riprese la mano sulla fronte, come per discacciarne molesti pensieri o la commozione che lo vinceva [...]»²⁷), si riduce man mano sotto la pressione di un'urgenza più immediata, ossia l'umorale confessione del pittore, riemergendo soltanto nei momenti in cui è Enrico a interpellarlo («Vedi, mio caro [...]»²⁸). Con la variazione della *mediacy*, avviene anche lo spostamento del baricentro psicologico del racconto.

Il racconto di Enrico richiama il modello della confessione autobiografica: si tratta di una forma di «self-narration»²⁹ retrospettiva sul rapporto conflittuale con Eva. Questa configurazione narrativa pone in stretta connessione forma e psiche, dal momento che «self-narration can articulate states of consciousness, or summarize long-range psychological situations and their slow mutations»³⁰. Nel sé retrospettivo sono compresi il «narrating self» e l'«experiencing self»³¹ di una mente finzionale che, nel caso di Enrico, indugia lungamente su quanto esperito, dimostrando di esservi ancora coinvolta. Si tratta di un dato significativo poiché la fisionomia di chi narra dipende proprio dalla tipologia e dall'estensione della distanza «between subject and object, between the narrating and the experiencing self»³²; nella fattispecie, si distingue tra «dissonant self-narration» e «consonant self-narration»³³. Nella prima, il sé narrante prevale sul sé narrato, rielaborando gli avvenimenti con distacco intellettuale e superiorità cognitiva; viceversa, la consonanza prevede l'immedesimazione nel sé narrato e una dipendenza sul piano della coscienza. Le due tipologie di auto-narrazione possono coesistere e alternarsi nella stessa narrazione, provocando effetti differenti nella conduzione del racconto.

Vediamo meglio. Nel suo racconto, Enrico si concentra subito sulle proprie sensazioni: la prima apparizione di Eva sul palco genera in lui una sorta di allucinazione («Rimasi ancora come sognando, con quei suoni negli orecchi e quelle

²⁶ *Ivi*, cit., p. 20.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 28.

²⁹ D. COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton UP, 1978, cit., p. 143.

³⁰ *Ivi*, pp. 143-144.

³¹ La distinzione tra «narrating self» (*erzählende Ich*) e «experiencing self» (*erlebendes Ich*) risale allo studio di Leo Spitzer su Proust (*Stilstudien II* [1922; Munich 1961], p. 478).

³² COHN, cit., p. 143.

³³ *Ivi*, rispettivamente p. 145 e p. 153.

larve davanti agli occhi»³⁴), portandolo a scrivere «un vero delirio, un sogno da febbricitante»³⁵. Quando gli viene presentata, Eva non indossa alcun travestimento, e questo provoca nel pittore un primo disincanto («Era la silfide dietro la scena, nel suo momento di prosa, in cui non ha bisogno di esser bella, e non si cura di esserlo»³⁶); tuttavia, Enrico non perde l'interesse e, specialmente quando Eva pare inaccessibile, ricade nella sua malia. Il rapporto tra i due personaggi, rievocato anche tramite numerosi dialoghi, sembra giocarsi su una tensione emotiva tra possibilità e impossibilità di agire, ma anche di capire ciò che l'io desidera («Io trasalii – spiegamene tu il motivo se puoi»³⁷; «La mia sorpresa era tale che non potei metter fuori una sola delle interrogazioni che mi affollavano in mente»³⁸). Ciò che determina l'incidenza di un episodio, e quindi la sua rilevanza narrativa, riguarda essenzialmente il modo in cui viene percepito dal soggetto («Avrai osservato come in certi momenti eccezionali un oggetto insignificante assorba tutta la nostra attenzione e s'inchiodi nel nostro cervello»³⁹). Se consideriamo gli aspetti pragmatico-testuali, notiamo che in alcuni segmenti s'infrangono l'interpunzione e i segnali di microprogettazione. Si tratta di momenti di particolare intensità emotiva, dove il distacco retrospettivo si riduce.

Presentarmi a lei!... io!... così fatto!... a quella bellezza circondata da tante seduzioni, da tanti splendori, che non avea nulla di terreno!... proprio io!... E in me successe una lotta di mille pensieri diversi, e l'intima soddisfazione ch'ella avesse letto il mio articolo, avesse scorto una parte del mio cuore, e ne fosse lieta, e la ripugnanza di svelare al pubblico e a lei stessa il segreto delle mie impressioni, e il timore che esse fossero giudicate ridicole... Se ella mi trovasse ridicolo?...⁴⁰.

Il brano è interessante anche perché rappresenta un'ulteriore tecnica retrospettiva in prima persona, ossia il «self-narrated monologue»⁴¹. In questo dispositivo «the narrator's queries, exclamations, protestations render not his present [...]

³⁴ VERGA, cit., p. 29. Sebbene la figura di Eva dipenda dal resoconto altrui, vi sono dei punti in cui si afferma anche la sua voce. Ciò avviene nei dialoghi («Lo sai tu come sono? Una donna non è che come vuol essere [...]», p. 88) e nella lettera indirizzata ad Enrico (p. 123), che diviene così contenitore di una soggettività altra rispetto a quelle che conducono il racconto. Nel complesso, il profilo che risulta dal testo è quello di una donna ardita, diversa dai personaggi femminili della letteratura romantica e dalle *femmes fatales* dei racconti scapigliati.

³⁵ *Ivi*, p. 30.

³⁶ *Ivi*, p. 34.

³⁷ *Ivi*, p. 40.

³⁸ *Ivi*, p. 41.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ivi*, pp. 31, 32.

⁴¹ COHN, cit., p. 161.

interpretation of the past events, but the exact rhetoric of his past wonderment»⁴². Le esclamazioni riguardano situazioni ormai trascorse, e le interrogative ospitano preoccupazioni o quesiti che hanno già trovato una risposta. Se questi pensieri fossero riferiti solo retrospettivamente, vedremmo una chiara demarcazione della polarità passato-presente; invece questa strategia, «by effacing all such marks, makes the experiencing self, with all its vagaries, rule supreme in the text»⁴³. Il frammento finale («Se ella mi trovasse ridicolo?») potrebbe ricalcare le esatte parole che Enrico si era rivolto in quell'episodio, e si sfocerebbe allora nel «self-quoted monologue»⁴⁴. Ad ogni modo, è evidente che la narrazione giochi con l'ambiguità, poiché al lettore non risulta immediatamente evidente se i pensieri appartengano al sé narrato o al sé narrante. Solo al termine del passaggio, infatti, si riprende la *self-narration* («Non ebbi neanche un istante il coraggio di pensare ad accettare quell'invito. Eppure ero felice [...]»⁴⁵).

Come abbiamo visto, il racconto asseconda il ritmo incalzante di una soggettività ancora coinvolta: l'interesse è proiettato non tanto verso gli eventi in sé, ma verso gli occhi che li guardano e l'animo che li percepisce. Bisogna però interrogarsi sulle caratteristiche di tale soggettività e del discorso che da essa si dipana. Oltre all'intrinseca anomalia di una coscienza che ricorda perfettamente gli eventi e sé stessa⁴⁶, si pone qui il problema della credibilità: trattandosi di un racconto dove l'elemento autobiografico è centrale, il narratore incorre verosimilmente in meccanismi di autoinganno; non sono da escludere poi fenomeni di «mental deficiencies»⁴⁷ o quantomeno di distorsioni dovute alla sua condizione di instabilità. Peraltro, non di rado Enrico menziona anche i lati insoliti delle varie circostanze («Era una conversazione bizzarra, in cui le parole avevano tutt'altro significato di quello letterale [...]»; «Nuovo silenzio, oscillante di vibrazioni arcane, e pieno di turbamenti misteriosi»⁴⁸). Tutto ciò diventa ancor più significativo se si considera che spesso, nei contesti di prima persona, il narratore ricorre a strategie per ristabilire la plausibilità

⁴² *Ivi*, p. 167.

⁴³ *Ivi*, p. 170.

⁴⁴ *Ivi*, p. 161. Il passaggio è ancor più interessante se messo a confronto con la variante precedente riportata in apparato in cui lo stesso pensiero è presentato in forma più indiretta: «Mi pareva che tutto il mondo non parlasse che di me, e che tutti mi trovassero ridicolo!», VERGA, cit., p. 32.

⁴⁵ VERGA, cit., p. 32.

⁴⁶ «The first-person narrator has less free access to his own past psyche than the omniscient narrator of third-person fiction has to the psyches of his characters», poiché si tratta di «a “real” psychological vision conditioned by memory», D. COHN, cit., p. 144.

⁴⁷ La «self-deception in cases of autobiographical narration» è annoverata tra i motivi che determinano l'«unreliability» del un narratore. Si veda U. MARGOLIN, «Narrator», Paragraph 15, in Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*, Hamburg: Hamburg University (<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator>, ultima consultazione: 18.09.2024).

⁴⁸ VERGA, cit., pp. 46, 47.

del suo discorso⁴⁹. Qui si insiste invece su stati psicologici e percezioni sfuggenti in cui la *self-narration* confluisce in lacerti di *self-narrated monologue*:

Sentivo un'esuberanza di vita quasi dolorosa, che mi dilatava e mi comprimeva il cuore a vicenda. Mi pareva che ella dovesse guardarmi dietro i vetri, e quelle finestre illuminate, dinanzi alle quali passavano tutt'altre ombre che la sua, mi abbacinavano gli occhi [...]. Vidi come un baleno dell'avvenire: mi trovai povero, solo, meschino, ridicolo, abbandonato su quella soglia, tremante di freddo e divorato dall'invidia! che cos'ero io per disputare quella donna a quegli uomini felici?⁵⁰

Questo non significa che la totalità degli stati d'animo sia mediata da un io sopraffatto, poiché a tratti riemergono segnali di dissonanza; questi, tuttavia, corrispondono per lo più a una constatazione della confusione stessa che non si traduce in una reale presa di coscienza («Io non saprei dirti quanto durasse cotesto sogno febbrile, e quello che io vi provassi»⁵¹). Anche l'estensione delle lasse ricalca tale mutevolezza: se la lassa 16 è occupata da una sola battuta di dialogo, la lassa 18 riprende un più disteso brano di *self-narration*, dove viene in parte ristabilita una certa contezza dei fatti («In cotesto delirio, che si prolungava per tutte le ventiquattr'ore della giornata, capirai facilmente che il mio tenore di vita avea subito grandi modificazioni»⁵²). Ma anche questa presunta consapevolezza viene spesso espressa tramite una scrittura emotivamente connotata («Ero malato, non è vero? Avevo un'orribile malattia di cervello o di cuore! Ero pazzo! Non ero io!»⁵³). L'impiego di determinate strategie narrative è frutto di una ricerca stilistica, come dimostra il confronto tra alcuni passaggi della redazione definitiva e la loro versione precedente, più piana e lineare. Si consideri l'esempio seguente:

Non l'avevo più vista sul palcoscenico, e quando la rividi
mi parve tutt'altra!

⁴⁹ L'innaturalità di un io onnisciente che accede alla propria coscienza passata porta spesso «a first-person narrator to mention the plausibility of his cognition, particularly when it involves the most inchoate moments of his past», U. MARGOLIN, cit., p. 144.

⁵⁰ VERGA, cit., pp. 57, 58.

⁵¹ *Ivi*, p. 75.

⁵² *Ivi*, p. 79. Anche Cohn nota che le forme pure di “consonant self-narration” sono assai rare. Cfr. COHN, cit., p. 158.

⁵³ VERGA, cit., p. 81.

Non l'avevo più riveduta sul palcoscenico dal giorno che noi ci eravamo amati – E allora mi parve di rivedere altra donna⁵⁴.

Sebbene la differenza sia sottile, è l'utilizzo della punteggiatura emotiva e degli innesti di *self-narrated monologue* a rendere più immediata la rappresentazione della soggettività. Il fatto che il *narrating self* non risulti mai affrancato dalla volubilità dell'*experiencing self* è un chiaro segnale dell'interesse per le incongruenze della psiche, piuttosto che per un loro riordinamento razionale. Rappresentando la volubilità della mente senza poi rielaborarla, il narratore dimostra di essere proteso verso il proprio passato, non verso il presente: il fervore ancora attuale dei desideri trascorsi restituisce questa sovrapposizione di stati psicologici. Via via che la passione per Eva attraversa momenti di gelosia e sfiducia, le emozioni passate vengono rivissute e si mescolano con riflessioni formulate a posteriori.

La realizzazione dei miei castelli in aria era diventata la sorgente di mille fastidi, di mille sorprese, ed anche di mille dolori. Ero costretto a starmi fuor di casa la maggior parte del tempo per non spoetarmi intieramente l'anima alla vista di lei [...] Delle notti intiere, col gomito sul guanciale, vedendola dormire accanto a me, bella serena, quasi felice anche nel sonno – lei che mi aveva tutto sacrificato – domandavo a me stesso se ella soffocasse, come me, le medesime dolorose impressioni [...] o se nella donna ci fosse, come un istinto provvidenziale, l'affetto del focolare domestico... oppure se la sua condizione, l'educazione ricevuta, i suoi sentimenti, la tenessero molto al di sotto della mia ombrosa e delicata suscettibilità... e finivo per darle il torto – a lei! di non aver la delicatezza di risparmiarmi certi particolari volgarissimi che mi sembrava affrontasse con più volgare disinvoltura...

Non cerco di spiegarti cotesto mostruoso mistero che chiamasi cuore. Non mi son mai sognato di giustificarlo⁵⁵.

Accettando la contraddittorietà dell'esperienza, il narratore «displays no increment in intellectual powers over his past self» ed è separato da esso «not by time and maturation but by a coeval tension»⁵⁶. Tale tensione si rintraccia tanto nelle strategie narrative e negli espedienti microstrutturali⁵⁷, quanto nella sostanza del racconto, e

⁵⁴ *Ivi*, p. 96.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 112, 113. In particolare, s'infrange agli occhi di Enrico l'immagine ideale della donna, in una sorta di metamorfosi di Eva da ballerina (e quindi sogno, impressione, illusione) a donna reale, appartenente non più al mondo della poesia, ma a quello prosaico della quotidianità.

⁵⁶ COHN, cit., p. 157.

⁵⁷ Quando, ad esempio, Enrico si trova in seria difficoltà economica, il narrato si fa più secco e sincopato: «E allora incominciò un'altra lotta più bassa, più accanita, più dolorosa, la lotta degli

così il tempo della rievocazione si rivela sempre più una dimensione ibrida che ospita momenti asincroni della vita intima:

Mi rammentai di Eva [...], e quel ricordo fu come di persona che avessi conosciuta molto tempo addietro. Nella mia mente c'era come un penoso sonnambulismo che faceva correre incessantemente il mio pensiero stanco dietro certe larve senza forme precise, o dietro le memorie del passato. Mi ricordavo di tutti i particolari del mio amore per Eva, anzi una forza che non era nella mia volontà ci costringeva quasi ostinatamente il mio pensiero, e parevami che mi ricordassi di un fatto accaduto ad altra persona, o narratomi molto tempo addietro⁵⁸.

La confusione di Enrico lo porta anche a contraddirsi circa la propria condizione. Dopo aver insistito sulle «preoccupazioni lugubri» che lo tormentano (lassa 36), poco dopo afferma di sentirsi «forte, pieno di vita, di cuore, di memorie e d'immaginazione», per poi autodenunciare tale incoerenza («La contraddizione che c'era nella mia esistenza fra le passioni e il sentimento si rivelava nelle mie opere. Ero falso nell'arte com'ero fuori del vero nella vita [...]»⁵⁹).

Notiamo poi che, verso la fine della sezione, aumenta la varietà delle tecniche adottate: Enrico riporta in indiretto libero alcune parole di Eva («Se ne andava! erano due ore, doveva andare dalla modista, dalla sarta, da Marchesini, e fare un giro alle Cascine, alle sei poi davano in tavola – mille ragioni inoppugnabili!»⁶⁰); altrove, ritorna il *self-narrated monologue* («Sirena! maliarda! che mi aveva inebbrinato coll'amore, ed ora mi attossicava colla gelosia!»⁶¹). Infine, la tensione narrativa e psicologica culmina quando la compartecipazione si realizza anche sul piano temporale:

E così la *seguo* da mesi, con questo acre desiderio di lei ch'è memoria e gelosia mischiate insieme, e *cerco* di vederla, e *frequento* i luoghi dove spero incontrarla, e la *riconosco* al portamento, al posare del piede, al muover della testa, e *stasera* la riconobbi subito appena la vidi, sebbene mascherata, e quando potei farla parlare ed accertarmi ch'era proprio lei non la lasciai più, da lontano o da vicino, e *so* quel che ha fatto, quel che farà, l'ora in cui la sua carrozza verrà a prenderla, e

espedienti, delle transazioni d'amor proprio, delle viltà, contro un desinare. Dopo aver venduto tutto quello che era vendibile, le tele, i disegni, le scatole, i colori, gli abiti, le scarpe, tutto, mi trovai senza pane, quasi senza vestiti, alloggiato come in ostaggio pel mio debito, con cinque lire in tasca, e certe allucinazioni come quelle che devonsi provare al momento si smarrire la ragione», VERGA, cit., pp. 126, 127.

⁵⁸ *Ivi*, cit., p. 133.

⁵⁹ *Ivi*, cit., p. 140.

⁶⁰ *Ivi*, p. 148.

⁶¹ *Ivi*, pp. 152, 153.

poco fa, mentre era seduta nel ridotto, nel momento in cui vidi allontanarsi il conte per andarle a comprare dei dolci, sedetti accanto a lei e mi tolsi la maschera⁶².

Siamo giunti alla coincidenza tra il ricordo e l'oggi del narratore; a questo punto, una didascalia del narratore-testimone decreta la ripresa della prima cornice («Tu sai che ho scommesso! finì Enrico guardandomi con occhi sfavillanti»⁶³). Si rientra così nel livello diegetico iniziale:

Egli mi aveva rovesciata addosso quella narrazione come una valanga, tutta di un fiato, quasi fosse stato uno sfogo supremo e disperato, con parole rotte, con frasi smozzicate, con accenti che solo il cuore sa metter fuori, e cui solo lo sguardo sa dare un significato. Io non potrei accennare la millesima parte dell'impressione che faceva quella dolorosa frenesia, irrompente, concitata e febbrile da un uomo col piede diggià nella fossa [...]⁶⁴.

L'impressione del narratore si aggiunge alla già constatata inaffidabilità del racconto. Le lasse finali riguardano gli ultimi momenti deliranti di Enrico, al cui capezzale è richiamato l'amico-narratore; il romanzo si chiude con la notizia della sua morte.

Risulta dunque chiara l'originalità delle scelte verghiane. I dispositivi adottati, come la scansione della diegesi e la presenza del *self-narrated monologue*, sono funzionali a rappresentare la mente di un «eroe irregolare»⁶⁵ e il suo tentativo di raccontare e raccontarsi secondo il proprio (limitato) punto di vista. Il discorso psicologico è quindi strettamente legato alla fisionomia della scrittura, che s'incarica di trasportare una soggettività moderna, assecondandone la discontinuità senza la pretesa di riordinarla dall'alto⁶⁶. Tale intenzione risulta ancor più evidente se si considera che le forme monologiche, grazie alle quali è possibile esprimere con maggior trasparenza gli stati mentali, «rispondono storicamente alla progressiva perdita di verosimiglianza dell'onniscienza psichica, il cui potenziale mimetico viene meno quando il tentativo del narratore di comprendere e spiegare inizia a essere percepito come indebita

⁶² *Ivi*, pp. 153, 154, corsivi miei.

⁶³ *Ivi*, p. 156.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 158, 159.

⁶⁵ Si rimanda a MAZZONI, cit., p. 343.

⁶⁶ Si tratta di un'acquisizione della scrittura da porre in relazione alla conoscenza, da parte dell'autore, delle categorie della psicologia sperimentale ottocentesca. In particolare, l'indagine che in *Eva* viene condotta sul concetto psicologico di illusione meriterebbe uno studio apposito. Cfr. CONTARINI, *Le "fuggevoli cose dell'anima"*. Profili di donne di Luigi Capuana e la psicologia ottocentesca, in F. MANNING (dir.), *Le Désir de nouvelle. Tarchetti, Capuana, Verga*, Paris, Classiques Garnier, 2023, p. 146.

intromissione»⁶⁷. Ciò significa, fuor di paradosso, che queste forme derivano dall'esigenza di un nuovo realismo: posto l'interesse per la vita psichica e per le crisi che possono animarla, si ricerca una scrittura che la restituisca fedelmente, anche a discapito della coerenza logico-sintattica⁶⁸. D'altra parte, bisogna ricordare che la voce di Enrico è arginata dal narratore-testimone: le strategie monologiche s'inscrivono in un contesto più ampio che costituisce ancora un freno a una loro autonomizzazione. La cornice e i brevi interventi di commento sembrano insomma il residuo della tradizionale autorità narrativa, una rimodulazione della sua presa sul testo. In sintesi, le fondamenta del romanzo (narratori, trama, personaggi), seppur ancora riconoscibili, vengono sottoposte a una decisiva erosione, legata ai processi psicologici che vengono rappresentati. È proprio questa tensione tra «compimento e dissoluzione»⁶⁹ a fare di *Eva* un prezioso testimone della metamorfosi narrativa del secondo Ottocento.

⁶⁷ G. SCARFONE, *Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria*, Roma, Carocci, 2024, p. 132. Non per nulla, «i modernisti perseguono lo stesso scopo dei realisti del XIX secolo e dei loro continuatori; vogliono rappresentare bene la vita»; le metamorfosi novecentesche sono dunque «annunciate e preparate nel secondo Ottocento», MAZZONI, cit., p. 308.

⁶⁸ Il monologo sposta l'accento dalla fissità del *character* alla «pluralità disordinata della coscienza, del preconcio e dell'inconcio», *ivi*, p. 332.

⁶⁹ Questi elementi «fra il 1850 e il 1890 [...] si mescolano dentro le opere degli stessi autori», *ivi*, p. 307.

PIETRO TABARRONI

Voci dalla frontiera: ecologia letteraria e narrativa della fuga

Abstract: Con la pubblicazione del *Walden*, Thoreau si consacra come uno dei padri del pensiero ecologico contemporaneo. Al contempo, inventa una nuova modalità di narrare lo spazio, poi divenuta un topos del *Nature Writing* occidentale. Partendo da questo caso originario di individuo in fuga dalla civiltà industriale, l'articolo ripercorre brevemente gli sviluppi e l'elaborazione teorica del cronotopo inaugurato nella sua opera, a metà tra il saggio e l'autofiction, all'interno del bacino culturale angloamericano e del secondo Novecento italiano, facendo riferimento, in particolar modo, al lavoro di Gabriel Zoran.

Parole chiave: Ecocritica, Narratologia, Fuga

L'argomentazione filosofica condotta nel *Walden* si fonda su una precisa strategia di racconto, a tratti narrativa. Già Stanley Cavell segnalava l'importanza dell'opera nel contesto della «creazione di una letteratura nazionale» statunitense, sottolineando la propensione alla scrittura di Thoreau come uno dei tratti peculiari del suo percorso teorico¹. Del resto, come ricorda David Herman, riprendendo il lavoro di Richard Gerrig, considerando le strategie cognitive coinvolte, «worldmaking processes are the same across fictional and nonfictional texts»². Nel caso del *Walden*, ciò risulta ancora più evidente analizzando le tipologie di spazio presenti nel testo non solo come elementi strutturali di una metafora filosofica, ma come ambientazioni di una fuga avventurosa («escape from the city»³) vissuta dall'io autobiografico-narrante in una

¹ S. CAVELL, *The Senses of Walden*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, I ed. ampliata 1981, I ed. 1972, p. 13 (la traduzione è mia).

² D. HERMAN, *Basic Elements of Narrative*, Chichester (West Sussex), Wiley-Blackwell, 2009, p. 120.

³ T. J. LYON, *This Incomparable Land*, Minneapolis, Milkweed Editions, 2001, p. 23.

dimensione ibrida, a metà tra *factual* e *fictional space*⁴. Prendiamo questi paragrafi del capitolo *Economia*:

I have travelled a good deal in Concord; and everywhere, in shops, and offices, and fields, the inhabitants have appeared to me to be doing penance in a thousand remarkable ways. What I have heard of Bramins sitting exposed to four fires and looking in the face of the sun; [...] The twelve labors of Hercules were trifling in comparison with those which my neighbors have undertaken; [...] its Augean stables never cleansed, and one hundred acres of land, tillage, mowing, pasture, and wood-lot⁵!

Applicando a questo materiale le categorie della narratologia, diremmo che l'autore agisce, perlomeno, su due livelli: prima ci presenta il «topological focus» del suo percorso (Concord e i suoi dintorni) costruendo il «setting⁶» del racconto; in seguito, con fine metaforico, immette nel testo altri luoghi, l'Oriente dei Bramini e la Grecia del mito, spazi «ontologicamente» differenziati e distanti dal *setting* principale, compresi nella medesima «topographical structure»⁷.

L'uso di queste tecniche narrative si fa sempre più evidente procedendo nel testo. Pur ancorandosi a un ambiente sostanzialmente limitato, l'autore continua ad allargare il «narrative universe»⁸ del proprio racconto (l'insieme dei luoghi in cui si svolge l'azione e dei luoghi citati o evocati) inserendovi riferimenti a spazi esclusi dal perimetro dell'azione narrata:

It is said that loons have been caught in the New York lakes eighty feet beneath the surface, with hooks set for trout,—though Walden is deeper than that. How surprised must the fishes be to see this ungainly visitor from another sphere speeding his way amid their schools⁹!

⁴ J. SCHAEFFER, *Fictional vs. Factual Narration*, «The Living Handbook of Narratology», 2012, disponibile al link: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/56.html> (data di ultima consultazione: 22/10/2024).

⁵ H. D. THOREAU, *Walden*, in *The Portable Thoreau*, a cura di J. S. Cramer, London, Penguin Books, 2012, p. 200.

⁶ Si veda, riguardo il «setting», R. RONEN, *Space in Fiction*, «Poetics Today», 1986, vol. 7, No. 3, *Poetics of Fiction* (1986), p. 423.

⁷ G. ZORAN, *Towards a Theory of Space in Narrative*, in «Poetics Today», 1984, vol. 5, no. 2, *The Construction of Reality in Fiction* (1984), pp. 316-317.

⁸ M. RYAN, *Space*, «The Living Handbook of Narratology», 2012, disponibile al link: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/55.html> (data di ultima consultazione: 22/10/2024).

⁹ THOREAU, *Walden*, cit., p. 390.

Il filosofo, che Cavell chiama «writer», cerca una «dimostrazione pubblica di verità»¹⁰ con il proprio esperimento sociale ed ecologico di isolamento. Rimarca la distanza tra sé stesso e l'umanità rimasta nei confini della città, la cui vita si organizza in base alle necessità produttive. Nel brano appena osservato, ciò avviene anche grazie all'accostamento dei due riferimenti geografici dei laghi di New York e del Walden. È la distanza ontologica messa in evidenza tra i due spazi letterari, per come la intende Gabriel Zoran, che ci permette di cogliere il confronto tra l'etica urbana e quella dei boschi al quale Thoreau sta mirando. Il concetto si lega profondamente al mezzo linguistico e letterario che lo esprime. In tal senso, «Walden è più profondo»: non si tratta solo di un lago, il *setting* dei boschi e dello specchio d'acqua diviene il luogo letterario radicalmente sconnesso dalla civilizzazione industriale, nel quale l'individuo può fare esperienza dell'alterità, portando sgomento tra i pesci abissali, tra specie sconosciute, collocate in un'«altra sfera». Soprattutto, il Walden è il luogo in cui collezionare le prove empiriche del trascendentalismo emersoniano con la scrittura quotidiana. L'impianto discorsivo collaudato da Thoreau, con il suo continuo slargamento dei confini topografici dell'azione narrativa, diverrà connotativo di una certa forma di ecologismo letterario contemporaneo, incentrata sul racconto della fuga solitaria di un referente che diviene educatore in forza della distanza messa tra sé e la civiltà industriale. Prendiamo *The Air-Conditioned Nightmare*, inquieto resoconto dei vagabondaggi di Miller in una terra profondamente segnata dallo sviluppo del tessuto industriale. Anche in questo caso, l'opera riassume i punti di una fuga che diviene critica della civiltà, contestazione e rivendicazione, al contempo, di un'intercapedine di libertà individuale entro la quale sia possibile proiettarsi verso un orizzonte e dalla quale poter lanciare uno sguardo distaccato sul mondo. Come già avveniva nel *Walden*, il resoconto integra nella propria tecnica discorsiva una componente narrativa:

Well, the car had cooled off and so had I a bit. I had grown a little wistful, in fact. On to San Bernardino! For twenty miles out of Barstow you ride over a washboard amidst sand dunes reminiscent of Bergen Beach or Canarsie. After a while you notice farms and trees, heavy green trees waving in the breeze. Suddenly the world has grown human again—because of the trees. Slowly,

¹⁰ CAVELL, *The Senses of Walden*, cit., p. 11.

gradually, you begin climbing. And the trees and the farms and the houses climb with you. Every thousand feet there is a big sign indicating the altitude. The landscape becomes thermometric¹¹.

Inizialmente, la voce ci appare credibile, il «focus topografico» è ricco di indicazioni corrispondenti alla realtà storica dei luoghi realmente attraversati in automobile dall'autore. Si entra, poi, nella parte di testo trascendentale, nella quale Miller si colloca più volte in dialogo con un'entità divina, si noti, proprio attraverso il movimento che sta compiendo all'interno dello spazio. Queste proiezioni corrispondono a brevi narrazioni, a deviazioni dalla traiettoria di fuga percorsa dall'autore-testimone. Nel periodo «And if there are oranges ripening maybe God would be kind enough to put a few within reach so that I could pluck them at eighty miles an hour and give them to the poor» (qui riportato in nota) si delinea, di fatto, un'ipotesi di racconto, una bozza di intreccio, lo spunto di una delle gesta quotidiane di Thoreau. Nel passaggio immediatamente successivo («Barstow is in Nevada and Ludlow is a fiction or a mirage. As for Needles, it's on the ocean bed in another time, probably Tertiary or Mesozoic») la rappresentazione dello spazio diviene gradualmente allucinatoria. Il moto dell'io autobiografico, in questo mondo non più corrispondente alla topografia reale, genera un cortocircuito nell'attendibilità del referente, che diviene il protagonista di un racconto. Tra il soggetto in fuga e i vari luoghi attraversati si instaura quella «relazione diacronica» che Zoran colloca a fondamento del suo concetto di cronotopo, da lui inteso come «integrazione delle categorie di spazio e tempo in quelle di movimento e cambiamento»¹². Il paesaggio di cui l'autore era testimone si ribalta in un *fictional space*: «La cosa importante, è che la California», l'apogeo del Paradiso, per Miller, «inizia a Cajon Pass». Non è, dunque, la California reale, ma nemmeno un paesaggio completamente lirico o evanescente. Si tratta di un luogo percorribile, i cui confini sono ben visibili al protagonista stesso. È, in tal senso, uno spazio della narrazione, malleabile con la scrittura. Muovendosi nella California mitizzata, strappata con l'immaginazione alla mappa reale, l'io autobiografico-narrante

¹¹ «[...] I want to go back through that pass – Cajon Pass – on foot, holding my hat reverently in my hand and saluting the Creator. [...] And if there are oranges ripening maybe God would be kind enough to put a few within reach so that I could pluck them at eighty miles an hour and give them to the poor. Of course the oranges are at Riverside, but with a light sleigh and a thin dry blanket of snow what are a few geographical dislocations! The important thing to remember is that California begins at Cajon Pass a mile up in the air»; H. MILLER, *The Air-Conditioned Nightmare, Vol. I*, New York, New Directions Paperbook, 1970, pp. 244-245.

¹² ZORAN, *Towards a Theory of Space...*, cit., pp. 318-319.

la riconcepisce come un «field of powers», del quale la sua linea di fuga è l'«asse»¹³ principale.

Potremmo, a questo punto, azzardare l'ipotesi di un cronotopo narrativo della fuga ecologica, ossia, di quel moto che conduce il soggetto del racconto/testimonianza fuori dal perimetro della civiltà, facendo riferimento alla definizione data da Zoran (che si discosta sostanzialmente da Bachtin, sull'argomento). All'interno delle varie categorie che compongono il *Nature Writing* si dovrebbe, di conseguenza, cercare la prova dell'esistenza di questo cronotopo. In *The Overstory*, Richard Powers ci fornisce un materiale prezioso, in tale prospettiva. L'America del suo romanzo non è più quella vergine, ancora da esplorare, di Thoreau, piuttosto, è uno degli spazi antropizzati attraversati da Miller nella sua folle corsa. Ciascuno dei nove protagonisti è intento in una personale forma di resistenza alla civiltà industriale, in un processo di critica dell'antropocentrismo imperante, lanciato a folle velocità lungo linee di fuga che partono dal cuore di uno spazio organizzato dal neocapitalismo e approdano al perimetro della società stessa, della quale contestano la norma vigente. Le declinazioni teoriche e pratiche del loro moto di proiezione vanno dall'ecoterrorismo, alla militanza intellettuale, fino alla creazione di videogiochi incentrati su principi ambientalisti. I singoli spazi e le singole proiezioni di questi personaggi, tuttavia, rimangono neutri, finché non li si illumina con il cronotopo della fuga. Solo immaginando un progredire corale delle nove vicende verso una frontiera radicale (postumana, come vedremo), l'ambiente del romanzo si mostra nella sua duplicità.

Nell'opera di Powers, logica del profitto ed ecologismo funzionano come due codici di significazione incompatibili, come due sistemi di riferimento rivolti alla stessa realtà, entrati in collisione. Si generano, così, due spazi narrativi: da un lato quello dei protagonisti, dall'altro quello della civiltà neocapitalista. Ciò che colpisce è la capacità dell'autore di delineare, di conseguenza, due dinamizzazioni parallele e non sempre comunicanti all'interno del medesimo cosmo naturale. L'ambiente lancia dei segnali, rivela dei sommovimenti, invia «messaggi fisicamente percepibili» sotto forma di «metafora oggettivata», con le parole di Segre¹⁴; tuttavia, questa metafora non è interpretabile con il linguaggio comune, al contrario, deve irrompere in esso nella forma traumatica dell'ambientalismo militante, dell'ecoterrorismo, della fantasia aliena alla norma. Tutta l'operazione si gioca sul racconto della relazione che intercorre tra gli alberi e un gruppo di nove individui animati da una particolare

¹³ *Ibid.*

¹⁴ C. SEGRE, *Strutture formali e strutture mentali*, in ID., *Opera critica*, a cura di A. Conte e A. Mirabile, Milano, Mondadori, 2014, p. 1253.

coscienza ecologica, portatori di questa suddetta violenza traumatica. Se il cronotopo industrializzato ed economizzato muove il mondo al ritmo delle necessità di produzione, l'asse su cui si muovono i protagonisti, il moto narrativo irreversibile che li conduce da un punto *a* al punto *b*, corrisponde all'avanzata della devastazione ambientale di cui sono coscienti e alla quale solo loro sembrano reagire. Non solo, l'inescogibile di tutte le loro vicende, a ben guardare, viene predisposto prima della loro nascita, in quelle *Roots* vegetali che stanno all'origine del romanzo.

Prendiamo la vicenda di Mimi Ma: entro uno spazio topograficamente delimitato, la sua storia si delinea tra la nascita, la perdita del padre, la formazione culturale, affettiva ed ecologica, infine, l'approdo alla militanza. La dinamica che la spinge, però, non ha le sue radici in nessuno degli eventi di cui è vittima e protagonista, al contrario, ha origine con la semina di un gelso¹⁵. Tutte le azioni di Mimi e della sua famiglia sono scandite dalla comparsa del *Mulberry tree*. Le sue vicende, così come quelle degli altri protagonisti attivi nello spazio aperto da Powers con la metafora arborea, si spiegano non come atti e vicende umane, ma come fasi della vita degli alberi. Il fondo, geniale, del romanzo, sta nel far coincidere il dinamismo del soggetto umano con un moto e con uno sviluppo non umani. La psiche dei personaggi, in tal senso, è un trucco, una maschera dietro la quale respira un esponente del mondo vegetale. Tra Mimi e il gelso piantato da suo padre Winston c'è una corrispondenza: le due forme di esistenza coincidono e si collocano in un mondo che solo topograficamente è lo stesso nel quale vige la legge economica della civiltà industriale. La spinta dell'ambientalismo colloca i protagonisti sul confine tra civiltà e ambiente non antropizzato, tra umanità e alterità. Da questa frontiera, che contiene l'asse principale nella *spatial structure* del romanzo, i protagonisti interagiscono con il mondo industrializzato, interrompendo il discorso promulgato dalla ragione economica con

¹⁵ «You live between three trees. One is behind you. [...] “Another tree stands in front of you – Fusang. A magical mulberry tree far to the east, where they keep the elixir of life.” He palms the loupe and looks up. [...] Winston Ma and his new wife plant a substantial mulberry in their bare backyard. It's a single tree with two sexes, older than the separation of yin and yang, the Tree of Renewal, the tree at the universe's center, the hollow tree housing the sacred Tao [...] In the mulberry, Mimi thinks that if she could ascend another few feet above the Earth, she might look into her parents' window and see what Verdi is doing to them. But down on Earth, revolution erupts. “No limbing!” Amelia yells. “Get down!” “Shut your trap,” Mimi suggests. “Dad! Mimi's in the silk farm!” Mimi drops to the ground, a foot from crushing her little sister. She grabs the kid's mouth and gags her. “Shut up, and I'll show you something.” [...] On the plate are three jade rings. On each ring is a carved tree, and each tree branches in one of time's three disguises. The first is the Lote, the tree at the boundary of the past that none may pass back over. The second is that thin, straight pine of the present. The third is Fusang, the future, a magical mulberry far to the east, where the elixir of life is hidden. Amelia stares. “Who's supposed to get which one?” “There's a right way to do this,” Mimi says. “And a dozen wrong ones”»; R. POWERS, *The Overstory*, New York-London, Norton & Company, 2019, pp. 26-45.

una ragione sovversiva, che cerca, come quella di Thoreau, la pubblica attenzione per affermare una verità urgente.

Non sono solo i protagonisti a immettere nel mondo civilizzato le minacciose istanze dell'ambiente generato da Powers. Nel *field of powers* agisce anche un letale *fungus* che infetta le piante. Questa epidemia è la vera forza motrice del rapporto tra la foresta e la società neocapitalista contro la quale agisce un altro dei nove protagonisti, Nicholas Hoel:

Now the gods are dying, all of them. The full force of human ingenuity can't stop the disaster breaking over the continent. The blight runs along ridgelines, killing off peak after peak. A person perched on an overlook above the southern mountains can watch the trunks change to gray-white skeletons in a rippling wave. Loggers race through a dozen states to cut down whatever the fungus hasn't reached. The nascent Forest Service encourages them. *Use the wood, at least, before it's ruined.* And in that salvage mission, men kill any tree that might contain the secret of resistance¹⁶.

Con l'espandersi a macchia d'olio del *fungus*, il «continent» si ridimensiona. Il raggio d'azione dell'uomo si comprime con l'avanzata di un'alterità ambientale sulla quale non ha controllo. Esattamente come fanno i protagonisti con la loro militanza, il *fungus* irrompe nel sistema di significazione della natura e manda in cortocircuito il principio fondamentale del rapporto tra linguaggio e capitale, quello del feticismo. L'albero ammorbato, ammalato, non può più essere investito del valore di merce. Il meccanismo narrativo che sostiene questa immagine è racchiuso in quel «*Use the wood, at least, before it's ruined*», al quale fa da contraltare la chiusura del brano, in cui si nomina il «segreto di una resistenza» (dove «secret» indica il germe potenziale e vitale). La resistenza alla quale si fa riferimento è quella del morbo infettivo, che si diffonde tramite il processo di riproduzione di un ente vegetale, ed è proprio questa presenza potenziale che innesca la deforestazione, agendo direttamente sulla geografia fisica del romanzo. L'epidemia fa emergere l'Altro del paesaggio antropizzato, in maniera traumatica, esattamente come traumatici sono gli atti di ecoterrorismo e la militanza ambientalista dei nove protagonisti umani. Qui, tuttavia, trauma significa soprattutto emersione, o irruzione, di un linguaggio sovversivo. In tal senso, il «secret» potenzialmente conservatosi nel fusto delle piante corrisponde alla nozione di ambiente e alla coscienza ecologica di cui sono portatori i nove profetici protagonisti: che si manifesti sotto forma di infezione fungina, nell'atto vandalico o nell'esercizio

¹⁶ Ivi, p. 14.

della fantasia (almeno due dei protagonisti, Neeley Mehta e Nick ‘Watchman’ Hoel, fondano la loro pratica ambientalista su attività creative, intrecciando arte ed ecologismo) questo portato traumatico della natura è l’innescò principale del movimento lungo gli assi dello spazio narrativo allestito da Powers. Cosa accade, tuttavia, quando viene a mancare la rete di rapporti umani che consente al fuggiasco l’irruzione e il rientro nel centro civilizzato?

Il baroncino Piovasco di Rondò è uno degli ecologisti più emblematici della letteratura italiana contemporanea. Innanzitutto, è un ambientalista militante, si occupa delle chiome degli alberi tra le quali si è rifugiato per sfuggire alla legge paterna. Ciò che ci interessa, tuttavia, è il cronotopo della sua fuga, il moto che colma di significato i *frames* nei quali, via via, Cosimo viene collocato da Calvino. Esattamente come Thoreau e i protagonisti di *The Overstory*, il barone rampante fugge all’interno di un’intercapedine tra due mondi, sulla frontiera dell’alterità. Alterità umane, come quelle dei pirati e dei soldati che attaccano Ombrosa, ma anche animali e inanimate, come quelle rappresentate dagli uccelli, dai lupi e dal fuoco. Cosimo si comporta come un nume tutelare (una specie di Hermes ligure) del passaggio tra due mondi, espletando la funzione tanto verso l’esterno di Ombrosa e dei boschi che la circondano, quanto all’interno, tra la parte antropizzata e la parte boscosa della mappa. Appunto, verso gli assalitori esterni, di qualsiasi genere, Cosimo funge da guardiano dei confini: è lui a dare l’allarme e a combattere fino in mare aperto i pirati, lui a sorvegliare sulle incursioni dei lupi, lui a tutelare il bosco dalle fiamme. Le direttrici di queste azioni vanno dal cuore del *setting* verso l’estremo dei suoi confini, tracciando il perimetro della mappa topografica del romanzo. Ma esiste anche una rete di assi di movimento interna, altresì percorsa da Cosimo in maniera privilegiata, rispetto a tutti gli altri uomini, che egli conosce in forza della sua dislocazione, della sua fuga; i boschi intorno a Ombrosa stanno al Walden come Cosimo all’io autobiografico di Thoreau, dunque? Non esattamente. I due spazi sono raccolti sotto il medesimo cronotopo della fuga ecologica (il moto che rende i neutri luoghi dell’entroterra ligure e di quello nordamericano stazioni dell’irreversibile progredire di un racconto e di una testimonianza). In tal senso, anche l’ambientalismo di Cosimo, come quello di Thoreau, si ricolloca in una complessa riflessione ontologica ed ecologica, che si riflette, ancora una volta, sulla struttura spaziale del testo. Ogni volta che il protagonista del *Barone rampante* rigetta la legge paterna, culturale, militare, il *setting* dei dintorni boscosi di Ombrosa si amplia, offrendogli un orizzonte di fuoriuscita eternamente praticabile. Lo spazio di questa ribellione, tuttavia, ha le sue regole: da un lato Cosimo riesce a rispettare il dettame etico di non toccare mai più il suolo,

scongiurando perfino il destino segnato di ogni uomo, quello della deposizione nella tomba; dall'altro, il bosco diviene lo spazio della sua reclusione.

Sotto questo aspetto, il concetto che sostiene la rappresentazione spaziale della fuga ecologica si mostra nella sua duplicità, ancor più che in Thoreau, Miller e in Powers. I dintorni di Ombrosa non sono quelli di Concord, dai quali il fuggiasco torna portatore di una verità. Sono, al contrario, il luogo dove rimane relegata un'anomalia, un individuo straordinario e non imitabile, che non ritorna nella civiltà interrompendo il linguaggio, al contrario, si trincerava sulla frontiera (o cerca, al massimo, di portare in tale dimensione i suoi simili, come accade durante l'episodio della lezione con l'Abate o, più avanti, nel corso delle sue disavventure amorose). Uno strumento utile, per decifrare questo ambiente, potrebbe essere quello offertoci dagli studi sul *Worldmaking*. Riprendendo le cinque possibili procedure identificate dal filosofo Nelson Goodman alla base di ogni rappresentazione intellettuale del mondo (*Composition and Decomposition; Weighting; Ordering; Deletion and Supplementation; Deformation*), Herman propone cinque rispettive categorie funzionali alla base dello *Storyworld*. Secondo Goodman, che sull'argomento precede di una decina di anni alcune riflessioni di Segre dell'inizio degli anni '80¹⁷, il processo di creazione di un mondo virtuale si fonderebbe sempre sulla manipolazione di una serie di dati reali, già presenti e codificati in linguaggio. L'unica forma di invenzione, pertanto, sarebbe quella del *remaking*. Adattando questo principio al materiale finzionale, Herman elenca una serie di esempi tratti dalla letteratura, nei quali il mondo narrativo si sviluppa a partire da procedimenti di deformazione, ridimensionamento, ordinamento, ecc.¹⁸, non di invenzione.

Questa relazione di interdipendenza e analogia tra mondi intercorre anche tra le due dimensioni che costituiscono il *setting* delle azioni di Cosimo nel *Barone rampante*, ossia la dimora paterna/Ombrosa (il centro civilizzato) e il bosco (l'orizzonte della fuga). Più precisamente, il bosco è una «deformazione»¹⁹ del mondo terreno, attuata secondo un principio culturale, filosofico ed ecologico molto evidente. Il regno arboreo e sovrapposto del baroncino di Rondò non è una terra vergine, inesplorata, situata in una dimensione radicalmente opposta alla realtà del centro civilizzato. È un *remaking* del mondo terreno che Cosimo ottiene ampliando la sua cultura ed eleggendo l'intelletto a valore universale (si pensi al suo precoce rapporto con la lettura, che diviene studio assiduo della natura, con gli anni) ma che trae la sua morfologia dal rapporto col modello di partenza, dallo scambio con la civiltà dalla quale il

¹⁷ SEGRE, *Opera critica*, cit., p. 903.

¹⁸ HERMAN, *Basic Elements of Narrative*, cit., pp. 110-111.

¹⁹ *Ibid.*

protagonista è fuggito. La deformazione alla quale Cosimo sottopone Ombrosa (il centro civilizzato) con la creazione di una civiltà utopica sugli alberi ostacola inesorabilmente il suo ritorno nei panni dell'educatore thoreauniano. Non tradotto in pratica, non veicolato in un trauma che interrompa violentemente la narrazione del centro civilizzato, l'ecologismo di Cosimo rimane il canto di un solitario che vede l'umanità allontanarsi, ben protetto dall'alterità ambientale di cui è rimasto l'interprete, senza pubblico. Il bosco intorno a Ombrosa corrisponde alla frontiera tra umanità e alterità lungo la quale il fuggiasco può muoversi liberamente, è ancora un'intercapedine tra due spazi adiacenti; ma è l'irreversibilità del moto di innalzamento del solitario, che non può tornare al centro civilizzato con la propria coscienza ecologica, la vera chiave di accesso alla *chronotopic structure* del *Barone rampante*. Una volta persa la circolarità della critica, che caratterizzava le altre fughe fin qui analizzate, rimane il problema del referente isolato, del non militante, la cui immersione nel *sauvage* non corrisponde a una ribellione, a una sovversione, ma all'abbandono definitivo del centro civilizzato. Isolato e indirizzato in un asse di continuo allontanamento, orfano di quella rete di rapporti con altri umani, intessuti sul confine, che era presente in *The Overstory*, il soggetto avanza nel mondo che ha deformato sul modello di quello reale. È in quest'ottica che dobbiamo interpretare gli spazi narrativi in cui si strutturano le narrazioni distopiche contemporanee, di fatto, un sottogenere di *Nature Writing* nel quale assistiamo alla rimozione del destinatario ideale della verità/coscienza ecologica acquisita dal fuggiasco. Questa prospettiva è quella dei sopravvissuti, vale a dire di coloro che si sono sottratti al mondo restando esclusi dalla sua Storia.

La realtà postumana²⁰ in cui si muove Edgardo Limentani, protagonista del V libro del *Romanzo di Ferrara*, offre un materiale imprescindibile percorrendo il crinale tra ecologia e narratologia. Come per il *Barone*, il testo presenta un'armatura a tratti esplicitamente ambientalista, nella quale è possibile rintracciare qualcosa del pensiero e della militanza dell'autore (si pensi ai brani descrittivi del fenomeno dell'avanzata del mare, alla continua comparsa delle idrovore delle bonifiche, ecc.). L'aspetto rilevante, tuttavia, emerge analizzando il cronotopo della fuga di Edgardo e i processi di *worldmaking* attivi nel romanzo. Il Delta in cui si proietta il protagonista dell'*Airone*

²⁰ «Poco prima di Codigoro, all'altezza del camposanto, un muro nero e compatto di vapori, presentatogli di colpo davanti al cofano, lo obbligò a pigiare con violenza sul pedale del freno. Nebbia no, non gli pareva che fosse nebbia. [...] Nel mentre, però – alle tre e un quarto di pomeriggio appena! –, era come se fosse già notte. Quell'aria tersa che lo aveva circondato fino a un attimo fa apparteneva a un passato lontanissimo, così remoto da non crederci. [...]. Tagliato di traverso il buio, fluttuante lago di gas che sommergeva la piazza, si cacciò nella stradetta del *Bosco Eliceo*, e in pochi istanti fu davanti all'albergo»; G. BASSANI, *L'airone*, Milano, Mondadori, 1978.

non è una deformazione intellettuale di uno spazio di partenza, come avviene nell’*Ombrosa* di Calvino. Eppure, sempre di «sottomondo», di «mondo satellite²¹» rispetto al centro civilizzato (con tutta la magnificenza rinascimentale del caso specifico) si tratta. Il protagonista, più precisamente, lo immagina come una dimensione cristallizzata nel tempo, entro la quale trovare finalmente una collocazione. Edgardo si immerge, con la sua gita venatoria, in un passato che, in realtà, non è recuperabile, non è realmente attraversabile. In tal senso, il Delta dell’*Airone* è una frontiera simile alla landa sulla quale correva Miller. Non si tratta di un vero *sauvage*, piuttosto, è un luogo generato dal personaggio stesso, che investe di un significato simbolico gli elementi neutri dell’ecosistema già pesantemente antropizzato nel quale si sta collocando da agente esterno, uno spazio satellite del cosmo aperto e richiuso da Bassani con il *Romanzo di Ferrara*, che può essere compreso solo all’interno della struttura cronotopica della fuga (distopica, senza meta). Ma da cosa fugge chi rifiuta il presente? Soprattutto, in che tipologia di spazio narrativo si incammina, per fuggire dalla realtà quotidiana per la quale non prova che nausea e senso di irrealtà?

Il dinamismo dell’*Airone* (l’insieme delle forze e degli assi direzionali compresi nel *field of powers* del testo) rientra nella categoria estetica del «grottesco» elaborata da Longhi²². «Fondamento dell’arte visuale»²³, l’effetto grottesco s’innesta in uno spazio «fluidico», nel quale vengono ridiscussi e slargati i confini figurati dei corpi e di tutti gli enti, in generale. Da un lato, il moto fondamentale della rappresentazione grottesca agisce sulla figura umana, sformandone, rarefacendone e gonfiandone i contorni; dall’altro, questa ebollizione «*orbis*» le facciate decorative degli edifici, rende desolati e inabitabili i paesaggi. Attratti nel moto grottesco, i corpi e gli enti si ricollocano tutti in una zona di confine tra la forma e il nulla, tra armonia e entropia. Così, per Longhi, le figure del Greco non sono più costituite di carne e ossa, perdono la connotazione

²¹ «In short, the existence of base worlds surrounded by satellites affords structure for all narrative sense-making [...]. Narratives typically feature a range of private worlds or subworlds inhabited or at least imagined by characters; these satellite worlds include knowledge-worlds, obligation-worlds, wish-worlds, pretend worlds, and so on»; HERMAN, *Basic Elements of Narrative*, cit., p. 122.

²² In questa sede, mi limito a mostrare alcune delle occorrenze del termine all’interno del saggio di Longhi su Boccioni: «Grottesca è, dunque, la luce congelata, perché sarebbe grave e terribile che dopo aver appreso a circolare alla meglio nello spazio per le nostre faccende cozzassimo duramente contro un raggio di luce, che non ci aveva mai dato noie di sorta. Grottesco che un uomo ceda tanto all’afa di un ambiente fluido da lasciarsi sfogliare le carni e moltiplicare le membra. Ma grotteschi anche [...] gli uomini di melma fluente di Greco – non potreste stringer loro la mano senza impiastrarvi – [...] grotteschi i neonati pesomassimo di Michelangelo, i suoi paesaggi inabitabili e deserti, quelli dei gotici dove non ci si potrebbe addentrare, [...]»; R. LONGHI, *Scultura futurista Boccioni*, in ID., *Boccioni e il Futurismo*, Milano, Abscondita, 2016, p. 43.

²³ Ivi, p. 42.

fondamentale del corpo umano senza, per questo, scomparire, si fluidificano eternamente su una frontiera oltre la quale perderebbero la loro riconoscibilità. Lo stesso vale per i «neonati pesomassimo» di Michelangelo, raffinato ossimoro col quale Longhi fotografa una situazione limite: inscrivendo nel corpo dei suoi infanti una pesantezza e una forma non infantili, l'autore gioca con il significante di infante/bambino, costringendoci ad allargare la nostra definizione fino a comprendervi i suoi neonati abnormi. E, ancora, è proprio in quanto «orbate» che le case offrono allo spettatore il proprio «senso architettonico» all'interno del paesaggio; così sui paesaggi di Michelangelo: «Tristemente grottesche le case orbate da un terremoto della loro inorganica facciata decorativa, che per noi acquistano invece per la prima volta un senso architettonico»²⁴.

Dunque, il grottesco è quel dinamismo che, inscrivendosi negli enti, li conduce al limite della loro riconoscibilità, privandoli dell'«inorganica facciata decorativa». Nell'*Airone*, Bassani raccoglie e sperimenta questa lezione. È il grottesco (inteso come ebollizione della figura) la forza che innesca il moto del personaggio lungo gli assi della struttura spaziale del romanzo:

Si trattava di un antico palazzotto signorile, dall'aria veneta: di un genere che, appena di là dal Po, nel basso Polesine, diventava subito piuttosto comune. Con quella bella facciata a due piani, così armoniosa e simpatica, che dava sul canale, [...]. Ma quando si fu reso ben conto dello stato di abbandono in cui versava, il portone a pianterreno rimpiazzato da assi inchiodate alla meglio, le finestre senza vetri e senza persiane, il tetto mezzo sfondato (dal basso, attraverso una finestra del secondo piano, si vedeva direttamente il cielo), subito ne venne respinto²⁵.

Ecco una delle «case orbate» che acquistano rilevanza quando le si ricolloca nell'ambiente fluido, solo una volta che si è ricostruito il moto che dalla loro forma armonica le ha trasportate al limite della forma stessa. In tal senso, Edgardo si immette, attraversa e ritorna da un confine immaginario, oltre il quale non si apre un mondo realmente separato dal centro civilizzato, bensì una sua versione grottesca, uno spazio interamente costruito sul ricordo nel quale gli unici movimenti irreversibili che danno struttura cronotopica alla neutralità dello spazio sono quelli che sfrangiano e riannodano nella situazione limite i contorni delle cose: l'avanzata del mare, che discute il confine tra Delta e costa, tra entroterra e litorale, ma anche la putrescenza e la decadenza del palazzotto/cadavere e, infine, del corpo del protagonista stesso. Al

²⁴ Ivi, p. 43.

²⁵ BASSANI, *L'airone*, cit., p. 155.

termine di questa ebollizione generale, la figura si sfalda, ed emerge la vera forma di esistenza:

Solo loro, i morti, contavano per qualche cosa, esistevano veramente. Ci mettevano un paio di anni a ridursi al puro scheletro: lo aveva letto da qualche parte. Dopodiché non cambiavano più, mai più. Puliti, duri, bellissimi, erano ormai diventati come le pietre preziose e i metalli nobili. Immutabili, e quindi eterni²⁶.

Si noti quel «Ci mettevano un paio d'anni a ridursi al puro scheletro», indicazione temporale e spaziale, che prefigura l'immobilità dell'ente per tutta la durata del processo di decomposizione. Siamo ben oltre il mondo deformato di Cosimo, dal quale il barone di Rondò prendeva congedo dalla società antropocentrica. Il Delta di Bassani è il luogo dove l'individuo si congeda dal corpo, dalla ragione, dalla forma umana, dove a cadere sono le connotazioni antropiche stesse. Il centro civilizzato dal quale il protagonista si allontana, qui, è rappresentato dalla corporeità stessa. Perciò la vera prospettiva di Edgardo, lungo la sua fuga, non è il suicidio (egli è, in realtà, già morto nel senso storico del termine, vale a dire, è già recluso in un'epoca passata, sin dalla prima pagina) ma l'uscita dalla concezione biocentrica dell'esistenza:

Come diventava stupida, ridicola, grottesca, la vita, la famosa vita – si diceva – a guardarla dall'interno di una vetrina di imbalsamatore! E come ci si sentiva bene, immediatamente, al solo pensiero di piantarla con tutto quel monotono su e giù di mangiare e defecare, di bere e orinare, di dormire e vegliare, di andare in giro e stare, in cui la vita consisteva²⁷.

«Stupida, ridicola, grottesca, [...] famosa»; le definizioni che Edgardo inanella definiscono il perimetro dell'intercapedine nella quale si è collocato con la sua fuga, sono le verità che, teoricamente, dovrebbe riversare sull'umanità, se solo potesse far ritorno. Non si tratta di una pura coincidenza linguistica con il testo sul Futurismo di Boccioni. Bassani sta riannodando l'apice del proprio romanzo con la lezione longhiana. Qui «grottesca» significa sconvolta, discussa, rimescolata, in ebollizione²⁸. All'opposto, troviamo l'immobilità delle ossa, forma e sostanza quieta, senza vita e, pertanto, eterna. Ciò che si muove, sotto l'impulso delle forze e degli ostacoli attivi nel *field of powers* dell'*Airone*, rientra nel grottesco, si colloca sulla frontiera tra forma e

²⁶ Ivi, p. 169.

²⁷ Ivi, p. 168.

²⁸ La stessa dinamica che si rintraccia nel *Cigno* di Baudelaire.

nulla. Una volta terminata la forza fluidificante dell'ambiente, una volta superato il modello biocentrico di esistenza, il moto vitale del protagonista si esaurisce e lo spazio della sua fuga scompare.

Riassumendo: il resoconto della fuga verso la natura non antropizzata integra, anche quando condotto in forma saggistica, alcune componenti delle tecniche impiegate nella costruzione dello spazio narrativo; la mappa topografica reale, nello specifico, viene meno, e l'attendibilità dell'eventuale referente autobiografico risulta compromessa; in seguito, si è ipotizzata l'esistenza di un cronotopo ecologico nel movimento del referente in fuga; è stato ridefinito il punto di arrivo del moto di fuga (che va da *a*/la città a *b*/la natura non antropizzata) come confine/frontiera tra umanità e alterità, che si manifesta nel testo configurandosi come l'asse centrale della sua *spatial structure*; su questo confine/intercapedine di relativa libertà individuale, il referente in fuga diviene il tramite tra due mondi paralleli; al contempo, questa intercapedine può divenire prigionia, impedendo al soggetto il ritorno al centro civilizzato che sanciva la riuscita dell'impresa di Thoreau; considerando i processi di *worldmaking* coinvolti, sono stati brevemente analizzate due forme di *deformazione*, quella su base intellettuale di Cosimo e quella incentrata sul ricordo di Edgardo; infine, in quest'ambiente deformato-postumano-distopico è stato rilevato un dinamismo «grottesco» che sconvolge i confini figurati dei corpi e degli enti dall'interno e li riconduce all'immobilità della pietra, proiettandoli-collocandoli, così, in un tempo sovrastorico, eterno.

EMANUELE ROCHIRA

Anomali eroi.

Una lettura archetipica di *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo

Abstract: Il saggio, sfruttando la lezione di Meletinskij intorno alla dimensione evolutiva degli archetipi narrativi, esplora la presenza di tali motivi in *Horcynus Orca*, adoperandoli come chiavi ermeneutiche in grado di offrire nuovi percorsi interpretativi. Viene studiato l'utilizzo originale che D'Arrigo fa dei temi archetipici classici dell'eroe e del paradigma iniziatico, attingendo a una tradizione che mette a disposizione dell'autore una messe di *topoi* che vanno dalla lotta contro il mostro alla seduzione demoniaca, dal nostos all'aiutante magico, dal *furor* eroico all'incesto. Ne emerge un eroe atipico, incapace di una finalizzazione epica. In questa prospettiva l'autore ricodifica l'elemento eroico trasferendolo dalla dimensione umana a quella animale, creando una figura collettiva, la *fera*, modellata sul tipo del *trickster*, e operando un *coupe de théâtre* nel quale la sconfitta dell'orca sarà vittoria solo per le fere, e all'uomo, ormai destituito dal proprio ufficio civile, non resta che consolarsi con la carcassa.

Parole chiave: Critica archetipica, Meletinskij, eroe, nostos, epos

«E questa è la fine del mondo, la fine nostra...»
'Ndrja lo sapeva, come lo sapevano tutti, quello che intendeva dire Saro Ritano: intendeva dire che la loro fine, la fine del loro mondo, se doveva venire, era dal mare che sarebbe venuta¹.

Premessa di metodo

Horcynus Orca, il romanzo più importante dello scrittore siciliano Stefano D'Arrigo, pubblicato nel 1975 dopo una lunghissima incubazione, è stato spesso ritenuto

¹ S. D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori 1982 (II ed.). Da qui in poi il testo del romanzo si citerà da questa edizione, abbreviata in nota in *HO*.

un'anomalia, o meglio, una somma di anomalie, tanto da essere considerato un unicum nel panorama letterario nazionale. Anomale sono anzitutto le dimensioni dell'opera, che per la sua mole – oltre 1200 pagine – impone un impegno di lettura non comune. Anomala è altresì la lingua adoperata nel romanzo, una pagina tessuta da una pluralità di materiali linguistici e codici stilistici modellati e reinventati secondo le esigenze della narrazione e che, di primo acchito, appare come altra dall'italiano letterario cui il lettore medio è abituato. Anomali sono poi il lunghissimo lavoro di gestazione dell'autore intorno all'opera e la vicenda editoriale, che ha visto il vecchio Arnoldo Mondadori ergersi a sostenitore primo di D'Arrigo per quindici anni, infrangendo le regole dell'industria culturale in cambio di un sostanziale flop commerciale. Anomala è, infine, la polarizzazione critica coagulatasi intorno all'opera all'indomani della pubblicazione², con la creazione di opposti schieramenti: da una parte quello degli estimatori, che ne decretavano lo statuto di classico accostandola ai vertici della narrativa mondiale; dall'altra quello dei detrattori, che la derubricavano sbrigativamente a prodotto tardivo dello sperimentalismo neorealista.

Tuttavia, pur di fronte a tale aura di singolarità, occorre demistificare la fama quasi mitologica che *Horycnus Orca* ha acquisito negli anni, trasformandosi suo malgrado in una sorta di *romanzo-freak*, un racconto ai limiti della leggibilità, per cercare di cogliere le ragioni e il senso profondi delle scelte formali e narrative anomale operate da D'Arrigo. Il quale tesse la propria storia con il medesimo filo che unisce, nel suo immaginario, due questioni apparentemente molto distanti come la fascinazione per la tradizione mitico-arcaica del nostos e la riflessione sulla catastrofe contemporanea, innervando così la trama del romanzo con la questione della conoscenza. La realtà della guerra e la vicenda di 'Ndrja Cambria, un reduce – figura che ben poca, se non alcuna rappresentazione, aveva avuto nell'alveo della letteratura post-bellica, essenzialmente concentrata sulla edificazione di un'epopea dell'eroismo partigiano intorno alla guerra di Resistenza – si edificano sulla pagina sotto i nostri occhi stupefatti, diventando progressivamente sempre più vere e al tempo stesso simboliche, sovvertendo la tradizione, trasformando in maniera impreveduta il desiderio di tornare a casa in necessità di perdersi per mare. È a partire da tale presupposto che

² La prima edizione, arrivata dopo un lungo lavoro di composizione e revisione durante il quale D'Arrigo sottopose l'opera ad un profondo e febbrile processo di riscrittura durato oltre quindici anni, è del 1975. Tuttavia, il romanzo aveva iniziato a far parlare di sé già almeno dal 1959, anno in cui un primo nucleo, ancora lontano parente dell'opera che oggi conosciamo, vinse il Premio Cino del Duca, assegnato da una giuria composta da Luciano Anceschi, Carlo Bo, Eugenio Montale, Vittorio Sereni, Elio Vittorini e Cesare Zavattini. Nel 1960 proprio Vittorini otterrà da D'Arrigo di pubblicare un primo estratto, contenente due episodi del romanzo, dal titolo *I giorni della fiera*, sulla rivista "Il Menabò", da lui diretta con Italo Calvino per i tipi di Einaudi.

le singolarità che gravano sull'opera trovano spiegazione e senso. La volontà di indagare ambiti oscuri dell'esperienza umana, come un conflitto che per la prima volta aveva scatenato la sua violenza sui civili, o l'incoercibile richiamo di un passato ancestrale, di spiegare in che modo l'animo dell'uomo possa reggere l'urto di traumi come la perdita di una madre o la cancellazione del proprio codice etico e della propria cultura. Coagulare sulla pagina la follia che coglie un uomo inchiodato all'impotenza di fronte alla catastrofe.

È alla luce di tale intenzione eminentemente epistemica che trovano motivazione le vaste dimensioni e lo stile fantasmagorico, la complessa redazione e la controversa ricezione di un'opera che ambisce a ragione allo statuto di classico, di romanzo-mondo. Per realizzare tale ambizioso progetto D'Arrigo si accosta in maniera peculiare al materiale letterario tradizionale, il quale, al pari di quello linguistico, costituisce una sorta di serbatoio cui l'autore attinge servendosi di modelli narrativi e intrecci in maniera originale.

Come è noto, il nucleo dal quale affiora il monstrum di *Horcynus Orca* è rappresentato dalla tensione che l'autore avverte, già alla fine degli anni Quaranta, nei luoghi dello *scill'e cariddi*, che a quell'altezza si ritrova sporadicamente a frequentare, da emigrato a Roma. Luoghi che, pur serbando viva la memoria di un passato mitologico che affonda le radici nell'epos omerico, sono, al tempo presente, teatro di quotidiana lotta dei pescatori contro la miseria e la feroce concorrenza predatoria dei delfini, le fere del romanzo. Così nell'immaginario dell'autore la questione mitologica si combina con quella sociale, come pure con la vicenda bellica e con l'epopea marinara. Il risultato è un'opera che, per dimensioni, forma, ambizioni, sfugge a categorizzazioni di genere e collocazioni storico-letterarie.

Proprio in virtù dell'evidente substrato mitologico ed epico sul quale D'Arrigo edifica la propria architettura narrativa è sembrato proficuo tentare una lettura archetipica del romanzo orcinuso, che procedesse all'individuazione di alcuni nuclei testuali nei quali si possano reperire quelle che Meletinskij definisce «costanti della narrazione che hanno composto le unità di una determinata "lingua degli intrecci" della letteratura mondiale»³. Si tratta di radici rituali, mitiche, epiche, fiabesche che, attingendo alle strutture profonde dell'immaginario collettivo, sono venute, nei secoli, a costituire una tradizione universale che si può definire archetipica, ovvero relativa a una coscienza narrativa generale.

La critica archetipica ha in Northrop Frye e in Eleazar Meletinskij i suoi interpreti più autorevoli, i quali, in misura e grado differenti, si sono emancipati

³ E. M. MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, Macerata, eum 2016, p. 1.

dall'impostazione psicanalitica intorno al concetto di archetipo⁴, per indagarne non più il valore meramente simbolico in quanto manifestazione dell'inconscio collettivo, ma quello propriamente narrativo, nell'ambito del quale il ruolo di *mythoi* e intrecci si sostanzia nei meccanismi di elaborazione e trasmissione della cultura tradizionale che daranno vita nei secoli a generi come l'epos, il dramma, la fiaba, la novella.

Spesso i commentatori di D'Arrigo, mettendo a frutto la lezione di Frye, hanno fatto riferimento al *mythos* del romance⁵, quel nucleo mitico-rituale sorto attorno alle primitive prassi celebrative legate al ciclo della natura, dal quale lo studioso canadese fa discendere la tradizione che ha dato vita al genere epico-cavalleresco, attorno a cui si sono modellati l'archetipo dell'eroe alla ricerca di affermazione, e le situazioni narrative tipiche di quel genere, dal viaggio di scoperta alla lotta contro il mostro, alla liberazione da ciò che minaccia la sopravvivenza stessa. Tale struttura interpretativa è spesso parsa funzionale a fornire chiavi di lettura per diversi dispositivi narrativi adoperati da D'Arrigo nel romanzo al fine di costruire l'*anagnorisis* del protagonista⁶.

Qui mi servirò piuttosto dell'impostazione di Meletinskij, che appare particolarmente feconda per la sua attenzione alla dimensione storica e sociale contenuta nelle dinamiche di strutturazione dell'inconscio collettivo. Lo studioso ucraino, pur riconoscendo una certa originalità alla concezione mitologico-rituale di Frye, la ritiene, come quella psicanalitica, sostanzialmente inadeguata alla interpretazione e alla descrizione del fenomeno archetipico, in quanto basata sulla «totale riduzione sia delle fonti che della sostanza stessa delle figure letterarie o degli intrecci [...] a rito»⁷. Dal canto suo Meletinskij procede a una ricostruzione della nascita e della evoluzione degli intrecci archetipici, illustrando come questi abbiano contribuito alla strutturazione dell'ambiente sociale e all'organizzazione del mondo, dando conto della loro evoluzione, della loro tendenza alla metamorfosi nel corso del tempo, per adattarsi alle epoche e alle evoluzioni della coscienza collettiva, continuando ad assolvere, seppure in forme mutate, al proprio compito di categorie

⁴ Tale impostazione, come è noto, si deve in particolare a Carl Gustav Jung, il quale ipotizzò l'esistenza di un inconscio collettivo contrapposto a quello individuale teorizzato da Freud, una sorta di livello psichico universale all'interno del quale esistono delle forme di rappresentazione a priori, delle immagini primordiali che strutturano la psiche sulla base di un numero ristretto di simboli sovrastorici e atemporali – detti appunto archetipi – comuni a tutta l'umanità. Per approfondimenti cfr. C. G. JUNG, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri 1977.

⁵ Cfr. N. FRYE, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi 1977.

⁶ Cfr. ad esempio W. PEDULLÀ, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, in ID., *Miti, finzioni e buone maniere di fine millennio*, Milano, Rusconi 1983, pp. 59-109 (e in particolare le pp. 82-88).

⁷ E. M. MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., p. 10.

di riferimento della cultura universale⁸. Per questa tendenza auto-attualizzante e ristrutturante, tali intrecci possono essere ancora oggi rintracciati al livello profondo della narrazione, ed essere adoperati, nello studio delle strutture narrative, come chiavi ermeneutiche in grado di dischiudere percorsi interpretativi nuovi.

1. 'Ndrja in quanto eroe

Secondo Meletinskij, l'archetipo dell'eroe origina dal mito primordiale della creazione, un modello che nasce dalla lotta cosmica tra ordine e caos. Da tale mitologema escatologico discende l'eroe evoluto, quello su cui si fonderà l'epos, l'archetipo letterario *par excellence*, che, attraverso secoli di sviluppo e adattamento, unisce idealmente, con una linea sottile, eppure da questa prospettiva visibile, Gilgameš a 'Ndrja Cambria.

Pur lontano dai canoni classici dell'eroismo, il protagonista di *Horcynnus Orca* ha senz'altro alcune caratteristiche peculiari di tale figura letteraria, apprezzabili proprio in virtù di un approccio archetipico al testo.

L'infanzia è la fase in cui, secondo Meletinskij⁹, emergono le prime manifestazioni del carattere eroico. Essa è, nell'epica arcaica e classica, caratterizzata dai «motivi dell'origine divina, della nascita magica, della crescita e della maturazione sorprendentemente rapide dell'eroe bambino»¹⁰. Motivi che certamente non ritroviamo nell'infanzia semplice e ordinaria di 'Ndrja, segnata soprattutto dall'assenza della madre e dal rapporto simbiotico col padre. Tuttavia, proprio in quest'ambito biografico, che D'Arrigo ricostruisce attraverso le numerose regressioni mnestiche del protagonista, sembra di scorgere alcuni segnali riconducibili all'archetipo dell'eroe.

In tal modo può essere letto ad esempio – rivelando una stretta connessione con il motivo della vendetta del padre spesso presente nell'epos classico – l'episodio di *Aci reale e Galatea*, nel quale il protagonista bambino si sostituisce alla madre durante

⁸ «Il mito, l'epos eroico, la leggenda agiografica e la fiaba di magia sono straordinariamente ricchi di contenuti archetipici. Alcuni archetipi nella fiaba e nell'epos si trasformano, ad esempio i mostri sono sostituiti dagli infedeli, la “moglie magica” totemica dalla principessa incantata e in seguito anche dalla moglie calunniata, che ascende la scala sociale con un altro aspetto, ad esempio in abiti maschili. Tuttavia, anche nel caso delle trasformazioni, l'archetipo originale traspare in modo sufficientemente chiaro, poiché si trova, in un certo senso, al livello profondo della narrazione», ivi, p. 85.

⁹ Ivi, pp. 27-29.

¹⁰ Ivi, p. 28.

il delirio amoroso del padre Caitanello disperato. Per quanto tale gesto all'apparenza non abbia nulla di eroico, ci sembra tuttavia rivelare nel piccolo 'Ndrja una sorta di attitudine alla tutela, quasi un tentativo di ricostruzione del proprio complesso familiare devastato dalla perdita della madre. Disposizione che più tardi, traslata dalla dimensione familiare a quella collettiva, lo porterà al valoroso, per quanto vano, tentativo di emancipare dall'abiezione la propria comunità.

Tuttavia, l'episodio è ulteriormente significativo in quanto mette in luce un altro motivo legato alla formazione del carattere eroico, ovvero la tendenza all'astuzia. Difatti la sortita di 'Ndrja narrata in questo episodio si sostanzia in un inganno ai danni del padre, al quale fa credere per un momento, imitando la voce della defunta madre che tante volte aveva ascoltato di nascosto durante i loro abbracciamenti amorosi (altra spia di astuzia), che essa sia magicamente tornata per riabbracciare il suo sposo, innescando un'ampia gamma di reazioni nel padre: emozione, amara disillusione, rabbia, vergogna. La dinamica protezione-inganno è anch'essa spia di un carattere affine all'archetipo eroico, che «è legato in modo strettissimo a quello dell'antieroe, il quale spesso coincide con l'eroe in un'unica figura»¹¹. È un tratto caratteriale che risale alla fase arcaica, durante la quale l'eroe è ancora espressione di un impegno della comunità tribale nell'organizzazione del mondo, opera nella quale spesso si trova a fronteggiare l'ostilità di parte del pantheon celeste. Per opporsi alla quale è costretto a sviluppare doti di furbizia e scaltrezza che gli consentano di aggirare gli ostacoli divini.

Un altro dei tratti del carattere dell'eroe è il *furor* guerresco che gli deriva da una forza prorompente. Si tratta di una evoluzione che trova compimento a partire dall'epica classica (si pensi ad Achille, sulla cui ira Omero costruisce il motivo più importante dell'*Iliade*) e che avrà diversi epigoni nel corso dei secoli (dal Sansone biblico al *Furioso* di Ariosto)¹². Ebbene, per quanto della forza eroica archetipica ben poco rimanga nel giovane 'Ndrja Cambria, non si può tuttavia fare a meno di

¹¹ Ivi, p. 46.

¹² Il motivo della furia eroica rappresenta un valido esempio del carattere metamorfico e adattivo che gli archetipi sviluppano nel corso della storia. Come spiega Meletinskij, se nella fase arcaica questo tratto sta a rappresentare la natura smisurata della forza e dell'ostinazione eroica finalizzata all'opera di cosmizzazione del mondo, nel corso del tempo esso «modellizza una determinata emancipazione della persona» (ivi, p. 31) pur non abbandonando la natura "collettiva" delle imprese, al contrario sancendo «l'unità sostanziale tra individuo e collettività nel mondo epico» (*ibidem*). Nel corso dei secoli, lungi dal perdersi per strada, il motivo del *furor* verrà rielaborato e rifunzionalizzato per codificare nuove categorie e sistemi culturali di riferimento: si pensi all'*ethos* cavalleresco e alla funzione della passione amorosa come scintilla del conflitto tra sentimento personale e dovere di appartenenza, o alla furia disperata dell'eroe byroniano, respinto dalla società e consapevole dell'impossibilità della realizzazione epica. Cfr. ivi, pp. 30-43.

osservare come, quasi fosse brace sepolta sotto metri di sabbia, la furia resti un sentimento annidato nel suo animo. L'*incassatoria* con la quale il protagonista insorgerà, nell'ultima parte del romanzo, contro le sollecitazioni combinate di Caitanello che lo appella 'Ndrju^{zza}, di Luigi Orioles che gli fa l'occhiolino, dello scagnozzo Sanciolo con il suo immondo linguaggio allusivo, mentre è in pieno svolgimento il drammatico episodio psichico dello sperone¹³, sembra proprio la manifestazione incontenibile di antiche vestigia eroiche inscritte nel proprio materiale genetico. Una furia che monta gradualmente e che esploderà alcune sequenze più avanti, investendo in pieno il ruffiano Sanciolo, pur avendo energia da sfogare anche nei confronti di don Luigi, capo carismatico del villaggio cariddoto, reo di aver scelto la via della losca trattativa con il tirapiedi del Maltese:

«Non è giusto, non è giusto...» smaniava 'Ndrja con la voce spezzata [...] spingendo coi pugni, con tutta la persona contro la gola dello scagnozzo che ormai s'invetriava gli occhi come il pesce fuori dell'acqua [...]. L'unico fra i presenti, l'unico fra tutti a Cariddi, che glielo poteva levare dalle mani a 'Ndrja, era don Luigi, e lui glielo levò. [...] Per dei momenti lunghissimi si guardarono fissi fissi, facendo come a braccio di ferro con gli occhi [...] A un certo punto, volontariamente, 'Ndrja perse il braccio di ferro, sentendo però, che ormai aveva vinto l'altro gioco, il gioco grosso con don Luigi¹⁴.

L'episodio è particolarmente significativo in quanto sancisce la messa in discussione dell'autorità cariddota da parte di 'Ndrja. Si tratta di una vera e propria lotta tra il vecchio capotribù e il leader emergente – dinamica tipica degli intrecci eroici archetipici sulla quale torneremo tra poco – che ha come scopo la rappresentazione dell'avvicendamento generazionale che si sta compiendo all'interno della comunità dilaniata dalla crisi morale, e che in quest'ottica giustifica narrativamente l'improvvisa esplosione di un tratto caratteriale che, per il resto, sembra ben lontano dalle inclinazioni del giovane cariddoto.

Dunque il *furor* eroico viene funzionalizzato da D'Arrigo non già a una generica manifestazione di titanismo, ma all'esecuzione di una prova di forza più mentale che

¹³ Si tratta di una lunga sequenza narrativa, circa 200 pagine aggiunte da D'Arrigo in fase di revisione delle bozze, durante la quale il protagonista, sconvolto dalla inquietante visione dell'orca stanziatasi da giorni nello Stretto, e dalla miserevole frana morale e valoriale che ha travolto la propria comunità, scivola in una sorta di delirante monologo interiore, durante il quale la vertigine analogica di D'Arrigo lo conduce, attraverso l'associazione delle parole *barca-bara-arca*, a una lenta, profonda ricognizione del proprio destino, per mezzo della quale il lettore avvertito può cogliere il senso di tutto il racconto. Cfr. *HO*, pp. 975-1171.

¹⁴ *Ivi*, pp. 1037-1038.

fisica, la quale trova tuttavia nell'esternazione collerica una sorta di sanzione sociale, una dichiarazione all'indirizzo della collettività: «L'unico fra i presenti, l'unico fra tutti a Cariddi, che glielo poteva levare dalle mani a 'Ndrja, era don Luigi».

Se il ricorso all'ira appare un *unicum* nella condotta del protagonista, meno improbabile appare la presenza di un altro tratto caratteriale peculiare dell'archetipo eroico, vale a dire la determinazione fino alla caparbia. Classici esempi di una condotta improntata alla testardaggine sono, ancora una volta, la sdegnosa determinazione di Achille, che spinge l'esercito acheo sull'orlo della sconfitta o la irriducibile tenacia con la quale Enea persegue il volere divino nel risarcire il popolo troiano della patria perduta. Nel caso del protagonista creato da D'Arrigo la testardaggine, la disposizione a "tenere il punto", appare una filigrana del carattere che dà mostra di sé in diverse occasioni. Indubbiamente, spia di una certa caparbia è la resistenza, unico tra i cariddoti, a cedere alla degradazione del proprio statuto etico, ad accettare una prospettiva in cui i valori e il codice morale tradizionale dei *pellisquadre*, i pescatori dello Stretto, vengono sacrificati in nome di una pragmatica pulsione alla sopravvivenza, che vede nello sfruttamento della carogna orcinusa, l'enorme massa corporea della mostruosa orca che ha tenuto sotto scacco lo *scill'e cariddi* per giorni, il proprio compimento.

E in questo contesto, a ulteriore riprova di un'attitudine a non mollare la presa, va certamente menzionato l'insistito tentativo da parte del giovane reduce di captare l'attenzione dei *pellisquadre*, calamitato dall'orcaferone, verso la barca, simbolo dell'antico *mestieruzzo* della pesca. Rientrato in sé dopo il rabbioso *exploit* contro Sanciolo, infatti, 'Ndrja si mette all'opera in modalità suasoria: «Don Luigi, [...] vossia che dice, con mille lire come caparra, un mastro d'ascia se lo piglia l'impegno per una palamitara?»¹⁵. Pur alzando la voce per farsi sentire da tutti, e forte della complicità del *bosso* cariddota, il tentativo non ha l'effetto sperato, e 'Ndrja è costretto a constatare che «la palamitara, la barca, il mezzo, lo strumento del loro mestieruzzo, ormai non li intrigava più nemmeno lontanamente»¹⁶. Nonostante ciò prosegue nel suo intento, lanciandosi in un assolo sull'opportunità di ordinare una palamitara invece che altro tipo di imbarcazione, col solo scopo di tenere l'argomento al centro del suo discorso: «C'era bisogno di dirlo che faceva schiumazza attorno alla barca?»¹⁷. La reazione dei *pellisquadre* ancora una volta è disarmante: «gli occhi invece li tenevano puntati e come calamitati, un occhio all'orcagna e l'altro allo zatterone, e la

¹⁵ Ivi, p. 1057.

¹⁶ Ivi, p. 1058.

¹⁷ Ivi, p. 1059.

barca, doveva ancora persuadersene? non gli passava più nemmeno per la prima pelle»¹⁸.

Nonostante al momento dell'ingresso a Cariddi il protagonista fosse stato immediatamente colpito, a mo' d'avvertimento, dal pestilenziale «sentore sanguoso»¹⁹ delle fere macellate, malgrado il disarmante racconto di Caitanello²⁰ contenesse chiari i segnali di una collettività disgregata, benché i suoi occhi gli stiano mostrando in presa diretta una comunità completamente traviata dall'idea di mettere le mani sulla carogna dell'orcaferone per sfruttarla in ogni modo possibile, il suo animo eroico e ostinato non cede:

Lui, per dirla come la sentiva, si giocava la testa che ora, magari si trattava di parole, ma non appena la vedevano, la palamitara, dell'orcaferone, dell'orcagna, dell'affare di pettini e pettinesse etcetera etcetera, [...] si vergognavano persino a ricordarselo²¹.

Ecco le antiche tracce eroiche che tornano a manifestarsi in una volontà capace di andare contro l'evidenza schiacciante dei fatti, di proseguire dritta per la propria strada, anche se questa porterà lontano, lontanissimo rispetto a dove egli avrebbe desiderato giungere. Nonostante i reiterati tentativi del protagonista, i pellisquadre continuano imperterriti a mirare l'agonia dell'orca, non degnando gli sforzi di 'Ndrja della minima attenzione: «Avevano veramente il potere di farlo sentire un muccusello, che giocava da solo e faceva di tutto per attirare l'attenzione dei grandi»²².

Il tema della regressione infantile, del sentimento di inadeguatezza nei confronti della società tradizionale incardinata su valori patriarcali, è piuttosto ricorrente nel ritratto del protagonista²³, per il quale costituisce fonte di dissidio e

¹⁸ Ivi, p. 1060.

¹⁹ Ivi, p. 412.

²⁰ Si tratta di uno degli episodi cardine del romanzo, quello delle «due parolette», nel quale Caitanello Cambria, dopo aver riconosciuto il figlio appena tornato dalla guerra, lo mette a parte degli avvenimenti successi durante la sua assenza attraverso un lungo racconto notturno strutturato per quadri che richiamano palesemente l'articolazione degli spettacoli dell'Opera dei Pupi siciliani, onde rendergli manifesta la disgregazione morale della comunità cariddota. Cfr. ivi, pp. 500-634.

²¹ Ivi, p. 1061.

²² Ivi, p. 1072.

²³ Si pensi, a titolo d'esempio, al sogno *delfinero* in cui il marinaio si immagina umiliato e dileggiato dai pellisquadre a causa della sua *infatuazione* per il delfino. Umiliazione che lo fa «apparire ai pellisquadre qualcosa come un infemminato», e che tornerà a insediarsi proprio lì, sullo sperone, nel momento più drammatico del suo destino, nel momento in cui, attraverso le immonde allusioni sessuali dei suoi «compagni» pellisquadre circa l'interesse nei suoi confronti da parte del Maltese, il factotum degli

alimenta un'ambivalenza di sentimenti nei confronti della propria comunità d'origine, la quale si sostanzia in uno scontro di forze opposte: da una parte quella centrifuga, che l'ha spinto fuori, in continente, seppur in ossequio alla chiamata alle armi, affrancato dal peso dell'osservanza delle tradizioni, forse libero di ricorrere alla propria tavolozza emotiva senza condizionamenti precostituiti, senza l'incombenza di vuote convenzioni sentimentali, privato del peso di una società che ha già scritto il suo destino; dall'altra quella centripeta, che lo riporta verso Cariddi alla ricerca di un ricongiungimento affettivo con una comunità che tuttavia non esiste più, dispersa dalla guerra e dal tempo, e di una soluzione al senso di colpa, la cui origine risiede proprio nella consapevolezza di tale ambivalenza: *delfino e fera, marinaio e pellesquadra*.

Siffatto conflitto rappresenta un ulteriore punto di contatto con aspetti caratteriali propri dell'archetipo, segnatamente quelli che descrivono l'*eroe dimidiato*, che «palesa la propria natura eroica senza essere visto e a poco a poco»²⁴. La società arcaica, a matrice tribale-patriarcale, non riconosce l'avvicendamento delle generazioni, se non di fronte a un manifesto rovesciamento dell'autorità, tipicamente sancito da un atto di forza. Il motivo del mancato riconoscimento dell'eroe considerato inferiore²⁵, sottovalutato e sminuito da parte della comunità, è evidentissimo nell'architettura dell'inserito dello sperone, laddove, a fronte del dilagare del monologo psichico del protagonista, i rarissimi inserti dialogici sono essenziali e funzionali proprio a mettere in evidenza tale dinamica:

«Però, dico io, ci possiamo fidare?» li sentiva dire alle sue spalle [...]. Va be' che quello è un signor Mister, ma lui a sua volta ci fa a noi il favore che ci dovrebbe fare? Che ne sappiamo noi che dopo che 'Ndrjuzza gli dà piacere, non ci dice: e ora pigliatevelo nel mazzo? D'altra parte, 'Ndrjuzza è un giovanottello buono per fare il servizietto, ma non per dirgli: vossia vede che il servizietto glielo faccio a un patto e il patto è questo».

«Ben detto» fece un altro in appoggio. «Ci vorrebbe per forza che 'Ndrjuzza gliel'accompagna uno di noi, al signor Mister, uno 'sperto vissuto»²⁶.

Attraverso tale matrice archetipica, come è noto, si svilupperanno ulteriori schemi narrativi, da quello del “figlio minore”²⁷ a quello del percorso di iniziazione.

Alleati giunto a Cariddi per assoldare 'Ndrja in vista di una regata dimostrativa, egli realizzerà la definitiva impossibilità del nostos, di un ricongiungimento con una collettività ormai disintegrata.

²⁴ E. M. MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., p. 32.

²⁵ Meletinskij lo definisce «l'eroe che “non fa ben sperare”», *ibidem*.

²⁶ *HO*, p. 1153.

²⁷ Si veda in proposito E. M. MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., pp. 17-20, 31-32 e 82-84.

Attorno allo schema iniziatico si strutturano moltissimi intrecci mitici ed eroici, fin dal folklore antico, e ciò ha reso tale motivo uno dei più diffusi nella narrativa di tutte le epoche. In esso si trovano sovrapposti il mitologema della creazione del mondo con quello della formazione della personalità dell'eroe e della sua agnizione²⁸. Sono ivi presenti nuclei narrativi simbolici come il viaggio, il superamento di prove, i combattimenti, la soluzione di enigmi²⁹.

Il viaggio di 'Ndrja verso Cariddi, durante il quale assistiamo alla messa alla prova e alla graduale scoperta di sé e degli effetti della guerra, rientra senza dubbio nello schema dell'iniziazione, pur se, come spesso nel caso delle scelte di D'Arrigo, da una prospettiva non tipica. Intanto perché, diversamente dallo schema classico del *Bildungsroman*, l'iniziazione non porterà, nel caso del giovane cariddoto, all'integrazione sociale³⁰. Inoltre tale percorso non condurrà all'effettiva affermazione del proprio statuto eroico, rivelandosi *de facto* un cammino di sofferenza finalizzato unicamente al raggiungimento della consapevolezza sulla impossibilità di una realizzazione epica, alla inammissibilità della sconfitta del mostro.

Nondimeno i residui dell'archetipo dell'iniziazione sono diversi, e giova metterli in evidenza. A cominciare dalla soluzione di enigmi. *Enimma* è il termine al quale D'Arrigo ricorre per descrivere la sistematica scomparsa dei delfini oltre i trent'anni, che interpella da sempre la curiosità dei pellicquadre, e dalla riflessione intorno alla quale si innescherà nel protagonista l'apparizione in sogno del cimitero delle fere: «Questo era, è, l'ultimo enimma di quella faccia smorfiosa di sfinge, ultimo eppure primo. Dove andavano, dove vanno a finire le fere vecchie trentenarie?»³¹. La soluzione onirica dell'*enimma* condurrà 'Ndrja a un nuovo livello di consapevolezza rispetto alla contrapposizione *fera/delfino*, al conflitto tra richiamo e rifiuto per le proprie origini, nucleo magmatico nel quale ristagna il proprio senso di colpa, e da cui fuoriesce la strenua, "insensata" resistenza a un cambiamento che significherà implosione. Altro enigma, forse il più intricato, sarà quello relativo alla scomparsa della madre, al vuoto generato dal suo corpo rimosso (un corpo del quale egli non aveva potuto neppure contemplare il trapasso, visto che mentre lui e il padre «e tutti

²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 24-27 e *passim*.

²⁹ Si pensi al mito di Edipo e all'enigma della Sfinge.

³⁰ In proposito, Alfano conferma una lettura che esclude *Horcynus Orca* dall'orizzonte, anche parziale, del romanzo di formazione, adducendo motivazioni legate alla devastazione bellica: «se la questione del destino, quindi di una vicenda già dispiegata, rimanda all'ambito della tragedia, in essa evidentemente non vi è posto per lo sviluppo di un carattere (secondo i modi di un possibile *Bildungsroman*: ma quale opera che abbia a tema la guerra moderna, tecnologica e di massa lo è? quale costruzione si può dare quando è di scena la dissipazione?)», G. ALFANO, *Il lido più lontano. Horcynus Orca e gli effetti della guerra*, Roma, Luca Sossella 2017, p. 128.

³¹ *HO*, p. 163.

quanti erano diretti al Golfo dell'Aria, venivano sbattuti alle Isole da una tempesta, l'Acitana appena sgravatasi, moriva e prima del suo ritorno, veniva seppellita»³²). Un groviglio che 'Ndrja scioglierà solo alla fine, quando immaginerà la madre attenderlo accanto a quella *barcabara* a bordo della quale l'aveva immaginata andarsene per sempre, e che egli vedrà infine trasformarsi in *arca*, in compimento del proprio destino.

Ulteriore motivo iniziatico è quello della scoperta del male, che nella fiaba e nel romanzo eroico si compie spesso nel bosco, archetipo del luogo selvaggio, emblema del meraviglioso, capace di atterrire ed esaltare, e che nel caso del protagonista di *Horcynus Orca* avviene invece in prossimità dell'elemento che domina tutto il racconto: il mare. Nei pressi della costa avviene ad esempio l'incontro con Cata (celata proprio in un bosco di agrumi, così fitto da essere «cupo d'ombre, tenebroso come per notte»³³, secondo una descrizione che appare piuttosto conforme agli stilemi fiabeschi) e le altre femminote. Figure che riveleranno la rovina umana e materiale che la guerra ha impresso sulle donne e sulla loro capacità di provvedere a sé stesse. Lungo la riva il reduce incontrerà diverse personificazioni della sventura bellica, non ultimo uno spiaggiatore, ridotto a coprirsi di brandelli di uniformi e a scavarsi ogni sera un rifugio sulla rena per guadagnarsi la possibilità di sepoltura, il quale gli rivelerà la propria dottrina della conoscenza, indirizzandolo verso l'ottenimento del trasbordo in Sicilia.

Letteralmente sul mare avviene poi la sconvolgente traversata notturna a bordo dell'imbarcazione di Ciccina Circé, durante la quale 'Ndrja scoprirà che lo *scill'e cariddi* è infestato di cadaveri di militi ignoti, per tenere lontani i quali la femminota ricorre all'incantamento delle fere per mezzo della sua campanella. Militi tra i quali ella immagina l'amato Baffettuzzi, e 'Ndrja il suicida Pirri, e con lui gli amici della propria gioventù.

Insomma, sulla scoperta del male insediato fra gli uomini l'autore incardina gran parte del percorso iniziatico dell'eroe-reduce, utilizzando tale motivo archetipico come cammino preparatorio alla prova maestra che attende il protagonista. Coerentemente con quanto avverrà nel momento della sfida con l'orca, nessuna delle prove predisposte dall'autore nel cammino di iniziazione prevede lo scontro fisico. Tutto lo sforzo profuso da 'Ndrja è mentale, esclusivamente rivolto allo scandaglio delle profondità cui è giunta la metastasi bellica, alla constatazione dello stato terminale in cui versa l'agognata Cariddi.

³² Ivi, p. 1125.

³³ Ivi, p. 22.

Attraverso la progressiva scoperta del male, il motivo dell'iniziazione conduce a quello dell'avvicendamento generazionale³⁴. Questo avverrà al culmine della battaglia cognitiva rappresentata dalla lunga inchiesta mentale sulle tracce del proprio destino, laddove il capotribù Luigi Orioles rimetterà nelle mani del giovane cariddoto la decisione finale sulle sorti dell'orca e della comunità tutta³⁵. Il nucleo del cambiamento generazionale è uno dei più manifesti in *Horcynus*, essendo il cardine su cui l'autore fa ruotare la soluzione della vicenda, e pur trattandosi di un tema che non giunge a un compimento canonico, è svolto secondo un evidente richiamo agli intrecci archetipici.

Tradizionale è ad esempio il riferimento all'incesto, nella forma del *disobbligio*, l'amplesso consumato sulla spiaggia di Cariddi tra 'Ndrja e Ciccina Circé, evidente trasfigurazione della figura materna³⁶. Come è noto il motivo incestuoso nella tradizione eroica funge da indicatore «di senilità di una generazione e di maturità dell'altra»³⁷, e conduce al rapporto conflittuale con il padre per la conquista del potere. Tuttavia sarebbe azzardato parlare, nel caso del «complesso edipico» del protagonista, di totale assenza dei motivi affettivi ambivalenti tipici dell'interpretazione freudiana del fenomeno³⁸. È indubbio che l'autore volesse rappresentare un nodo psicologico irrisolto, traumatizzandolo nel corpo della madre, non a caso rimosso alla vista del piccolo protagonista, e attraverso tale espediente sviluppare una figura fragile³⁹, anche

³⁴ «Nel mito eroico la biografia del personaggio principale, che supera le prove iniziatiche, è spesso associata al cambiamento generazionale rituale, soprattutto in forma di sostituzione del capo», E. M. MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., p. 15.

³⁵ «[F]u, percosidire, come se mi passò quella parola lasca, losca: 'arca, 'arca, e m'investì della parte mia, dicendomi: decidi tu», *HO*, p. 1152.

³⁶ Nella descrizione dell'episodio sono numerosi i riferimenti a «petto» e «mammelle», a gusti e odori «che gli pareva di riconoscere, come li avesse avuti familiari, una volta: sopra sua madre o per casa» e l'esperienza è ricordata da 'Ndrja «come una lontana vaghezza di mani e di parole, che gli facevano da ninnananna e gli magnificavano le bellezze, ancora tenere e nude, di vava», *ivi*, p. 395.

³⁷ E. M. MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., p. 15.

³⁸ Sarebbe impossibile qui una trattazione, anche minimamente adeguata, di un tema tra i più dibattuti e studiati in campo psicanalitico. Pertanto ci limitiamo a rimandare al saggio in cui esso compare per la prima volta nella formalizzazione freudiana: S. FREUD, *Totem e tabù. Psicologia delle masse e analisi dell'io*, Torino, Bollati Boringhieri 2011. Per una trattazione sistematica si rinvia invece a ID., *Introduzione alla psicanalisi*, Torino, Bollati Boringhieri 2012.

³⁹ Diversi commentatori hanno messo in luce la natura passiva e silenziosa di 'Ndrja. Per esempio, Claudio Marabini definisce il protagonista «una figura ricettiva, psicologicamente e narrativamente, qualcosa che la realtà può occupare. È una netta ma cava immagine, animata dal viaggio, colma del suo ritorno», cfr. C. MARABINI, *Lettura di D'Arrigo*, Milano, Mondadori 1978, p. 41. Anche Alfano si esprime in maniera simile: «Non rimane forse sempre muto 'Ndrja, silenzioso, senza esperienza da narrare, come prosciugato dalla guerra, e dunque totalmente sottratto al passaggio della parola?», cfr. G. ALFANO, *Il lido più lontano*, cit., p. 110. E sulla stessa linea è anche Andrea Cedola: «Reduce-revenant, il protagonista si è dimostrato sin qui un eroe “straordinariamente passivo”. Non ha preso quasi mai la parola, nel suo ritorno, né l'iniziativa», cfr. A. CEDOLA, *La parola sdillabbrata. Modulazioni su Horcynus Orca*, Ravenna, Giorgio Pozzi 2012, p. 137.

dal punto di vista sessuale⁴⁰. È altresì vero che il conflitto tipico con il padre in *Horcynus Orca* non si pone (avviene semmai il contrario, essendo 'Ndrja animato da profondo affetto, riconoscenza e senso di protezione nei confronti di Caitanello). E se di lotta per il potere si può parlare, essa si compie senza dubbio tra 'Ndrja e don Luigi. Il quale, tipicamente, oltre a essere la figura maestra del protagonista, è anche il suocero designato.

Il motivo dell'avvicendamento tra il vecchio capotribù e il nuovo leader, nell'ambito del quale è prevista la lotta e l'uccisione del capo, contiene diversi elementi affini all'intreccio archetipico. Se della parte fisica della contesa si è già accennato sopra, va però notato che essa non costituisce che la reificazione estemporanea di uno scontro che avviene tutto all'interno della dimensione psichica dei due contendenti, e che sfocia in una concretizzazione corporea solo per tramite dell'interferenza-mediazione del ruffiano faccendiere. Scontro che nondimeno rovescia i rapporti di forza canonici, invertendo sfidante e sfidato. A dimostrazione di quanto si è detto in precedenza riguardo all'atteggiamento di D'Arrigo nei confronti del materiale tradizionale, non è 'Ndrja a lanciare la sfida al potere costituito. È don Luigi, il detentore dell'autorità, con un occhiolino, a innescare il duello. Spiazzando 'Ndrja a tal punto che il giovane cariddoto pensa: «Luigi Orioles si fece vecchio e si rimbambinò»⁴¹. Il giovane reduce è costretto a reagire, una volta presa coscienza del fatto che il suo mentore, l'antico maestro di vita, gli si è rivoltato contro. E a mettere in discussione la sua autorità. Che, ormai corrotta, non è più all'altezza del compito di guida. Di qui la necessità di avvicendamento: una lotta per il potere non voluta, obbligata.

Il giovane è disorientato dalla strategia del *bosso*, dal vederlo a colloquio con un personaggio così losco e meschino come Sanciolo, e abbozza una prima reazione fisica, scagliandosi contro lo scagnozzo⁴². L'intervento combinato di Caitanello e don Luigi a fermarlo, ridando coraggio al ruffiano, ribadisce la dimensione generazionale della lotta che si sta consumando: «[D]on Luigi lo teneva in conto, né più né meno, d'un pupo»⁴³.

⁴⁰ La questione sessuale per 'Ndrja rappresenta uno dei principali nodi non sciolti. E D'Arrigo sembra volerlo tenere legato fino alla fine, lasciando il giovane marinaio in un limbo tra l'edipica pulsione che lo spinge verso Ciccina Circé (più verso il ricordo che verso il grembo) e la ambigua tenerezza che arriva a provare per il *femminomo* Maniàci pochi istanti prima di finire «per sempre nelle tenebre».

⁴¹ *HO*, p. 978.

⁴² «“Peuh” gli fece, afferrandolo con la mano sinistra per la pettorina e come sputandogli in faccia. “Peuh, infamone che non siete altro. Peuh, lurido individuo”», *ivi*, p. 996.

⁴³ *Ivi*, p. 999.

Così, mentre l'autorità tradizionale segue la logora strategia del deprezzamento nei confronti delle istanze del giovane, il protagonista, per parte sua, continua a manifestare segnali di *furor*: «la sua rabbia era di non sapere con chiarezza perché si sentiva quell'impulso quasi snaturato di alzargli le mani a don Luigi»⁴⁴. Orioles seguirà a trattare con Sanciolo assecondando i suoi modi allusivi e portando 'Ndrja all'exasperazione, fino al momento in cui egli realizzerà quale sia la strategia del vecchio capo: chiedere l'arenamento dell'orcaferone, esattamente la stessa tattica che aveva in mente lui. A questo punto avviene, nel giovane, una sorta di cortocircuito. Se fino a quel momento l'idea di procurare un *daffare* per distogliere i pellisquadre dall'abbrutimento gli era sembrata valida, ora la stessa idea, affiorata nelle intenzioni di don Luigi, gli sembra la fine del mondo. Una «richiesta puttanesca»⁴⁵ che in bocca al capotribù diventa la sanzione definitiva della rovina morale.

Si consuma in questo frangente lo strappo definitivo, la caduta del mito di don Luigi, e la reazione furiosa che porterà all'aggressione per interposta persona e all'ultimo atto del duello: «si guardavano ancora negli occhi e poi, chi li abbassò per primo, fu don Luigi»⁴⁶.

L'uccisione avviene più avanti quando don Luigi sancisce, lapidario: «si fece lontana la barca, 'Ndrja»⁴⁷. L'immalinconimento che il giovane *revenant* prova nel vedere il *bosso* abdicare a qualsiasi tentativo di salvare la tribù, mentre cerca di dare un senso alla deformazione linguistica cui Orioles sottopone la *barca*, trasformandola in *bara*, diventa il momento in cui il protagonista realizza che il vecchio capo ha esaurito le sue funzioni:

[...] il finimondo vero, ultimo, definitivo lui lo vedeva, lo sentiva ora nella fine, nella malafine di quello che fu Luigi Orioles: e cioè il finimondo vero, ultimo, definitivo lui lo vedeva, lo sentiva ora che lo vedeva, lo sentiva in una parola, come finimondorioles⁴⁸.

Muore così don Luigi Orioles, nella soppressione del suo idolo, consegnando nelle mani di 'Ndrja il potere di decidere del futuro dell'orca, dei cariddoti e di sé stesso, e di fatto insignendolo dello statuto di nuovo leader. Di eroe di un mondo che sta sprofondando.

⁴⁴ Ivi, p. 1008.

⁴⁵ Ivi, p. 1024.

⁴⁶ Ivi, p. 1038.

⁴⁷ Ivi, p. 1088.

⁴⁸ Ibidem.

2. *Impossibilità della realizzazione epica e trasferimento dell'eroico*

Se in epoca arcaica l'immaginario mitopoietico aveva concepito l'eroe come «incarnazione dell'autodifesa collettiva»⁴⁹, sviluppandolo nei secoli fino a farne il paladino di un'epica incardinata attorno all'*ethos* cavalleresco, nella letteratura post-rinascimentale l'archetipo eroico inizia a confrontarsi con una società in evoluzione, proto-borghese, nella quale la dimensione collettiva pare attenuarsi per lasciare spazio al carattere individuale dell'iniziativa umana e delle imprese a essa associate. In tale contesto la figura eroica è sottoposta a una sorta di depotenziamento in cui la natura epica entra in conflitto con l'impossibilità sociale di una realizzazione di tipo collettivo, dando vita a personaggi "irrisolti". Si pensi a Don Chisciotte, «autentico nobile cavaliere [che] si trasforma in figura comico-malinconica»⁵⁰, dissipando la propria valorosa attitudine nella fatua battaglia contro i mulini a vento, irriducibile a una realtà in cui non si lotta più per il progresso della collettività, ma per l'affermazione dell'individualità.

Questa tendenza arriverà fino alla letteratura romantica, nell'alveo della quale l'eroe è ancora una figura dotata di smisurata personalità, che trova motivo di scontro nel conflitto titanico con la decadenza morale della società, incapace di abdicare alla propria natura. Una individualità nella quale ardono grandi ideali etici e sentimentali, che finiscono per dissolversi di fronte all'assenza di finalizzazione epica. Come non ha più alcuna finalità epica l'eroe della letteratura del Novecento, «un eroe spersonalizzato, vittima dell'isolamento»⁵¹, ripiegato in una dimensione interiore, psichica, nella quale l'unica lotta possibile diventa quella per l'autoaffermazione.

A questo percorso, che conduce l'eroe classico di fronte alla negazione dell'impulso epico, sembra aderire anche D'Arrigo, il quale costruisce un universo diegetico in cui il protagonista si ritrova a essere, suo malgrado, l'unica figura ancora in grado di elaborare una sintassi di valori orientati all'affermazione della collettività. Per rendere tale singolarità D'Arrigo sembra attingere contemporaneamente a elementi archetipici elaborati dal dramma e dal romanzo modernista.

Tipica dell'intreccio drammatico è senza dubbio la presenza di «forze impersonali [che] nella loro opposizione alla personalità [creano] il terreno per la tragicità»⁵². Se nella tragedia attica tali forze erano quelle del mito, dell'interazione

⁴⁹ E. M. MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., p. 23.

⁵⁰ Ivi, p. 42.

⁵¹ Ivi, p. 43.

⁵² Ibidem.

conflittuale tra uomini e dèi, e nella tragedia shakespeariana esse prendono la forma di sentimenti dalla dimensione metafisica come amore, ambizione, orgoglio, che si insinuano nell'animo umano fino a distruggerlo, nel romanzo orcinuso la forza primordiale che scatena il meccanismo tragico è senza dubbio l'evento bellico. La rivelazione degli effetti devastanti della guerra sul paesaggio, sugli uomini e sulla comunità porterà l'eroe a una dolorosa impotenza, dall'esito tragico. L'archetipica combinazione di impulso epico e inutilità dell'azione, caratteristica della tragedia, viene funzionalizzata a innescare il tramonto della dimensione eroica e il trionfo degli aspetti tragici⁵³.

Tuttavia, nel delineare la solitudine del proprio eroe, D'Arrigo non si accontenta di attingere all'archetipo drammatico. Egli ci pare rivolgersi a un'ulteriore fase dello sviluppo archetipico, quella dell'eroe che alla tensione combattiva sostituisce l'inclinazione meditativa. Tale stadio evolutivo trova anch'esso scaturigine nell'alveo shakespeariano, dove incontra in Hamlet il suo epigono primigenio. Da questa metamorfosi discendono in un certo senso i personaggi del romanzo novecentesco, che codificano l'archetipo secondo nuove modalità, tipicamente quelle dell'eroe-inetto⁵⁴. Non è un inetto 'Ndrja Cambria, tuttavia del personaggio perennemente intento a decifrare l'innato conflitto che alberga nel proprio animo riprende l'attitudine speculativa. Un'inclinazione che non è solo frutto di una personalità introflessa, ma anche risultato di un atteggiamento gnoseologico che ricerca nella figuralità dei fenomeni il significato delle cose⁵⁵. E che esclude qualsiasi ipotesi di compimento epico.

Non mancano cospicui segnali dell'affioramento di materiale archetipico anche al di fuori del mero complesso caratteriale nel quale D'Arrigo alloggia il proprio protagonista. A cominciare dal motivo del viaggio, che è certamente uno dei più

⁵³ Cfr. *ivi*, p. 45.

⁵⁴ Si pensi a Leopold Bloom, Mattia Pascal, Zeno Cosini, Gregor Samsa o all'*Uomo senza qualità* di Musil. Impossibile, oltre che poco fruttuosa, sarebbe qui una trattazione anche non esaustiva del tema. Per un approccio alla questione si rinvia a G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, La nave di Teseo 2019.

⁵⁵ Una delle forze che maggiormente agiscono sul protagonista, e che evidentemente ne fanno una figura orientata al proprio mondo interno, è la coazione all'interpretazione. Forza impressa dall'autore attraverso un sistema di narrazione eccentrico che, mediante la struttura articolata su episodi, sottopone a personaggio e lettore una serie di vicende dall'evidente carica figurale, vincolandoli allo sforzo ermeneutico. 'Ndrja ha una mente rivolta a una continua opera di collegamento tra significante e significato, che gli serve per orientarsi in un mondo che è divenuto via via sempre più incomprensibile. Il suo sistema di pensiero lavora per associazioni mentali, una sorta di metodo analogico-induttivo che sfrutta le potenzialità derivate e neoformative della lingua, attraverso il quale egli tenta di ricondurre a significazione, con fatica, a volte con dolore, ciò che incrocia i suoi sensi.

studiati dalla critica orcinusa⁵⁶ e sul quale, pertanto, non ci soffermeremo. Basti dire che tale meccanismo narrativo è predisposto secondo modalità classiche, e connotato dall'elemento marino, tipico dell'epica greco-romana, con il consueto motivo catabatico⁵⁷ a rendere ulteriormente scoperto il richiamo a quel passato mitologico dello Stretto che per l'autore costituisce una suggestione potentemente ispiratrice.

Contiguo al tema del viaggio è il motivo dell'acquisizione dell'aiutante magico, un topos di natura fiabesca molto radicato nel folklore popolare. Come spiega Meletinskij l'acquisizione avviene «tramite parenti (dai genitori defunti, dai genitori adottivi, dai fratelli [...]) o, similmente dagli spiriti di famiglia, ma anche in cambio di qualche favore»⁵⁸. In *Horynyus* la funzione dell'aiutante è incarnata nella figura di Ciccina Circé, ed è essa stessa, con una certa determinazione, a sancirlo: «Di là ci penso io a portarvi [...]. Lo scopo vostro è di passare e il mio di passarvi. E vi passerò, questo è poco ma sicuro»⁵⁹. Ancora una volta, per quanto sottoposte all'azione del genio metamorfico di D'Arrigo, le caratteristiche archetipiche dell'aiutante sono ben evidenti. A partire dalla dimensione magica, che si manifesta chiaramente nelle capacità incantatorie della femminota, le quali, attraverso l'uso di una campanella, esercitano un'influenza sulle fere:

A quel suono da nulla, d'unghia che batte sull'orlo di un bicchiere, lui, un poco sforzandosi cogli occhi stretti a fessura, un poco stando a sentire e immaginando, andava viavia scandaliandosi che le fere, l'una dietro l'altra, abbandonavano salti, ngangà e risa e se ne venivano come incantesimate ad attorniare la barca, porgendo orecchio al dindin che le adescava e ammutoliva⁶⁰.

⁵⁶ Praticamente tutti i commentatori di *Horynyus Orca* hanno, a ragione, analizzato il viaggio del protagonista, motivo che dà fondamento e movente all'intero romanzo, e pertanto impossibile da trascurare. Tra i molti studi sul tema si segnala E. GIORDANO, «*Horynyus Orca*: il viaggio e la morte», Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1984.

⁵⁷ Il riferimento è ai motivi tipici del viaggio nell'oltretomba disseminati dall'autore nell'episodio del traghettamento notturno dalla marina femminota alla spiaggia di Cariddi. Motivi che vanno dalla diffusa presenza di cadaveri nel mare dello Stretto, all'elemento magico-rituale dell'incantesimo effettuato da Ciccina Circé all'indirizzo delle fere, fino ai richiami allo status fantasmatico assunto dal protagonista una volta approdato a casa, e che oltre ai rimandi all'epica arcaica, soprattutto omerica, contiene evidenti suggestioni dantesche, per l'approfondimento delle quali si rimanda a EMILIO GIORDANO, *Femmine Follie e malinconici viaggiatori. Personaggi di "Horynyus Orca" e altri sentieri*, Salerno, Edisud 2008 e a R. MANICA, *Per un commento a D'Arrigo: incipit e chiusa*, in "Il Ponte", 1982, pp. 1207-1213.

⁵⁸ E. M. MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., p. 79.

⁵⁹ *HO*, p. 338.

⁶⁰ *Ivi*, p. 341.

Facoltà che non lasciano indifferente 'Ndrja, che dal canto suo fatica a decifrare, complice l'oscurità, la figura misteriosa della traghettatrice: «Per me, se vi devo dire, siete un vero mistero. Parola d'onore, mi piacerebbe di capirvi»⁶¹.

Nonostante le difficoltà a comprendere gli atteggiamenti e le apparenze della donna, si coglie fin dai primi scambi la fascinazione che ella esercita su 'Ndrja. Vittima egli stesso del *dindin* della campanella si direbbe. Difatti tale suono finirà per cristallizzarglisi nella memoria – *acconchigliato* specificherà suggestivamente D'Arrigo – teso come un sottile filo che percorre tutto l'arco del romanzo⁶², per riaffiorare insieme a Ciccina in prossimità dell'epilogo, poco prima della fine tragica del marinaio.

Tuttavia non è solo l'elemento incantatorio a provocare l'attrazione del protagonista. Come si è visto l'aiutante, nella tradizione, viene inviato presso l'eroe da forze amiche, spesso dai genitori, spesso defunti. Elemento che D'Arrigo sviluppa in modo originale, conferendo a questa figura sembianze e odori familiari per il protagonista, in modo da suscitare l'evocazione del ricordo materno. La sembianza di puerpera, che trabocca dai seni della femminota, richiama insieme, in maniera emotivamente esiziale per il protagonista, l'immagine con la quale egli ha cristallizzato l'ultimo ricordo della madre, e l'irredimibile bisogno di una fisicità lacerata anzitempo, rimasta sospesa, in attesa di compimento nell'edificio emotivo del giovane.

Se dunque nella tradizione archetipica l'aiutante è spesso inviato dai genitori scomparsi, qui è direttamente la defunta madre a trasfigurarsi nel corpo accogliente di una femminota sottratta ai propri traffici per accorrere in aiuto dell'eroe-figlio-*revenant*, intento alla ricerca di un nostos che si rivelerà impossibile. La sensazione di abbraccio materno culminerà durante il *disobbligio*, che oltre a rappresentare il climax di questo intenso e straniante ritrovamento della madre perduta, è un'ulteriore spia del contesto archetipico all'interno del quale è costruito il viaggio del protagonista e le figure che lo costellano. Anche in questo caso, tuttavia, le cose non sono predisposte nel verso classico. Se solitamente è l'aiutante, per gratitudine maturata in precedenza, a fornire l'aiuto necessario, qui è l'eroe che, per riconoscenza, si *disobbliga*, concedendosi all'accoppiamento con la femminota. Accoppiamento che sancisce dunque sia il ricongiungimento con un corpo rimosso che ha condotto il protagonista alla somatizzazione emotiva di tale assenza, sia la simbolica celebrazione dell'avvenuta

⁶¹ Ivi, p. 336.

⁶² Si segnala in proposito lo studio di Alfano, *Il filo senza suono*, nel quale, attraverso un approccio variantistico, si esamina il sistema di risposdenze e implicazioni interne costruite attorno al motivo del suono della campanella nell'arco narrativo, in GIANCARLO ALFANO, *Il lido più lontano*, cit., pp. 57-83.

maturazione dell'eroe, e della sua generazione perduta nel disastro bellico. Proiettandolo solitario verso la tragica assunzione di responsabilità.

Se al motivo dello scontro per l'avvicendamento generazionale si è già accennato, ci sembra il caso di riflettere su un ulteriore ambito di senso che il motivo archetipico della lotta sembra far scaturire nella narrazione darrighiana. La battaglia per il potere, come si è visto, non è questione che rientra nell'orizzonte del protagonista finché egli non viene trascinato sul campo di battaglia dall'occhiolino del capotribù Orioles. Tuttavia negli intrecci archetipici la battaglia non è che la fase terminale di una conflittualità più ampia che trova origine nella

[...] difesa della propria collettività «umana» in forma di tribù, di clan, di famiglia, di confessione e così via, e la sua prosperità grazie alla vittoria [...] della vita sulla morte, dell'umano sul non-umano, del cosmo sul caos, della religione dominante sul paganesimo, dei difensori del paese contro i suoi aggressori, di «noi» contro «loro»⁶³.

Risiede in tale conflittualità la ragione ultima della lotta per l'eroe di *Horcynus Orca*, uno scontro impari con forze enormemente più grandi: la devastazione bellica, certamente, ma soprattutto la degradazione di un inconscio collettivo che non è più informato ai valori arcaici che l'eroe porta iscritti, *malgré lui*, nel proprio corredo genetico, e per i quali è stato narrativamente programmato a combattere. Di tale degradazione l'orca rappresenta, come è noto, l'incarnazione simbolica, la proiezione immanente di un male che alberga interamente in una dimensione psichica e morale, e che per questo motivo predispone il campo di battaglia nel chiuso del foro interiore del protagonista. L'abnorme figura orcinusa acquisisce in questo modo una incombenza quadratica, con implicazioni diseguali sul mondo animale, sul quale impatta con tutta la sua brutale fisicità, e su quello umano, che ne subisce la seduzione morale.

Nell'alveo di tale conflittualità D'Arrigo si serve di un ulteriore motivo archetipico, quello della seduzione demoniaca⁶⁴ che attira l'eroe verso la fonte del male con il quale ha ingaggiato battaglia. Si spiega in questo senso la suggestione del protagonista verso la prospettiva di procurarsi l'arenamento della carogna orcinusa a beneficio dei pellisquadre, della quale solo in seguito realizzerà la funesta consistenza. L'idea di ottenere un beneficio dall'enorme corpo del cetaceo inizia a bussare alle coscienze dei pescatori mentre questi – viva ancora l'orca – si ritrovano intenti a

⁶³ E.M. MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., p. 68.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, pp. 70-71.

ragionare del modo migliore per sbarazzarsi di tale ingombrante carcassa. E prova a fare breccia nella tenuta morale del gruppo: «se non fosse stato per il fatto che quella era cosa contronatura per loro [...], ci sarebbe stato da domandarsi se [...], tutto sommato, non gli conveniva calarsi la visiera sugli occhi e quelle incalcolabili tonnellate d'orcagna smerciarsele in proprio, proprio loro»⁶⁵. Un pensiero intorno al quale l'immaginazione collettiva inizia ad avvilupparsi, in silenzio, segretamente attratta da una fascinazione arcana della quale nessuno ha il coraggio di parlare apertamente.

D'altra parte, sembra ispirato da una forza oscura 'Ndrja, quando, nel silenzio dello sperone, soffiando sulle braci del desiderio generale, esclama: «che peccato, se st'animalone di grande stazza si scatafascia qua davanti, finisce magari che ci fete sotto il naso e noi, grandi babbigni che non siamo altro, non ce ne approfittiamo in niente e per niente...»⁶⁶. Diventando, inconsapevolmente, l'innesco di un «apparolamento generale»⁶⁷ attraverso il quale la malattia dell'orca dilagherà ineluttabilmente sullo sperone. Una sortita per certi versi inspiegabile da un punto di vista razionale. E che si spiega solo a partire da una seduzione irrazionale insinuata nell'animo del protagonista, che mescola la consapevolezza di essere l'unico ad avere il *potere* di chiedere l'arenamento all'orgoglio di poter essere provvidenziale per le sorti della propria comunità.

Nonostante l'avversione e l'intimo disprezzo nutriti nei confronti del ruffiano, l'orgoglio di avere in mano la possibilità di essere utile alla propria comunità si vena di una superbia quantomeno singolare, che lo fa arrossire, avvicinando un'immaginazione che fino ad allora si era sempre rivelata uno strumento gnoseologico adeguato. Così egli appare a sé stesso «bello e valoroso»⁶⁸ proprio come un eroe epico, tralasciando di ragionare lucidamente sulle conseguenze perniciose che l'arenamento scatenerebbe.

Se i motivi archetipici legati all'eroe sono molteplici e manipolati con perizia, non da meno appare l'elaborazione del motivo antierico, pur presente, per quanto moltiplicato e disumanizzato per confluire nel personaggio collettivo della fera. Che prende le sembianze caratteristiche del *trickster*, il furbo briccone che trova origine nell'arcaica ambivalenza degli “eroi culturali”, nei quali, come già accennato, la spinta

⁶⁵ HO, p. 918.

⁶⁶ Ivi, p. 920.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ivi, p. 972.

alla cosmizzazione del mondo si serve anche di astuzia e scaltrezza⁶⁹. L'archetipo del briccone subirà una notevole evoluzione nell'ambito del romanzo picaresco: «il *pícaro*, così come nell'archetipo, non è solo un briccone, ma talvolta può essere anche un sempliciotto o un burlone»⁷⁰.

Dunque l'antieroe, nel tempo, al tipo del furfante aggiunge sembianze da sprovveduto e acquisisce pienamente il carattere del burlone «che compie numerose azioni furfantescche per il semplice gusto di farle»⁷¹. Si tratta di una elaborazione dell'archetipo funzionale all'adeguamento degli intrecci alla coscienza collettiva, proiettata – a cavallo tra XVI e XVII secolo – verso il tramonto dell'ideale cavalleresco e l'ascesa del modello borghese della promozione sociale e del successo individuale. In quest'ottica l'aggiunta di complessità e sfaccettature caratteriali consente intrecci narrativi in grado di rappresentare storie in cui «[i]l passaggio da sempliciotto a burlone e poi a imbroglione possiede un certo carattere di “iniziazione”»⁷². È in questa fase che il *trickster* si definisce come un (anti)eroe che usa sistematicamente l'astuzia come metodo di sopravvivenza.

Nella fero di *Horcynus Orca* i tratti dell'antieroe sono numerosi. Dalla malvagità («barbaro animale, capriccioso e pestifero»⁷³ la descrive l'ex pellesquadra «Baffi a manubrio») alla furbizia, con la quale è in grado di spacciarsi, presso chi non ne conosce l'identità ferina, per un adorabile, dolce e intelligente delfino. Lo scontro linguistico *fera vs delfino* assurgerà simbolicamente a immagine del dissidio ontologico, venato da senso di colpa, del protagonista in bilico tra un passato da pellesquadra e un presente da marinaio.

Un dualismo che percorre tutto il romanzo, il quale, in un certo senso, si struttura attorno a polarità cardinali, a contrapposizioni concettuali che portano in scena la conflittualità tipica di un momento storico in cui il passaggio verso la modernità sancisce contemporaneamente la crisi del mondo antico. In *Horcynus Orca*, attraverso la dialettica *fera vs delfino*, si scontrano isola e continente, arcaico e moderno.

⁶⁹ Uno dei miti più fecondi per la nascita dell'archetipo del *trickster* è senza dubbio quello di Hermes, messaggero degli dèi, che appena nato, abbandonata la culla in cerca di avventure, ruba i buoi al fratello Apollo e per evitare di essere scoperto inventa un trucco mediante il quale riesce a cancellare le impronte degli animali. Dio furbo e bugiardo, avventuroso e volitivo, è connesso a tutto ciò che è dinamico e in movimento (egli stesso è ritratto con le ali ai piedi), e per la sua natura ingegnosa ed eloquente viene assegnato da Zeus alla protezione dei commerci e dei viaggiatori, mentre da Ade è incaricato di facilitare il trapasso dei morenti. Cfr. R. GRAVES, *I miti greci*, Milano, Longanesi 1992, pp. 95-100.

⁷⁰ E. M. MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., p. 52.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ivi, p. 53.

⁷³ *HO*, p. 99.

E si danno battaglia il dialetto dei pescatori e l'italiano dei fascisti, il mare fecondo del pellesquadra e la terra sterile dello spiaggiatore o del riattiere, un'economia di tipo collettivista abituata a socializzare il frutto del *mestieruzzo* e la brama di accumulazione capitalistica che intravede nella massa corporea dell'*orcarogna* un mezzo facile di arricchimento. Uno scontro di zolle tettoniche all'altezza dello Stretto nel quale la placca arcaica dell'isola, densa di valori e pesante di storia, si inabissa sotto quella moderna del continente e finisce per sprofondare nel mantello terrestre, nel quale si apre la crepa che dà a quella lingua di mare il suo carattere abissale, misterico, quasi una porta rimasta socchiusa dalla quale sia ancora possibile intravedere il tempo antico dei miti e degli eroi.

Tuttavia, l'ambiguità della *delfifera* ci sembra racchiudere un ulteriore nucleo di senso all'interno del meccanismo narrativo dell'*Horcynus*. Si consideri l'aspetto, non transitorio, di sofferenza e crudeltà che lo stesso personaggio-fera, in virtù del suo status di *trickster*, è indotto a subire nel racconto. Innanzitutto per mano umana. Nell'atavica battaglia tra pellesquadre e fere, di fronte all'ennesimo «massacro di spada, palamiti, alalonghe e tonni, sbranati pezzo a pezzo e decapitati»⁷⁴ perpetrato dall'animale, la mano dell'uomo risponde con ferocia esemplare: «Domani, facciamo finta di varare per spada, ma sotto il velame di ontro e feluca, tiriamo a fare scannascanna di pescebestino...»⁷⁵ promette Luigi Orioles ai suoi. Difatti, quando il giorno dopo la spedizione si imbatte in «una coppia di fere [che] amoreggiavano fittofitto»⁷⁶, il sentimento di rivalsa lascia intravedere il carattere *bestino* che può cogliere l'uomo assetato di vendetta: «Lanziamolo sul godimento, si dissero con un'occhiata»⁷⁷. Mentre i pellesquadre colpiscono il maschio, D'Arrigo si occupa di intessere nell'episodio motivi che giocano intorno al dualismo uomo/animale, e al confondimento dei ruoli. Così, dopo la scena in cui i due cetacei in amore sono paragonati a «uomo e donna quando sono nel meglio e filano, filano, scavandosi la tana in mezzo al letto»⁷⁸, il momento dell'arpionamento dell'animale viene descritto con toni che servono a umanizzare ulteriormente il contesto:

Arcuandosi, il maschio si raggrinzò tutto, smorfiando al cielo, col becco che si apriva e chiudeva, addentando l'aria, con fracasso di denti, come pigliato da improvvisi brividi di freddo. La femmina, di sotto, ebbe, per attimi, un'espressione sconvolta e felice, come se il maschio si fosse sollevato da lei senza respiro, stroncato dal piacere: sicché col suo sguardo ironicamente

⁷⁴ Ivi, p. 190.

⁷⁵ Ivi, p. 196.

⁷⁶ Ivi, p. 205.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem.

esterrefatto, pareva quasi lusingarsi di sentirlo urlare e lamentarsi d'amore. Attimi, e subito aveva avuto una rapida alzata di ciglia, era stata a orientarsi, nuda, bianchella, come una baccalara, pancia all'aria, poi era schizzata via: fuggendo, si riaggiustava nelle spalle brune, nascondendo viavia le abbaglianti nudità di sotto. Nuotava, ma più, voleggiava, occhiando all'indietro e mostrando contempo ancora qualche biancore della pelle di sotto, e poi s'appanciava, e allora sembrava ricoprirsi del suo manto, come una ragazza che scappa dal letto e rigirandosi di spalle, s'infila precipitosamente una veste⁷⁹.

Opposta a tale antropomorfizzazione, la consapevolezza dei pellisquadre serve a chiarire il pericolo di imbestiamento e la confusione delle parti che rischia di prendere la mano alla comunità umana: «Ora, se la mettiamo sul personale, finì lo scopo, ci scangiamo i vestiti con la fera, lo pubblico diventa un'ammazzatina per vendetta e sfregio, e gli facciamo concorrenza a lei...»⁸⁰.

La lotta della fera, tuttavia, non si esaurisce contro l'uomo. La comparsa dell'orcaferone, che per la comunità umana rappresenta un pericolo ancora potenziale, per la fera è immediatamente funesta. È la fera l'unica a scontrarsi realmente, fisicamente con la Morte orcinusa, con la sua forza devastante, subendone, ancora una volta, la violenza. Uno scontro in cui a fronteggiarsi non sono due specie di cetacei biologicamente affini, ma l'alfa e l'omega del regno sottomarino, perché, con le parole del signor Cama, delegato di spiaggia a Cariddi, orca e fera «più diversi di come sono, non si potrebbero immaginare: per non dire altro, basterebbe dire che quella è la Morte e questa, gran campionessa vitaiola, il suo contrario»⁸¹.

Insomma, l'ambivalenza della fera che si confonde con l'uomo, e che si contrappone frontalmente all'orca, vita contro morte, diventa narrativamente un ponte attraverso il quale il fattore eroico umano, frustrato da una collettività disgregata in cui diviene impraticabile la realizzazione epica e l'eroe è ripiegato in una dimensione psichica, viene trasferito all'animale, nel quale invece domina l'elemento fisico⁸². La fera diventa così l'eroe, anomalo eppure vero, del romanzo⁸³, e lo scodamento

⁷⁹ Ivi, p. 206.

⁸⁰ Ivi, p. 211.

⁸¹ Ivi, p. 758.

⁸² Non ci pare particolare di poco conto il fatto che l'unico personaggio del romanzo nel quale la fisicità della lotta, della sofferenza e del piacere sessuale convivono insieme sia proprio quello collettivo rappresentato dalla fera.

⁸³ Viene in mente il ragionamento di Franco Moretti sulla *polisemia* dell'allegoria, nel quale lo studioso sottolinea felicemente la capacità delle figure letterarie, dalla fine del XVIII secolo, di superare la monosemia convenzionale tipica dell'epoca classica, per aprirsi ad una polivalenza propria della modernità, alla «polisemia di tanti percorsi indipendenti, e in fondo equivalenti tra loro», cfr. F. MORETTI, *Opere mondo*, Torino, Einaudi 2022, pp. 78-82. È grazie a questa concezione polisemica delle figure che D'Arrigo può mettere in scena un antieroe "eroico" e animale come la fera, che è autore delle più immonde scelleratezze dal punto di vista dei pellisquadre, ma che da un altro punto

dell'orca rappresenta la vittoria del bene sul male, della vita sulla morte. Una vittoria tuttavia confinata nel «tempo loro, il tempo del loro regno e sdiregno»⁸⁴, una vittoria che riguarda il mondo animale, e dalla quale la dimensione umana resta esclusa. La profezia di Saro Ritano è compiuta: «[...] la fine del mondo di terraferma, sarebbe stata il principio del mondo dell'acqua salata, il principio del mondo della fera»⁸⁵. Ecco, dunque, in questa chiave di lettura, riemergere il compimento del *romance*, la vittoria del campione sul mostro, l'acquisita salvezza della comunità minacciata e l'*anagnorisis* dell'eroe. Un eroe animale, che ha sconfitto il drago e scavalcato l'uomo, prendendosi, insieme al carattere eroico, anche la salvezza della propria collettività. All'umanità disgregata non resta che cercare salvezza nella morte. Che è carcassa per i pellisquadre. Che è mare per 'Ndrja.

di vista soffre, lotta e gioisce per la propria vittoria contro il nemico, esattamente come ci si sarebbe aspettati di veder fare all'eroe mancato dell'*Horynnus*, l'umano 'Ndrja.

⁸⁴ *HO*, p. 513.

⁸⁵ *Ivi*, p. 512.

MATILDE FRANZANTI

«What am I, a cuckoo clock?»

Narrazione bianca in Jeanette Winterson: *Written on the body*

Abstract: L'articolo propone, riguardo al romanzo *Written on the body* di Jeanette Winterson, una riflessione che si situa all'intersezione della narratologia innaturale e l'etica del racconto. Sviluppa perciò una lettura che individua nella voce senza genere uno spazio bianco innaturale, atto a costruire l'istanza etica del testo non come una posizione morale affermativa, quanto piuttosto come una diffrazione di possibilità. Questa indagine etica viene promossa in modo duplice: nella costruzione identitaria dell'enunciazione, radicata nell'esperienzialità della voce, e nella chiusura dell'intreccio, che condensa diversi scioglimenti. In questo modo, Winterson problematizza la costruzione del soggetto in relazione al corpo e dispiega sulla pagina una pluralità ontologica tipicamente postmoderna.

Parole chiave: narratologia innaturale, Jeanette Winterson, narratore, gender, ermeneutica narrativa.

Donna dai fulgidi capelli rossi, Louise, sposata, è l'ossessione che affligge la voce narrante. Eterea e sublime, informa, in quanto narrataria, uno dei romanzi più dibattuti di Jeanette Winterson: *Written on the body* (1992)¹. La tormentata storia d'amore tra i due è il cardine dell'intreccio, complicato da un marito, un cancro, altre donne ed eroismi vani, sicché il romanzo si presenta come una compagine testuale intrinsecamente relazionale. All'interno delle innumerevoli peripezie sessuali e amorose, uno solo dei due poli affiora con chiarezza nella scrittura: l'altro polo, il narratario. La voce narrante, invece, rimane un vuoto identitario dalle fattezze

¹ J. WINTERSON, *Written on the Body* [1992], London, Penguin-Random House, 2008.

impossibili da delineare, sebbene si presenti come centro di agentività ed esperienzialità dell'autodiegesi².

Louise, in this single bed, between these garish sheets, I will find a map as likely as any treasure hunt. I will explore you and mine you and you will redraw me according to your will. We shall cross one another's boundaries and make ourselves one nation. Scoop me in your hands for I am good soil. Eat of me and let me be sweet³.

Narratore o narratrice? Proprio su questo fronte nacque, all'indomani della pubblicazione, un dibattito critico ben polarizzato e non sempre indulgente nei confronti dell'autrice britannica⁴, che, almeno in parte, prescinde sia dal testo sia dalle affermazioni della stessa. Jeanette Winterson, infatti, in *L'arte dissente. Scritti sull'estasi e la sfrontatezza*, «which appears to be a declaration of her aesthetic credo»⁵ dichiara come «la confluenza tra la vita dello scrittore e la sua opera non abbia alcuna rilevanza per il lettore. [...] La domanda posta allo scrittore: “Quanto di tutto questo è basato sulla tua esperienza?” è priva di senso»⁶, annunciando così una sostanziale (e desiderata) morte dell'autore per il lettore. Quindi, se effettivamente, come afferma Susan Lanser riconoscendo i ben noti limiti della narratologia strutturalista, «the

² La difficoltà nel delineare le caratteristiche della voce omodiegetica emerge in sede critica innanzitutto nell'analisi descrittiva del linguaggio, nella necessaria scelta di un'attribuzione di genere a tale figura. Segnalo, dunque, in questo luogo, che nel seguente contributo procederò a chiamare la voce narrante, con il termine al maschile “narratore”, in accordo con l'uso linguistico più diffuso. Indubbiamente la lingua inglese, originale del testo, permette una maggiore neutralità di genere di quanto non faccia l'italiano, perciò, la si consideri una scelta puramente pragmatica, al di là di ogni connotazione valoriale e interpretativa. Non si intende dunque, con ciò, suggerire in alcun modo un'interpretazione maschile della posizione enunciativa del romanzo.

³ WINTERSON, *Written on the Body*, cit., p. 20.

⁴ Cfr. a titolo di esempio: G. ANNAN, *Devil in the flesh*. *Written on the Body by Jeanette Winterson*, «New York Review of Books», XL, 5, 4 Marzo 1993, pp. 22-23; J. TURNER, *Portrait: Preacher Woman*, «The Guardian», Londra, 17 Giugno 1994, p. 18: «At its best, this very puzzling book evoked Marvell and the Song of Songs in a modern context. At its worst, it reeked of solipsistic, arty-erotica cheese. Reviewers almost unanimously hated it, some of them regretfully, others with an unbecoming glee»; V. MINER, *At her Wit's End*, «The Women's Review of Books», X, 8, Maggio 1993, p. 21.

⁵ L. PYKETT, *A new way with words? Jeanette Winterson's Post-Modernism*, in *'I'm telling you stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading*, a cura di H. Grice e T. Woods, «Postmodern Studies», XXV, 1998, p. 53.

⁶ J. WINTERSON, *L'arte dissente. Scritti sull'estasi e la sfrontatezza* [1995], Milano, Arnoldo Mondadori Editore, Piccola Biblioteca Oscar, 2006, p. 37. Anche cfr. WINTERSON, *L'arte dissente*, cit., p. 106, o più ampiamente il saggio *La semiotica del sesso*, pp. 111-126. Inoltre, Winterson dichiara la sua stessa riluttanza nell'essere etichettata come una “femminista” o “lesbica radicale” in quanto scrittrice. Cfr. L. PEARCE, *Reading Dialogics*, London, E. Arnold, 1994. Tuttavia, indubbiamente, come accade per altri autori, la spettacolarizzazione della personalità dell'autore e la tendenza contemporanea a produrre quasi uno *star system* della scrittura si pone in contraddizione con la dichiarata postura dimessa da parte dell'autrice.

«What am I, a cuckoo clock?»

tendency to pure semiosis is both cause and effect of a more general tendency in narratology to isolate texts from the context»⁷, tuttavia, nei fatti, all'estremo opposto, con le parole di Winterson, «[r]isospingere il testo nei confini dell'autobiografia è un modo per contenerlo»⁸ e chiudere l'interpretazione. Anche la stessa Lanser, altrove, esprime i suoi dubbi: «[w]ould *Written on the Body*, for example, be assumed to have a female narrator because it is written by "Jeanette Winterson"? If so, would the text from the start be read as a lesbian narrative?»⁹. Tale lettura critica, diffusasi a partire dagli anni Novanta, sembra tornare spesso con forte insistenza¹⁰. «"Look, consider me dead"»¹¹, afferma Winterson, tacciando come «absolute stupidity»¹² una lettura autobiografica della sua opera. Ciò comporta, naturalmente, il dover abbracciare integralmente le convinzioni innanzitutto barthesiane sulla considerazione in sede ermeneutica della personalità autoriale. Ebbene: «[...] la sessualità dello scrittore offre uno straordinario diversivo»¹³. Non di più.

D'altra parte, in questo caso, rispondere alla domanda *qui parle?* è difficile, se non dichiarando la presenza di un soggetto di agentività (un "I"), dotato dei seguenti tratti: traduttore dal russo, bisessuale, un po' *delusional*, necessariamente definito in negativo. Infatti, «[t]he way in which the narrator's identity is constructed renders

⁷ S.S. LANSER, *Toward a Feminist Narratology*, «Style» XX, 3, *Narrative poetics*, 1986, p. 344.

⁸ WINTERSON, *L'arte dissente*, cit., p. 114.

⁹ S.S. LANSER, *Queering Narratology*, in *Essentials of the Theory of Fiction*, edited by M. J. Hoffman and P. D. Murphy, New York, Duke University Press, 2005, p. 391.

¹⁰ Cfr. C. STOWERS, *The erupting lesbian body: reading Written on the body*, in *I'm Telling You Stories*, cit., pp. 89-102, e U. KAUER, *Narration and Gender: the role of the first person narrator in Jeanette Winterson's Written on the body*, in *I'm Telling You Stories*, cit., pp. 41-51. Entrambe le autrici prediligono ad esempio una lettura rispettivamente lesbica e femminile della voce narrante. Mi riferisco in particolare al commento di Cath Stowers: «[w]hile recognising poststructuralist suspicions of direct equations between the author and her text, it is simultaneously vital to counter-act the frequent disavowal or decentering of Winterson's lesbianism in the reception of her text» (STOWERS, *The erupting lesbian body*, cit., p. 89), e alle varie letture in senso molto polarizzante. Cfr. S. ANDERMAHR, *Jeanette Winterson: A Contemporary Critical Guide*, London, Bloomsbury Publishing Plc, 2007. Peraltro, la questione della presenza autobiografica nella *fiction* di Winterson viene frequentemente riproposta nelle discussioni sui suoi scritti già a partire dal romanzo d'esordio *Oranges are not the only fruit* (Pandora Press, 1985) ove l'ironico gioco postmoderno, che tende a produrre una crisi illusionistica tra autrice ed eroina, emerge più chiaramente. Dunque, sebbene nozioni afferenti alla personalità autoriale facciano parte indubbiamente della normale precomprensione del lettore, in sede ermeneutica, tuttavia, talvolta queste necessitano di una problematizzazione.

¹¹ In risposta alle richieste dei suoi lettori su chiarimenti interpretativi dei suoi testi, cfr. C. BUSH, *Interview with Jeanette Winterson*, «Bomb Magazine», April 1, 1993, disponibile al link: <https://bombmagazine.org/articles/1993/04/01/jeanette-winterson/> (data di ultima consultazione: 22/10/2024).

¹² *Ibid.*

¹³ WINTERSON, *L'arte dissente*, cit., p. 114.

him/her inherently dependent on *external sources* for definition»¹⁴: tale dipendenza – e incertezza – semantica rende la voce vulnerabile nei confronti di eventuali «reductive essentialist classifications»¹⁵ e, di conseguenza, la informa come strettamente dipendente per la propria caratterizzazione dall'amata Louise e dal lettore. Emerge dunque una configurazione dell'enunciazione narrativa che si allontana dalle usuali caratterizzazioni autodiegetiche.

A proposito, Brian Richardson, riflettendo sull'evoluzione dei narratori verso differenti rappresentazioni della coscienza dal modernismo in avanti – più genericamente denominati *posthuman narrators* – recentemente ha osservato come «[i]t should be readily apparent that a model centered on storytelling situations in real life cannot begin to do justice to these narrators who become ever more extravagantly anti-realistic every decade»¹⁶. In particolare, con Jeanette Winterson, l'*autonomous interior monologue*, nella terminologia di Dorrit Cohn¹⁷, viene alterato in modo da rigettare qualsiasi identificazione generica per il narratore. Infatti, sebbene l'orientamento sessuale ad un certo punto diventi chiaro¹⁸, lo stato di continua parallissi¹⁹ – che implica l'elisione di qualsiasi notazione afferente non solo al corporeo ma persino alla fisionomia psichica e interiore del narratore – configura una voce vuota, *blank*.

Tricherie barthesiana²⁰? Piuttosto una strategia retorica innaturale proiettata in direzione di un più ampio umanesimo, con implicazioni etiche che riverberano nella problematicità della ricezione critica. Tale difficoltà ricettiva, tra straniamento e *scriptibilité*, corrobora la scelta di Richardson di inserire il narratore di *Written on the Body* più ampiamente nel dominio delle voci innaturali (uno degli elementi di

¹⁴ N. WEDER, *Rewriting the body: A critique of current readings of gender and identity in Jeanette Winterson's Written on the Body*, «English Academy Review», 2016, XXXIII, 2, p. 7; nel testo riportato, il corsivo è mio. Nandi Weder si riferisce in particolare alle letture caratterizzate nel senso di una determinata dominante generica o sessuale, ad esempio, di F. MAIOLI, *Palimpsests: The Female Body as a Text in Jeanette Winterson's Written on the Body*, «European Journal of Women's Studies», XVI, 2, 2009, pp. 143–158; A. BOLSØ, *Approaches to Penetration – Theoretical Difference in Practice*, «Sexualities», X, 5, 2007, pp. 559–581.

¹⁵ WEDER, *Rewriting the Body*, cit., p. 7.

¹⁶ B. RICHARDSON, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2006, p. 3.

¹⁷ D. COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for presenting Consciousness in Fiction*, New Jersey, Princeton, Princeton University Press, 1978.

¹⁸ Cfr. S. LANSER, 25. *Queering Narratology*, cit., p. 392: «Now we do have certain information, not about the narrator's sex, but about his/her bisexuality. The nonmarking of sex yields somewhat in importance to a new category, sexuality, that had been hitherto unmarked», riferendosi, nella fattispecie, all'incontro del narratore con il suo fidanzato Crazy Frank.

¹⁹ Cfr. G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 212.

²⁰ R. BARTHES, *Introduction à l'analyse structural des récits*, «Communications», VIII, *Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*, 1966, p. 20.

«What am I, a cuckoo clock?»

attenzione perciò della narratologia innaturale, sottobranca ormai definita della narratologia postclassica) dispiegate nella fiction contemporanea²¹.

And then I met Louise.

If I were painting Louise I'd paint her hair as a swarm of butterflies. A million Red Admirals in a halo of movement and light. There are plenty of legends about women turning into trees but are there any about trees turning into women? Is it odd to say that your lover reminds you of a tree? Well, she does, it's the way her hair fills with wind and sweeps out around her head. Very often I expect her to rustle. She doesn't rustle but her flash has the moonlit shade of a silver birch²².

Peraltro, rispetto alla narrazione in terza persona, l'omodiegesi implica tendenzialmente una necessaria marca di genere, almeno per i soggetti antropomorfi²³ in situazioni enunciative "naturali"²⁴. Onde, appunto, l'innaturalità di un soggetto che manchi di tali tratti identitari. Se inoltre, si cercasse nel senso della performatività del genere, al di là della caratterizzazione del personaggio in senso fisico-corporeo, in ogni caso non si troverebbe alcun tratto caratterizzante²⁵. Si delinea quindi, la possibilità che una prospettiva innaturale possa illuminare la complessità di questa posizione enunciativa – nonostante nella teoria genettiana la situazione narrativa in prima persona appaia tendenzialmente come il caso meno problematico.

L'interesse di tale voce, però, non emerge nel ricostruirne il genere o l'identità²⁶, quanto piuttosto nel riflettere sulle dinamiche che questo dispositivo impone al complesso del sistema testuale in senso narratologico e congiuntamente

²¹ RICHARDSON, *Unnatural Voices*, cit., p. 4.

²² WINTERSON, *Written on the Body*, cit., pp. 28-29.

²³ Cfr. LANSER, *Queering Narratology*, cit.

²⁴ Si ricordi che l'accezione della "naturalità" di un testo narrativo viene introdotta da Monica Fludernik, identificandola con l'adeguamento della narrazione ai nostri frame cognitivi naturali (del mondo reale), i quali vengono inferiti dal nostro essere nel mondo. Cfr. M. FLUDERNIK, *Towards a 'Natural' narratology*, London, Routledge, 1996. Di conseguenza una narrazione innaturale deroga da tali parametri, così producendo un effetto di straniamento in senso sklovskijano (*ostranenie*). Cfr. V. SKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi: teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968 [or. 1916], pp. 73-94. Tuttavia, alcuni parametri "innaturali" nel corso della storia della letteratura assumono carattere ricorrente per poi essere convenzionalizzati: perdono, così, la loro innaturalità. Naturalmente, in questo senso, tale innaturalità deve essere intesa senza la connotazione valoriale negativa che il termine invece acquista nel linguaggio comune e deve essere letta in relazione alla teorizzazione di Fludernik.

²⁵ Cfr. LANSER, *Queering Narratology*, cit.

²⁶ Inoltre, la stessa autrice dichiara la non rilevanza delle caratterizzazioni di genere («I just couldn't be bothered») identificandole come un peso che quasi affonderebbe la narrazione, oscurando ciò che è realmente importante o, quantomeno, fornendo alla narrazione una determinata tinta specifica, così impedendo la creazione di un testo aperto. Cfr. A. BILGER, Interview with Jeanette Winterson, *The Art of fiction*, «The Paris Review», Winter 1997, issue 145, pp. 69-112, cit., p. 106-107.

valoriale e, pertanto, quali siano le sue conseguenze sulle dinamiche immersive del lettore. Tali usi pronominali si prestano infatti come «innovative, supple, and often pleasantly defamiliarizing tools»²⁷ in grado di infondere freschezza e vitalità alla narrazione, sfruttando le possibilità di gioco ironico della prosa. In questo, la prospettiva della prima persona singolare può definirsi come situata all'intersezione tra narrativa naturale e innaturale. D'altronde, è esattamente nel connubio di esse, in una relazione dialettica in cui l'elemento antimimetico – nella classificazione di Richardson²⁸ – viene inquadrato da elementi naturali che allora esso acquista pregnanza, poiché come l'innovazione, l'innaturalità fine a se stessa non si spinge al di là del mero gioco letterario²⁹. In questo caso, l'amalgama tra tali possibili tendenze della fiction narrativa si configurerebbe come una voce narrante che presenta una fisionomia quantomeno singolare, assunta nel contesto di una situazione enunciativa pressoché ordinaria. Ancora una volta, si osserva perciò una dialettica, che non solo rende significante, bensì porta in primo piano la voce narrante e la costruzione del racconto, in questo caso mettendo inoltre a nudo i limiti – o le possibili aperture – del linguaggio.

Ora, se «[t]he difference of fiction, which unnatural narrative theory foregrounds, is extremely prominent in any case involving narrative ethics, though often it is little examined or utilized in such analyses»³⁰, è proprio sul fronte etico che bisognerà rinvenire la significanza di tale dispositivo. Il processo ermeneutico sempre coinvolge un'attribuzione valoriale o una presa di posizione nei confronti delle cose del mondo, e ciò definisce conseguentemente come la letteratura «as a medium of

²⁷ B. RICHARDSON, *Postscript: Unusual Voices and Multiple Identities in Pronouns in literature: positions and perspectives in language*, a cura di A. Gibbons e A. Macrae, London Palgrave Macmillan, 2018, p. 236.

²⁸ Richardson propone una triade: mimetico, antimimetico e non-mimetico, la quale mi sembra funzionale a delineare la specificità di una narrazione innaturale (antimimetica). Inoltre, le nozioni di non-mimetico e antimimetico mostrano bene la loro efficacia in quanto implicano una diversa interrelazione tra elementi innaturali ed elementi improntati invece a verisimiglianza e realismo: un elemento o testo innaturale deroga quindi anche dalla coerenza che uno *storyworld* fantastico presenterebbe (per quanto “innaturale” possa essere, nella sua impossibilità di sussistere nel mondo reale), così configurando il testo come antimimetico. Un testo non-mimetico invece crea un mondo soprannaturale in sé coerente, *où tout se tient*. Tuttavia, sebbene bisogni riconoscere che la narratologia innaturale è ancora molto diversificata a livello teorico tra i suoi studiosi, mi sembra necessario integrare questa proposta di Richardson con alcune considerazioni avanzate da Jan Alber sulle implicazioni e gli effetti dell'innaturalità.

²⁹ *Unnatural Narratives, Unnatural Narratology*, a cura di J. Alber, R. Heinze, Berlin, De Gruyter, 2011, p. 33.

³⁰ B. RICHARDSON, *Postscript*, cit., p. 242.

«What am I, a cuckoo clock?»

such practices is *per se* situated in the realm of the ethical»³¹. A proposito, Jan Alber³², interessandosi a ciò che James Phelan denomina *the ethics of the telling*³³, coglie un aspetto centrale della dialettica naturale-innaturale nel suo ruolo di costruzione di una complessiva istanza etica del testo. Unico reame discorsivo che rende possibile l'impossibilità, la fiction estende le capacità rappresentative del discorso, «the limits of what readers can take to be the case so that the real becomes a zone of potentiality refusing reduction to any simplistic account of the way things are»³⁴. La letteratura così concepita procede, dunque, nel senso di un ampliamento di orizzonte cognitivo, articolato anche nel potenziamento dello spirito critico del ricettore, il quale possa insorgere contro il naturale, normato, verisimile. Parallelamente, l'istanza di realismo mimetico viene interpretata anch'essa come un potenziale portato dell'ideologia.

Secondo questa prospettiva, perciò, la narrazione di *Written on the Body* si costituisce come un esempio di *non subsumptive narrative*, ovvero – secondo la riflessione di Hanna Meretoja – di quelle narrazioni «that challenge such categories of appropriation [stereotipi culturali e *script* narrativi culturalmente dominanti N.d.R.] and follow the logic of dialogue and exploration»³⁵, e si configura come uno strumento euristico che funga da contronarrazione problematizzante al discorso egemonico, in uno «spazio dialogico intersoggettivo»³⁶.

Ciò avviene, per Winterson, attraverso la creazione di un narratore «that men and women could identify with. [...] What matters is that there's a space created in a text into which a male or female consciousness can enter and be redefined»³⁷. Prende forma, di conseguenza, un progetto di scrittura radicato interamente nella

³¹ H. ANTOR, *The ethics of criticism in the age after value*, in *Why literature matters: Theories and functions of literature* a cura di R. Ahrens e L. Volkman, Heidelberg, Winter, 1996, p. 70.

³² J. ALBER, *The Ethical Implications of Unnatural Scenarios* in *Why study literature*, a cura di J. Alber et al., Bristol CT, Aarhus University Press, 2011, p. 211-234.

³³ J. PHELAN, *Living to Tell About It: a Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca, Cornell University Press, 2005.

³⁴ ALBER, *Ethical Implications*, cit., p. 227.

³⁵ H. MERETOJA, *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History and the Possible*, Oxford, Oxford University Press, 2018, p. 112. Meretoja cerca di stabilire un quadro teorico-analitico per rendere conto dei ruoli etici delle narrazioni, a seguito del noto *ethical turn* degli ultimi decenni che si è espanso in portata addirittura interdisciplinare. L'interesse della sua prospettiva di ermeneutica narrativa è il tentativo di coniugare la posizione narrativista (es. Martha Nussbaum) con l'anti-narrativismo (es. Galen Strawson, in particolare: G. STRAWSON, *Against Narrativity*, «Ratio», XVII, 4, 2004, pp. 428-452), per rendere conto sia del potenziale etico sia dei rischi del narrare, fondandola in un approccio fenomenologico (cfr. C. TAYLOR, *Self-Interpreting Animals*, in *Human Agency and Language. Philosophical Papers I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 45-76).

³⁶ MERETOJA, *Ethics of Storytelling*, cit., p. 172.

³⁷ BUSH, cit.

rappresentazione percettiva del «personaggio che racconta»³⁸, che, nei fatti, fa leva sul meccanismo di simulazione della lettura³⁹. Prestando infatti fede alle riflessioni di Marco Caracciolo⁴⁰, l'esperienza ermeneutica si situerebbe all'intersezione di due tensioni: da un lato di indizi testuali e background esperienziale del lettore, dall'altro di attribuzione di coscienza e «consciousness enactment». Pertanto, la letteratura presenterebbe una co-occorrenza di rappresentazione ed esperienza, poiché il medium inerentemente rappresentazionale del linguaggio attinge nella ricezione a un precedente dominio prelinguistico.

A tale proposito, Meretoja segnala come, per quanto riguarda l'assunzione della prospettiva altrui, alcune recenti riflessioni – tra cognitivismo e filosofia –⁴¹ indurrebbero a sospettare la tendenza da parte del lettore a proiettare la propria identità all'interno di un testo che presenti un centro di focalizzazione interna dalle fattezze sufficientemente vaghe. Senza una sua chiara configurazione, aumenterebbe la difficoltà di immaginarla come un'alterità radicale⁴². Ciò è coerente con quello che Caracciolo denomina «finzionalizzazione del corpo del lettore», che si sovrapporrebbe con il corpo del personaggio stesso, instaurando una coproduzione del mondo finzionale⁴³.

³⁸ M. CARACCILO, K. KUKKONEN, *With Bodies: Narrative Theory and Embodied Cognition*, Columbus, Ohio State University Press, 2021.

³⁹ Per una trattazione più estesa oltre a Caracciolo, rimando a S. BALLERIO, *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*, Milano, Ledizioni, 2013; *The Oxford Handbook of 4E Cognition* a cura di B. Newen, S. Gallagher, A. Newen, L. Bruin, Oxford, Oxford University Press, 2018; CARACCILO, KUKKONEN, *With Bodies: Narrative Theory and Embodied Cognition*, Columbus, Ohio State University Press, 2021.

⁴⁰ CARACCILO, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin, De Gruyter, 2014. La riflessione di Caracciolo si colloca a seguito di neuroscienze cognitive ed enattivismo, allontanandosi dai modelli computazionali della mente delle scienze cognitive di prima generazione, ed è quindi anche più vicina ad un approccio fenomenologico.

⁴¹ Cfr. P. GOLDIE, *How We Think of Others' Emotions*, «Mind & Language», XIV, 4, 1999, pp. 394-423; J. L. HANSEN, *Written on the Body, Written on the Senses*, «Philosophy and Literature», XXIX, 2005, pp. 365-78. Per altri riferimenti, si veda più ampiamente: CARACCILO, *Experientiality*, cit., *With Bodies*, cit., e MERETOJA, *Ethics of Storytelling*, cit.

⁴² MERETOJA, *Ethics of storytelling*, cit., p. 127.

⁴³ Segnalo le riserve di Caracciolo in *The Experientiality of Narrative* nei confronti delle proposte avanzate da Richard J. Gerrig, Marie-Laure Ryan e David Herman rispettivamente in R. J. GERRIG, *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*, New Haven-Londra, Yale University Press, 1993; M.-L. RYAN, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimora-Londra, Johns Hopkins University Press, 2001; D. HERMAN, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln-Londra, University of Nebraska Press, 2002. Paradossalmente, qui ciò avviene per lo stesso motivo per cui Caracciolo ammette che il visitatore della caverna di Forster permetta un maggiore grado di finzionalizzazione: non c'è nessun corpo del personaggio che si possa prestare al lettore, ma la stretta focalizzazione interna costringe in questa posizione discorsiva. Cfr. CARACCILO, *Experientiality*, cit., pp. 160-173. D'altra parte, le affermazioni di Jeanette Winterson nelle già citate interviste, riguardo alla ricezione del suo testo, portando la

«What am I, a cuckoo clock?»

Ad ogni modo, l'esperienza immaginativa forgiata dal lettore non potrà equivalere alla somma delle tracce memoriali-esperienziali ma corrisponderà piuttosto a un loro rimodellamento attraverso le indicazioni fornite dal design testuale: in ciò sussiste la sua possibilità produttiva. L'esperienzialità non si configura quindi più nel senso di Monika Fludernik come «rappresentazionale»⁴⁴ quanto piuttosto come una qualità “relazionale” del testo, caratterizzata in senso scalare. In *Written in the Body*, dunque, ciò impone che il lettore abiti la voce narrante con la propria base esperienziale, attingendo a un fondamento di *embodiment*, veicolato dalla forte esperienzialità del testo congiunta alla minima fisionomia narrativa, la quale, proprio per le sue caratteristiche intrinsecamente vuote lascia aperte differenti possibilità. Tale base esperienziale si fonde con concetti culturali che afferiscono invece alla cognizione più astratta: *pattern* culturali o «intrecci master» che risuonano con alcune scelte formali e rappresentative.

Questo processo di coscienza incarnata viene tematizzato infine dalla narrazione stessa, poiché l'esperienza di vita – amorosa – del narratore è, alla lettera, scritta sul corpo. Il romanzo intero si configura perciò come un invito per il lettore a mettere in atto (*to enact*) la coscienza incarnata del narratore, attraverso la sua narrativizzazione sulla pagina. Tuttavia, l'essere incarnato dell'uomo, la sua costruzione corporea, viene reso centro focale del racconto anche per quanto riguarda i vari narratori e per Louise. La voce narrante si spinge infatti sino ad analizzare il corpo dell'amata ad un livello microscopico, penetrando sempre più in profondità, ben al di sotto della pelle, superficie prima e confine con il mondo.

THE MULTIPLICATION OF CELLS BY MITOSIS OCCURS THROUGHOUT THE LIFE OF THE INDIVIDUAL. IT OCCURS AT A MORE RAPID RATE UNTIL GROWTH IS COMPLETE. THEREAFTER NEW CELLS ARE FORMED TO REPLACE THOSE WHICH HAVE DIED. NERVE CELLS ARE A NOTABLE EXCEPTION. WHEN THEY DIE THEY ARE NOT REPLACED.

In the secret places of her thymus gland Louise is making too much of herself. Her faithful biology depends on regulation but the white T-cells are turning bandit⁴⁵.

testimonianza di vari lettori, sembrano in qualche modo corroborare questa ipotesi. Tuttavia, segnalo riguardo agli effetti della focalizzazione (appurato il basilare onnipresente meccanismo di simulazione) l'attuale grado di incertezza in tali ipotesi. Cfr. CARACCILO, *With Bodies*, cit., pp. 74-79.

⁴⁴ Cfr. FLUDERNIK, *Towards a 'Natural' Narratology*, cit.

⁴⁵ WINTERSON, *Written on the body*, cit., p. 115.

Emerge nel testo, così, una focalizzazione sulla costruzione discorsiva del corpo che riecheggia preoccupazioni tipicamente postmoderne, mostrando come anche il linguaggio stesso sia determinante per la costruzione identitaria. Esso, infatti, non solo permette al narratore senza genere di costituirsi in quanto soggetto del discorso, e perciò centro, seppur “vuoto”, della storia, ma gli consente anche di portare Louise – ormai assente in questo punto dell’intreccio, mentre ci si appresta a concludere il racconto – a un nuovo statuto di esistenza, attingendo al discorso scientifico e poetico per costruirne una nuova figurazione.

Dunque, tra narratività ed esperienzialità, la potenzialità produttiva eticamente significativa della narrazione si lega anch’essa all’essere *embodied* ed *embedded* in un contesto politico e sociale, linguistico, per la necessaria contestualità di ogni attribuzione di valore. Queste si configurano variamente come pratiche di costruzione di senso, formando un continuum interpretativo e modulando la nostra percezione del possibile, e si pongono in dialogo con la memoria culturale. Antje Lindenmeyer evidenzia più livelli di questa seconda interazione: innanzitutto teorie femministe e politiche, una critica della scienza androcentrica, e – più tipico del postmodernismo – una destabilizzazione dei confini e delle identità⁴⁶.

Ciò avviene senza però proporre direzioni conclusive, ma portando alla luce la complessità della realtà umana, condensando sulla pagina, insieme, tutte le potenziali connotazioni identitarie del narratore e le possibilità della storia. Ecco, ancora una volta, una produzione di senso più aperta e flessibile, da una parte nei riguardi dell’identità del protagonista, dall’altra nei confronti dell’esito della vicenda, ancora da forgiare: il testo prolifera su tali ambiguità, nei confronti delle quali il lettore viene immediatamente chiamato a dare senso, «naturalizzare» – direbbe Jonathan Culler⁴⁷ – i punti di oscurità. Senza poi necessariamente trovare indizi risolutivi.

Infatti, coerentemente, la chiusa del racconto non sigilla l’intreccio in una sola direzione, inserendosi in ultima istanza come ulteriore problematizzazione della voce narrante, ma propone allo stesso tempo differenti modelli situazionali del racconto, diversi scioglimenti:

This is where the story starts, in this threadbare room. The walls are exploding. The windows have turned into telescopes. Moon and stars are magnified in this room. The sun hangs over the mantelpiece. I stretch out my hand and reach the

⁴⁶ A. LINDENMEYER, *Postmodern Concepts of the Body in Jeanette Winterson’s ‘Written on the Body’, «Feminist review»* LXIII, 1999, pp. 48–63.

⁴⁷ J. CULLER, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Ithaca, Cornell University Press, 1975.

«What am I, a cuckoo clock?»

corners of the world. The world's bundled up in this room. Beyond the door, where the river is, where the roads are, we shall be. We can take the world with us when we go and sling the sun under your arm. Hurry now, it's getting late. I don't know if this is a happy ending, but here we are let loose in open fields⁴⁸.

Nella completa indeterminatezza della situazione enunciativa finale, con un vagheggiamento di un congiungimento nella morte, si aprono dunque ulteriori possibilità alla narrazione. La possibilità che Louise sia viva, fuori dalla finestra, oppure morta; il narratore delirante in preda al lutto, oppure no; la possibilità che Louise non sia mai stata malata e che l'intera vicenda fosse solo una macchinazione del marito Elgin; la possibilità che invece sia malata ma non abbia ancora incontrato il momento estremo: «I don't know if this is a happy ending, but here we are let loose in open fields»⁴⁹.

Tale costruzione testuale permette, infine, di tornare a interrogarsi sul senso della storia e sulle possibilità di esistenza di questa voce. Poiché, in questo caso il potenziale etico della fiction di Winterson emerge innanzitutto «as a form of ethical questioning that unsettles us, rather than in the affirmative moral positions or arguments they may present»⁵⁰ ed è intrinsecamente legato a un ampliamento del nostro senso del possibile. Si tratta di un'indagine etica, dai contorni meno che definiti, se non nel senso di una diffrazione in direzioni diverse (etiche, intellettuali, emotive). Ad essa si aggiunge, inoltre, una concentrazione sull'ontologia tipica delle opere postmoderne⁵¹, le quali mostrano una «outward projection of the linguistically disrupted subject», che in maniera ironica e giocosa mette in questione lo statuto stesso della propria esistenza⁵². Tale pluralità ontologica propria del narratore si evince nella rifrazione delle possibilità dell'intreccio correlate alle potenziali differenti costruzioni della voce⁵³: un'identità, perciò, performativa. In questo modo, si osserva

⁴⁸ WINTERSON, *Written on the Body*, cit., p. 190.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ MERETOJA, *Ethics of Storytelling*, cit., p. 142.

⁵¹ B. MCHALE, *The Cambridge Introduction to Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015. Si consideri, tuttavia, la problematicità del rapporto di Jeanette Winterson con il postmodernismo: per cronologia e dispositivi formali è collocabile in tale dominio, ma allo stesso modo l'autrice rivendica una eredità modernista ben percepibile nei suoi testi. Cfr. ANDERMAHR, *Jeanette Winterson: A Contemporary Critical Guide*, cit.

⁵² Segnalo, a riguardo, i commenti metaletterari del narratore di *Written on the Body* («I can tell you by now that you are wondering whether I can be trusted as a narrator», p. 24), la rifrazione di più «personalità» in dialogo tra di loro (pp. 41-42), o le inserzioni sulla memoria («Is memory the more real place?», p. 61) che peraltro getta dubbi sulla possibilità della realtà del finale, considerando la modalità retrospettiva della narrazione.

⁵³ CARACCILO, *Ontological Instability and the Place of the Subject in Contemporary Fiction*, «Style», LV, 3, 2021, p. 371.

come la fiction postmoderna – per poi arrivare alla narrativa di XXI secolo – dispieghi una soggettività mobile, «that collapses under its own linguistic weight»⁵⁴. L'intento è quello di tenere insieme le tensioni in un personaggio (o in una voce), perché «[o]ne of the things that fiction can do so well is to bring in these contradictions [...] and hold them there, so that you don't have to come down on either side, so there's a genuine argument or debate within the self»⁵⁵. Winterson, con *Written on the Body*, si muove quindi in direzione di un umanesimo più ampio, al di là della sola prospettiva femminile, alla ricerca di «strani mondi prismatici»⁵⁶ che il linguaggio rende possibili.

Vero è, tuttavia, che rigettare le biforcazioni ontologiche non è sempre «an entirely linear or unproblematic affair»⁵⁷, poiché da sempre la fiction attinge a classificazioni radicate nel profondo della società, quella occidentale innanzitutto, e dei suoi sistemi sociali e linguistici. Ciò emerge, infine, ancora una volta, in sede ricettiva.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ J. NAUGHTIE, *James Naughtie and readers talk to Jeanette Winterson about her breakthrough first novel Oranges Are Not the Only Fruit, about a girl growing up in an Evangelical Christian group*, BBC Radio 4, 4 April 2010, 8:10.

⁵⁶ WINTERSON, *L'arte dissente*, cit., p. 118.

⁵⁷ CARACCIOLO, *Ontological Instability*, cit., p. 372.

GABRIELE D'AMATO

Temporalità innaturali e narrazioni multiprospettiche

Abstract: Prendendo le mosse dal *crossover* tra narratologia cognitiva e innaturale, questo articolo si concentra sulla relazione tra temporalità innaturali e narrazioni multiprospettiche, distinguendo due categorie di multiprospettivismo innaturale e indagandone le implicazioni sul piano cognitivo ed etico. Dopo aver riassunto alcuni momenti chiave nello sviluppo della narratologia innaturale nell'introduzione, la seconda e la terza sezione prendono in esame due tipologie di temporalità innaturale – il viaggio nel tempo e il loop temporale – per introdurre il concetto di «nodi multiprospettici», sequenze in cui uno stesso evento è riportato da prospettive lineari e prospettive innaturali. Nell'ultima sezione mi soffermo sul romanzo *La moglie dell'uomo che viaggiava nel tempo* di Audrey Niffenegger per discutere un doppio livello multiprospettico in cui il lettore è chiamato a coordinare i punti di vista di due personaggi e di diverse versioni di quegli stessi personaggi, articolando la loro prospettiva *del* tempo e *nel* tempo.

Parole chiave: narratologia; innaturalità; multiprospettivismo; temporalità; etica

1. *Introduzione: narratologia cognitiva e narratologia innaturale*

A partire dagli anni Novanta, la teoria della narrazione è stata caratterizzata da approcci innovativi e talvolta contrastanti, solitamente raggruppati sotto l'etichetta di «narratologia postclassica»¹. Per David Herman, l'obiettivo della narratologia postclassica è quello di adottare strumenti e metodi ai quali la teoria classica della narrazione non aveva accesso al fine di ripensare i limiti dello strutturalismo in una nuova ottica interdisciplinare. Tra le linee di indagine di maggior diffusione e rilievo,

¹ D. HERMAN, *Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology*, «PMLA», 112, 5, 1997, pp. 1046-1059.

la narratologia cognitiva svolge senz'altro un ruolo di primo piano². Uno dei saggi fondativi dell'area di ricerca, *Towards a 'Natural' Narratology* di Monika Fludernik³, ha posto le basi per l'analisi di concetti come "esperienzialità" ed "embodiment", che saranno successivamente oggetto d'indagine nell'ambito dei cosiddetti approcci cognitivi di «seconda generazione»⁴. Non solo: il concetto di narrazione "naturale" di Fludernik ha anche innescato, per contrasto, la nascita di una linea di ricerca narratologica che si pone l'obiettivo di superare il «pregiudizio mimetico» che caratterizzerebbe narratologia classica e postclassica. Nello specifico, un gruppo di teorici della narrazione autodefinitosi «innaturale», ha dato voce a una critica serrata del paradigma mimetico promosso da Fludernik⁵. Nonostante un articolo-manifesto e numerose pubblicazioni collettanee, l'interpretazione del concetto di innaturalità varia significativamente da un teorico all'altro⁶. In generale, i teorici dell'innaturale evidenziano come molte narrazioni violino le convenzioni mimetiche, resistendo a facili processi di naturalizzazione e assimilazione da parte dei lettori, sovvertendo pertanto parametri cognitivi e situazioni di vita quotidiana. Brian Richardson distingue tra approcci intrinseci (Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen e il proprio) ed estrinseci (Jan Alber): se, per i primi, priorità è data alla violazione delle convenzioni mimetiche, per Alber l'elemento di maggior rilievo è l'esplorazione della funzione cognitiva degli eventi innaturali e la loro naturalizzazione attraverso strategie di lettura⁷.

È importante sottolineare come la ricezione di questa linea di indagine nella comunità narratologica sia tutt'altro che pacifica: voci illustri, tra cui la stessa Fludernik, hanno sollevato perplessità intorno all'uso di dicotomie come «naturale» e

² Il testo di riferimento in italiano è M. BERNINI, M. CARACCILO, *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013.

³ In Italia, Filippo Pennacchio ha introdotto e tradotto un articolo omonimo di Fludernik: M. FLUDERNIK, *Verso una narratologia 'naturale'*, traduzione e introduzione di F. Pennacchio, «Enthymema», 8, 2013, pp. 141-191. Riconoscendo il valore della «Bussola» di Bernini e Caracciolo (cfr. nota precedente), Pennacchio già lamentava la scarsa ricezione dell'opera fondativa di Fludernik in Italia: «operazioni come quelle promosse da Carocci finiscono per rimarcare una sorta di scollamento temporale: l'asimmetria tra la (scarsa – o peggio: nulla) ricezione nostrana e la (notevole) fortuna di cui nel resto del mondo godono i suoi testi» (p. 142).

⁴ K. KUKKONEN, M. CARACCILO, *Introduction: What is the 'Second Generation?'*, «Style», 48, 3, 2014, pp. 261-274.

⁵ Si deve ancora alla rivista «Enthymema» l'introduzione in Italia dell'articolo-manifesto della narratologia innaturale: J. ALBER, S. IVERSEN, H. S. NIELSEN, B. RICHARDSON, *Narrativa innaturale, narratologia innaturale. Oltre i modelli mimetici*, introduzione e traduzione di R. Pasetti, M. Procaccianti, S. Rizzi e M. Tedoldi, «Enthymema», 24, 2019, pp. 229-258.

⁶ Si veda a proposito J. ALBER, S. IVERSEN, H. S. NIELSEN, B. RICHARDSON, *What is Unnatural about Unnatural Narratology?: A Response to Monika Fludernik*, «Narrative», 20, 3, 2012, pp. 371-382.

⁷ B. RICHARDSON, *Unnatural Narrative: Theory, History and Practice*, Columbus, Ohio State University Press, 2015, p. 19.

«innaturale», o «mimetico» e «antimimetico»⁸. In uno *special issue* di «Style» del 2016, un «Target Essay» di Richardson su alcuni concetti fondamentali della narratologia innaturale è stato oggetto di critiche da parte di diversi teorici della narrazione. Marco Caracciolo, per esempio, ha sottolineato come la narratologia innaturale risulti paradossalmente bloccata in una concezione del testo come oggetto. In questo modo, l'area di ricerca risulta involontariamente più allineata con la narratologia strutturalista rispetto ad altri approcci postclassici, come la narratologia retorica, cognitiva o contestualista: «[i]l gesto fondamentale della narratologia innaturale è quello di categorizzare le narrazioni come oggetti; lo fa distinguendo il “naturale” dall’“innaturale” (per quanto possiamo definire questi termini) e sostenendo che quest’ultimo richiede una teoria separata»⁹. In altre parole, ciò che la narratologia innaturale è chiamata a fare è spostare l'enfasi dal testo-come-oggetto (che la rende ancora legata a paradigmi strutturalisti) al processo interpretativo dei lettori. Per Maria Mäkelä, per esempio, la narratologia innaturale non ha mai riguardato «narrazioni strane», ma la «distorsione dell'esperienza umana che persino la narrazione più realistica può produrre¹⁰». Il contributo più significativo degli approcci innaturali alla teoria della narrazione sembra dunque essere l'indagine di questa «distorsione».

Nel 2018, un altro *special issue*, *Unnatural and Cognitive Perspectives on Narrative (A Theory Crossover)*, stavolta sulla rivista «Poetics Today», segna un punto di incontro tra le posizioni divergenti dei teorici cognitivisti e innaturali. Il numero monografico è composto da articoli redatti a quattro (o più) mani da almeno un esponente della narratologia cognitiva e uno della narratologia innaturale. In particolare, l'articolo firmato da Alber, Caracciolo e Irina Marchesini riflette sul tanto contestato concetto di «mimesi», sottolineando come l'incontro tra approcci cognitivisti e innaturali possa gettare luce su meccanismi fondamentali dell'atto di lettura, permettendo così alla narratologia innaturale di ancorare le sue intuizioni a processi di livello cognitivo¹¹. L'approccio estrinseco di Alber sembra pertanto preferibile per l'esplorazione della distorsione esperienziale prodotta dalle narrazioni innaturali. Secondo la definizione di Alber, l'elemento chiave delle narrazioni innaturali è la presa di distanza da ciò che (una cultura considera essere) logicamente o fisicamente possibile nella realtà¹²: per

⁸ M. FLUDERNIK, *How Natural Is “Unnatural Narratology”: or, What Is Unnatural about Unnatural Narratology?*, «Narrative», 20, 3, 2012, pp. 357-370.

⁹ M. CARACCILO, *The Binder's Blunder; or, Where is Narrative?*, «Style», 50, 4, 2016, pp. 445-450.

¹⁰ M. MÄKELÄ, *Narratology and Taxonomy: A Response to Brian Richardson*, «Style», 50, 4, 2016, pp. 462-467.

¹¹ J. ALBER, M. CARACCILO, I. MARCHESINI, *Mimesis: The Unnatural between Situation Models and Interpretive Strategies*, «Poetics Today», 39, 3, 2018, pp. 447-471.

¹² J. ALBER, *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*, Lincoln-Londra, University of Nebraska Press, 2016.

Alber, l'innaturale può riguardare narratori impossibili (come animali o personaggi morti), temporalità innaturali o spazi anti-mimetici. Il suo approccio si focalizza su una serie di strategie adottate dai lettori per naturalizzare le deviazioni dai parametri di vita quotidiana prodotte dagli elementi innaturali, convergendo così in maniera significativa con gli interessi della narratologia cognitiva.

Prendendo le mosse dal *crossover* teorico tra approcci cognitivisti e innaturali, questo articolo si propone di esplorare l'incontro tra temporalità innaturali e narrazioni multiprospettiche, una forma narrativa che è stata oggetto di studio attraverso approcci quasi esclusivamente cognitivisti. L'incrocio tra narratologia cognitiva e innaturale consente di indagare una serie di narrazioni multiprospettiche che producono una significativa distorsione dell'esperienza umana, problematizzando ulteriormente una forma narrativa già nota per lo sforzo cognitivo attivo richiesto ai lettori¹³. Le narrazioni multiprospettiche sono state analizzate, per esempio, attraverso la teoria del «conceptual blending» da Marcus Hartner, un'operazione psicologica per cui due scenari (nel caso specifico, due prospettive diverse) vengono uniti per formare un terzo scenario¹⁴. Proprio il *conceptual blending* viene considerato da Alber, Caracciolo e Marchesini come uno strumento chiave nell'attività di comprensione dei testi innaturali. Attraverso il *conceptual blending*, infatti, è possibile intrecciare due scenari naturali per produrne uno innaturale: «[s]iamo in grado di interpretare [un] evento innaturale fondendo due situazioni fisicamente possibili in una situazione fisicamente impossibile»¹⁵. Le narrazioni multiprospettiche sembrano quindi particolarmente adatte per mettere in dialogo approcci cognitivi e innaturali alla teoria della narrazione.

Nella seconda sezione, distinguerò due tipologie di narrazioni multiprospettiche “innaturali”. Nel primo caso, il multiprospettivismo è innescato direttamente dalla temporalità innaturale, e si riferisce a sequenze specifiche, «nodi multiprospettici», che adottano la «struttura della ripetizione». Nel secondo, una narrazione multiprospettica “convenzionale” interagisce con una temporalità innaturale per produrre un doppio livello di multiprospettivismo. Per esplorare la relazione tra temporalità innaturali e narrazioni multiprospettiche sarà fondamentale prima indicare quali tipologie di manipolazioni temporali possano effettivamente produrre multiprospettivismo: non tutti i viaggi nel tempo, per esempio, possono innescare sequenze multiprospettiche secondo la struttura della ripetizione. Nella

¹³ Si veda V. NÜNNING, *Reading Fictions, Changing Minds: The Cognitive Value of Fiction*, Heidelberg, Winter, 2014, p. 275.

¹⁴ M. HARTNER, *Narrative Theory Meets Blending: Multiperspectivity Reconsidered*, in *The Literary Mind*, a cura di J. Schläger, G. Stedman, Tübingen, Narr, pp. 181-193.

¹⁵ ALBER, CARACCIOLO, MARCHESINI, *Mimesis*, cit., p. 458.

terza sezione, mi soffermerò sul romanzo *La moglie dell'uomo che viaggiava nel tempo*¹⁶ (*The Time Traveler's Wife*) di Audrey Niffenegger per analizzare un esempio della seconda tipologia, sottolineandone implicazioni cognitive ed etiche. L'adozione di una temporalità innaturale, come vedremo, consente infatti di esplorare un'ulteriore dimensione del concetto di «prospettiva», ovvero la prospettiva temporale.

2. *Viaggi nel tempo e nodi multiprospettici*

In *Unnatural Narrative*, Alber dedica un capitolo alle «temporalità innaturali», ovvero, tutto ciò che contraddice la logica temporale della nostra vita quotidiana: viaggi nel tempo, temporalità retrograde, e così via. È importante sottolineare come il riferimento qui sia a ciò che una determinata cultura considera logicamente o fisicamente possibile: come sottolineato da Rüdiger Heinze, infatti, alcuni di questi elementi “innaturali” possono in realtà corrispondere a determinati assunti della meccanica quantistica, per cui, per esempio, un multiverso potrebbe effettivamente esistere¹⁷. In questo senso, l'innaturalità nasce dalla deviazione dagli assunti basati sull'esperienza di vita quotidiana dei lettori, contraddicendo, più che il fisicamente possibile, ciò che è possibile secondo la «naïve» o «folk physics»¹⁸, ovvero la percezione umana prescientifica dei fenomeni fisici di base¹⁹. In questa sezione prendo in considerazione due esempi di temporalità innaturale in grado di innescare sequenze multiprospettiche: il viaggio nel tempo e il loop temporale. Entrambe le tipologie contraddicono più di uno degli assiomi proposti da Alber, ma possono essere più o meno facilmente naturalizzate (in particolare il viaggio nel tempo) ricorrendo alla strategia di lettura definita come «generification»²⁰, ovvero, la convenzionalizzazione dell'elemento innaturale in determinati generi narrativi: per cui, come nota lo stesso Alber, «sappiamo che il viaggio nel tempo è possibile nelle narrazioni fantascientifiche»²¹. Tuttavia, esistono diverse tipologie di viaggio nel tempo e comprenderne il funzionamento non è sempre un compito agevole per i

¹⁶ A. NIFFENEGGER, *La moglie dell'uomo che viaggiava nel tempo*, Milano, Mondadori, 2005.

¹⁷ R. HEINZE, *The Whirligig of Time: Towards a Poetics of Unnatural Temporality*, in *A Poetics of Unnatural Narrative*, a cura di J. Alber, H. S. Nielsen, B. Richardson, Columbus, Ohio State University Press, 2013, pp. 31-44.

¹⁸ D. PROFFITT, *Naïve Physics*, in *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*, a cura di R. A. Wilson, F. C. Keil, Cambridge, MIT Press, 1999, p. 577-579.

¹⁹ ALBER, CARACCILO, MARCHESINI, *Mimesis*, cit., p. 457.

²⁰ Ivi, pp. 49-50.

²¹ Ivi, p. 50.

lettori. Nel mio caso di studio, per esempio, la naturalizzazione del viaggio nel tempo è problematizzata dall'assenza di un *frame* di genere chiaro (il romanzo è un incrocio di *romance* e fantascienza) e dalla complessa struttura multiprospettica. Inoltre, non tutti i viaggi nel tempo possono produrre sequenze multiprospettiche: il multiprospettivismo si verifica infatti solo nel caso in cui il viaggio temporale rimanga in una logica di linearità. In altre parole, l'evento che viene riportato da più punti di vista deve ogni volta appartenere al medesimo *storyworld*. Prima di discutere nello specifico i miei esempi di multiprospettivismo innaturale, è necessario restringere il campo intorno al concetto di narrazione multiprospettica.

Il multiprospettivismo è una delle categorie più scivolose nel dibattito narratologico, spesso considerato un «termine ombrello» che riassume concetti e fenomeni molto diversi tra di loro²². Non ho qui lo spazio per approfondire le diverse posizioni teoriche, né per proporre una definizione originale del concetto: mi limiterò pertanto a considerare il multiprospettivismo come «struttura della ripetizione». Originariamente coniato da Meir Sternberg²³, il concetto di struttura della ripetizione è stato più recentemente analizzato in ambito cinematografico da Inbar Shaham, la quale sottolinea le differenze tra la concezione di Sternberg e la «narrazione iterativa» di Gérard Genette, il cui focus non è «sulla rappresentazione multipla e quindi “ridondante” dello stesso evento, ma su un modo generalizzato ed “economico” di presentare eventi simili nel mondo [narrativo] come se fossero uno solo»²⁴. Quindi, seguendo Sternberg, la struttura della ripetizione «vera e propria appartiene al livello della rappresentazione»²⁵. Inoltre, in una panoramica esaustiva del concetto di inattendibilità, Sternberg e Tamar Yacobi evidenziano come i resoconti multiprospettici degli stessi eventi siano spesso legati alla struttura della ripetizione²⁶. Essa prevede quindi che un unico evento della *fabula* venga presentato più di una volta nell'intreccio: nel caso delle narrazioni multiprospettiche, presentato attraverso punti di vista, più o meno divergenti, di diversi personaggi. In *Jackie Brown* (1997) di Quentin Tarantino, per esempio, un unico evento della *fabula* (la scena dello scambio di denaro

²² C. BODE, *The Novel: An Introduction*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 198-199. Per una panoramica sul concetto, si veda M. HARTNER, *Multiperspectivity*, in *The Living Handbook of Narratology*, a cura di P. Hühn et al., 2014 [2012]. Il saggio di riferimento è ancora oggi, solo in tedesco: *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, a cura di A. Nünning, V. Nünning, Trier, WVT, 2000.

²³ M. STERNBERG, *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, pp. 367-368.

²⁴ I. SHAHAM, *The Structure of Repetition in the Cinema: Three Hollywood Genres*, «Poetics Today», 34, 4, 2013, pp. 438-518, p. 447.

²⁵ Ivi, p. 448.

²⁶ M. STERNBERG, T. YACOBI, *(Un)Reliability in Narrative Discourse: A Comprehensive Review*, «Poetics Today», 36, 4, 2015, pp. 327-498, p. 475.

nel centro commerciale) è ripetuto tre volte nell'intreccio, seguendo le prospettive di Jackie, Max e Louis: in questo caso, il multiprospettivismo agisce a livello *locale*, dal momento che si tratta di un'unica sequenza multiprospettica in una più ampia narrazione che non segue strettamente le logiche del multiprospettivismo²⁷.

Lo stesso avviene nella prima tipologia di multiprospettivismo innaturale: in queste narrazioni, una o più sequenze vengono ripetute da punti di vista diversi, rappresentando inoltre dei nodi rilevanti per la progressione narrativa. Nelle narrazioni che adottano il viaggio nel tempo, infatti, è frequente che un determinato evento, solitamente cruciale a livello della trama, venga presentato sia dal punto di vista del personaggio che lo esperisce "linearmente", sia dal viandante del tempo. Ovviamente, questi due personaggi possono essere due versioni del medesimo personaggio. Leif Frenzel parla a proposito di «story knots» (nodi narrativi), ovvero eventi che consentono di giustapporre l'«external» e il «personal time» dei personaggi nelle temporalità innaturali: «da un lato, [lo *story knot*] mette in evidenza il carattere soggettivo di ciò che viene narrato (sono prospettive che si fondono, ossia punti di vista di un personaggio nella storia), mentre dall'altro ci sono necessariamente due esperienze diverse da raccontare (poiché abbiamo due istanze del personaggio, che differiscono almeno in alcune delle loro esperienze) – ma esperienze che riguardano comunque una stessa situazione (il nodo narrativo)»²⁸. Per quanto la definizione di Frenzel sia puntuale, la scelta terminologica risulta troppo generica²⁹: data la rilevanza che Frenzel stesso riconosce alla giustapposizione di prospettive diverse intorno alla stessa situazione narrativa, propongo quindi di chiamare questa sequenza diegetica «nodo multiprospettico».

Ciò che è fondamentale nell'ottica di un multiprospettivismo innaturale, tuttavia, è che l'evento ripetuto sia effettivamente uno stesso e unico evento: in caso contrario, non si potrebbe parlare di struttura della ripetizione in senso stretto. Per Paul Nahin è possibile individuare diverse tipologie di «time travel stories»³⁰: qui, in

²⁷ Per il concetto di località e globalità in relazione alla «fictionality» di una narrazione si veda H. S. NIELSEN, J. PHELAN, R. WALSH, *Ten Theses about Fictionality*, «Narrative», 23, 1, 2015, pp. 61-73. Per un'analisi più estesa delle narrazioni multiprospettiche nel cinema, G. D'AMATO, *A Taxonomy of Multiperspective Narratives in Contemporary Cinema*, in revisione.

²⁸ L. FRENZEL, *Narrative Patterns in Time Travel Fictions*, citato in E. PERROTTA, *Personal Time in Alternative and Time Travel Narratives: The Cases of Groundhog Day, Twelve Monkeys and 2001: A Space Odyssey*, «Alphaville: Journal of Film and Screen Media», 2, 2011, p. 5.

²⁹ Si veda per esempio il concetto di «knot» per Arnaud Schmitt, inteso come confluenza di linee narrative diverse in un punto di incontro diegetico: A. SCHMITT, *Knots, Story Lines, and Hermeneutical Lines: A Case Study*, «Storyworlds», 6, 2, 2014 pp. 75-91.

³⁰ P. NAHIN, *Time Machine Tales: The Science Fiction Adventures and Philosophical Puzzles of Time Travel*, Cham, Springer, 2017.

particolare, mi interessa la distinzione tra viaggi nel tempo che producono linee temporali o universi paralleli, e viaggi nel tempo che creano invece un loop causale, mantenendo un'unica linea temporale. La prima categoria è rappresentata, per esempio, dalla cosiddetta «many-worlds interpretation» e ha avuto recente successo commerciale con le narrazioni del multiverso³¹: nel caso del multiverso, ogni volta che un personaggio viaggia nel passato apre una linea temporale divergente, per cui l'incontro tra il viandante del tempo e quella che è apparentemente una versione passata di sé avviene, in realtà, su una diversa ramificazione temporale. Si tratta di un elemento ricorrente, per esempio, in *Avengers: Endgame* (2019), in cui molte scene di film precedenti del franchise vengono riproposte dal punto di vista di personaggi che viaggiano nel tempo. Al contrario, la struttura della ripetizione è mantenuta nei viaggi nel tempo che coinvolgono loop causali, e in cui il passato non può essere cambiato. Per Joel Hunter, «un loop causale è una catena di cause che si chiude su sé stessa: A causa B, che causa C... che causa X, che a sua volta causa A, che causa B... e così via all'infinito»³². È interessante notare come non sempre risulti chiaro se il passato sia stato cambiato o meno. In *Harry Potter e il prigioniero di Azkaban*, per esempio, Harry e Hermione tornano indietro nel tempo per salvare l'ippogrifo Fierobeco con un dispositivo magico chiamato Giratempo: mentre Alber colloca il romanzo tra gli esempi di viaggi nel tempo che «alterano il corso della storia»³³, sia il libro che l'adattamento cinematografico presentano evidenze testuali di un loop causale. In altre parole, Harry e Hermione non alterano la storia tornando indietro nel tempo, perché Fierobeco era *già stato salvato* la prima volta: Harry può tornare indietro a salvare Fierobeco, per esempio, perché la sua versione che ha viaggiato nel tempo lo ha salvato a sua volta dai Dissennatori. L'errore di Alber sta nel parlare di «versioni» diverse della storia: «[n]ella prima versione della storia del romanzo, Fierobeco è stato decapitato nonostante fosse completamente innocente»³⁴. In realtà, nel *Prigioniero di Azkaban* vi è un'unica versione degli eventi, ed è quindi possibile parlare di nodi multiprospettivi, come appunto nella sequenza in cui l'Harry del futuro salva l'altra versione di sé dai Dissennatori, rappresentata dalle prospettive complementari dei due Harry.

³¹ Per la *many-worlds theory* in ambito narratologico, M.-L. RYAN, *From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative*, «Poetics Today», 27, 4, 2006, pp. 633-674. Per un approccio narratologico al multiverso nelle narrazioni contemporanee, G. D'AMATO, L. DIANI, *Multiverse Fiction: A Narratological Approach to Infinite Worlds Narratives*, «Between», 14, 27, 2024, pp. 593-614.

³² J. HUNTER, *Time Travel*, in *Internet Encyclopedia of Philosophy*, a cura di J. Fieser, B. Dowden, disponibile al link: www.iep.utm.edu/timetrav (data di ultima consultazione: 22/10/2024).

³³ ALBER, *Unnatural Narrative*, cit., pp. 168-169.

³⁴ Ivi, p. 169.

Il loop causale può essere innescato da un viaggio nel tempo, ma può anche essere indipendente da esso. Negli ultimi anni, la teoria della narrazione si è interessata al loop temporale come forma distinta dal viaggio nel tempo, con specifiche caratteristiche narrative³⁵. In generale, il loop è considerato un esempio di temporalità innaturale più difficile da naturalizzare rispetto al semplice viaggio nel tempo: molte «loop narratives», per esempio, appartengono a quelli che Miklós Kiss e Steven Willemsen hanno definito «impossible puzzle films», film che «non consentono un'unica risoluzione interpretativa per raggiungere una piena chiusura»³⁶, producendo così uno sforzo cognitivo prolungato negli spettatori che può condurre a una molteplicità interpretativa. La presenza di nodi multiprospettici, comune nei viaggi nel tempo, è caratteristica di un tipo specifico di loop temporale (affine al loop causale che abbiamo visto): il loop infinito. La moltiplicazione dei personaggi e la loro interferenza in un nodo multiprospettico è un elemento perturbante e caratteristico di queste narrazioni³⁷. Uno degli esempi più complessi di loop infinito è offerto dal film *Triangle* (2009), in cui la protagonista Jess si ritrova intrappolata in un loop senza inizio né fine che produce quattro versioni del suo personaggio: se è vero che la trama «rimane in effetti lineare, seguendo una protagonista che progredisce attraverso il mondo circolare»³⁸, la sua causalità paradossale produce nodi multiprospettici in cui lo stesso evento è osservato da diverse prospettive spaziali occupate dalla stessa versione di Jess, che offre individualmente quattro punti di vista distinti. In casi come questo, il multiprospettivismo risulta ancor più “innaturale” perché non è possibile distinguere le quattro versioni del personaggio: mentre l'uso della Giratempo rende i due Harry riconoscibili, in *Triangle* non esiste un punto di inizio e fine che consenta di discriminare le versioni di Jess, che nel suo percorso lineare occupa di volta in volta tutte le quattro prospettive diverse³⁹.

Viaggi nel tempo e loop temporali possono quindi produrre nodi multiprospettici: nel primo caso, una determinata situazione è riportata più di una volta dalla prospettiva dei personaggi che la esperiscono “linearmente” e da coloro

³⁵ Si veda per esempio W. SCHNIEDERMANN, *The Narrative Features of Involuntary Time Loops*, «Narrative», 31, 3, 2023, pp. 290-307; e un numero monografico in uscita per la rivista «Poetics Today».

³⁶ M. KISS, S. WILLEMSSEN, *Impossible Puzzle Films: A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, p. 185.

³⁷ Ivi, p. 200.

³⁸ Ivi, p. 176.

³⁹ Per un'analisi specifica dei nodi multiprospettici di *Triangle* con strumenti cognitivi si veda M. COËGNARTS, M. KISS, P. KRAVANJA, S. WILLEMSSEN, *Seeing Yourself in the Past: The Role of Situational (Dis)continuity and Conceptual Metaphor in the Understanding of Complex Cases of Character Perception*, «Projections», 10, 1, 2016, pp. 114-138.

che viaggiano nel tempo; nel secondo, lo stesso personaggio ricopre ogni volta posizioni diverse in un medesimo evento. Se questa prima categoria di multiprospettivismo innaturale presenta principalmente nodi multiprospettici a livello locale (breve sequenze in una narrazione non-multiprospettica), la seconda, che discuterò col romanzo di Niffenegger nella prossima sezione, estende la prima a una narrazione multiprospettica “globale”. In altre parole, combina i nodi multiprospettici generati dalla temporalità innaturale con altre forme di multiprospettivismo. Questo doppio livello multiprospettico produce un’ulteriore distorsione dell’esperienza di vita quotidiana, costringendo lettori e spettatori a coordinare le prospettive di diversi personaggi e di diverse versioni di quegli stessi personaggi.

3. *Prospettive temporali e strategie di lettura*

Nella *Moglie dell'uomo che viaggiava nel tempo*, la storia d'amore tra Henry e Clare è radicalmente condizionata da un fenomeno innaturale: Henry soffre infatti di un'anomalia genetica che lo costringe a viaggiare incontrollabilmente nel tempo, senza poter determinare il punto di partenza o di arrivo spaziotemporale del proprio viaggio. Il viaggio nel tempo produce qui loop causali, ed è reso subito chiaro come il passato non possa essere cambiato, consentendo quindi l'innescarsi di nodi multiprospettici. Il romanzo si presenta pertanto come un incrocio di *romance* e fantascienza: Heinze, per esempio, menziona proprio questo libro per sostenere che la mancanza di un *frame* di genere chiaro renda più difficile il processo di naturalizzazione del viaggio nel tempo⁴⁰. In realtà, il viaggio nel tempo non produce di per sé una sfida cognitiva significativa per i lettori: la complessità nasce dall'intersezione di due livelli di multiprospettivismo e dall'articolato processo di coordinazione prospettica che ne consegue. Il romanzo si presenta infatti in capitoli suddivisi in segmenti di narrazione in prima persona, alternando il punto di vista di Henry e quello di Clare. Il primo livello di multiprospettivismo è quindi dato dalla costante alternanza di narratori per tutta la lunghezza del romanzo⁴¹. Il problema, ovviamente, è che le cronologie di Henry e Clare non corrispondono: mentre Clare offre una prospettiva temporale ‘lineare’, Henry, con i suoi continui salti avanti e indietro nel tempo, destabilizza il

⁴⁰ HEINZE, *The Whirlgig of Time*, cit., p. 36.

⁴¹ Una delle categorie più comuni di narrazione multiprospettica è proprio l'alternanza narrativa di due “amanti”: ho discusso questa tipologia in D'AMATO, *A Taxonomy*, cit. e ID., *Twice-Told Tales: Ludic Strategies in Multiperspective Love Stories*, in revisione.

‘normale’ flusso temporale. Non solo: il romanzo non segue rigorosamente nessuna delle due cronologie, ma presenta gli eventi in maniera a tratti casuale, seguendo associazioni tematiche o di tensione narrativa⁴². Ciò fa sì che il lettore non sia mai completamente allineato con una delle due prospettive: se la narrazione al contrario avesse seguito coerentemente la prospettiva lineare di Clare o quella ‘innaturale’ di Henry, lo sforzo cognitivo sarebbe stato senz’altro contenuto. Eyal Segal parla a proposito di «prospettive temporali»⁴³ (*time perspectives*) contrastanti, per cui la percezione del tempo di Henry e Clare differisce chiaramente in base alla malattia genetica del primo. Tuttavia, il lettore è chiamato a coordinare due tipologie di prospettive temporali: una prospettiva del tempo (la diversa percezione del flusso temporale) e una prospettiva nel tempo (la collocazione temporale dei due personaggi in ogni momento della storia), problematizzata dai continui salti temporali e dalla frammentazione radicale della narrazione.

Il secondo livello di multiprospettivismo riguarda invece i nodi multiprospettici che caratterizzano il solo Henry: ovvero, una serie di sequenze chiave (la morte della madre e la propria morte, su tutte) che vengono riproposte attraverso la narrazione di diverse versioni temporali di Henry. Il lettore si ritrova pertanto a coordinare le prospettive di Henry e Clare, con le loro temporalità contrastanti, e i punti di vista delle diverse versioni temporali di Henry. Inoltre, un elemento fondamentale – le cui implicazioni etiche non possono essere trascurate – è l’instabile differenza di età tra i due protagonisti. Come ricorda Vera Nünning, le narrazioni multiprospettiche richiedono un ruolo attivo da parte del lettore, invitandolo «a combinare e coordinare diverse credenze, desideri e aspirazioni di un’ampia gamma di attori e prospettive»⁴⁴. Applicando il *conceptual blending* secondo la proposta di Hartner, il lettore si ritroverebbe così a unire e coordinare due scenari, la prospettiva di Henry e quella di Clare, con lo scopo di produrre un terzo scenario che concili divergenze e contrasti: tuttavia, la temporalità innaturale del romanzo impone di tener presente la prospettiva del tempo e nel tempo dei personaggi e lo scarto tra le loro età. Niffenegger è consapevole della centralità di questo elemento, e per ogni segmento offre indicazioni esplicite su narratore («HENRY» o «CLARE»), data dell’evento narrato, ed età di entrambi i personaggi. Questi elementi paratestuali funzionano come «strategie di orientamento», secondo la definizione di Karin

⁴² Per il concetto di tensione narrativa il testo di riferimento, solo in francese, è R. BARONI, *La Tension narrative. Suspense, curiosit  et surprise*, Paris, Seuil, 2007.

⁴³ E. SEGAL, *Time Travel Stories as a Challenge to Narratology: The Case of The Time Traveler’s Wife*, «Poetics Today», 36, 4, 2015, pp. 529-560.

⁴⁴ NÜNNING, *Reading Fictions, Changing Minds*, p. 193.

Kukkonen, con lo scopo di ridurre lo sforzo cognitivo del lettore e aiutarlo a navigare le innaturalità del mondo finzionale⁴⁵. Tuttavia, la frequenza con cui avvengono gli slittamenti temporali e prospettici costringe il lettore a rivisitare costantemente il proprio allineamento con i narratori.

Un esempio interessante è offerto dall'inversione di ruolo attanziale che caratterizza il primo incontro di Henry e Clare, nel 1991, quando lei ha 20 anni e lui 28. Come nota Segal, la giustapposizione di due prospettive temporali contrastanti costringe a ripensare alcuni assunti della teoria della narrazione, come la presenza univoca di un «inizio» e una «fine»: in questo caso, il primo incontro è tale per Henry, ma non per Clare, che ha conosciuto Henry quando aveva 6 anni, nel 1977⁴⁶. Clare aveva però incontrato una versione futura dell'Henry ventottenne nel quale si imbatte nel 1991: ciò significa che Clare conosce eventi ancora ignoti a Henry, sovvertendo un elemento tradizionale delle temporalità innaturali, per cui è colui che viaggia nel tempo ad avere una preminenza conoscitiva sugli altri. In questo caso, è Clare ad avere più informazioni di Henry, mettendolo al corrente del loro passato (futuro, per Henry) e trasferendo a lui il ruolo di «reader surrogate»⁴⁷. Per Kukkonen, i «reader surrogates» sono personaggi che i lettori seguono e con cui si identificano mentre la storia si sviluppa, svolgendo pertanto un ruolo fondamentale come strategia di orientamento in mondi ontologicamente complessi. Solitamente questo ruolo attanziale sarebbe affidato a Clare, la cui prospettiva lineare del tempo è affine a quella dei lettori, ma la frammentazione cronologica e la struttura multiprospettica del romanzo fanno sì che sia Henry, in un primo momento, a ricoprire questa posizione. In questo modo, i lettori sono chiamati a rivisitare costantemente la «hierarchy of knowledge»⁴⁸ (gerarchia di conoscenza) dei due personaggi, che varia significativamente da un segmento di testo al successivo, destabilizzando ogni ruolo fisso per ciascuno di loro.

Come accennato, un altro elemento di interesse è offerto dall'instabilità nella differenza di età dei due amanti. Nonostante il grande successo commerciale del romanzo, che ha portato a un adattamento cinematografico nel 2009 e a uno televisivo nel 2022, alcuni lettori hanno manifestato un certo disagio nei confronti dello scarto

⁴⁵ K. KUKKONEN, *Navigating Infinite Earths: Readers, Mental Models, and the Multiverse of Superhero Comics*, «Storyworlds», 2, 2010, pp. 39-58.

⁴⁶ SEGAL, *Time Travel Stories*, cit., p. 543.

⁴⁷ KUKKONEN, *Navigating Infinite Earths*, cit., p. 42.

⁴⁸ J.-N. THON, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*, Lincoln-Londra, University of Nebraska Press, 2016, p. 246.

di età che caratterizza molti momenti della narrazione⁴⁹. Clare, infatti, conosce Henry per la prima volta all'età di sei anni, e lo incontra regolarmente per tutta la propria infanzia e adolescenza, rifiutandosi di uscire con altri ragazzi e divenendo presto consapevole della loro futura unione. Sottolineando come i lettori debbano tenere presenti i diversi «statuti ontologici» di Henry e Clare, Peter Stockwell sostiene che «alcune posizioni che sarebbero eticamente almeno discutibili (un Henry adulto incontra la sua amante Clare quando lei ha sei anni) diventano accettabili grazie ai *frame* conoscitivi che il lettore ha acquisito a questo punto della narrazione»⁵⁰. In realtà, sebbene il viaggio nel tempo di Henry produca un loop causale, e quindi la loro relazione sia inevitabile e motivata diegeticamente dalla temporalità innaturale del racconto, simulare la prospettiva di un Henry quarantenne che interagisce con la versione di sei anni di una donna con cui, tra le altre cose, ha già avuto rapporti sessuali nel proprio passato, può generare «dissonanza cognitiva» nei lettori. Seguendo Caracciolo, la dissonanza cognitiva è il contraltare dell'empatia che possiamo provare per una mente finzionale⁵¹: in questo caso, l'atteggiamento di Henry, accusato da alcuni lettori di «adescare»⁵² (*to groom*) una Clare bambina, può produrre frizione morale e causare una presa di distanza dall'aspetto etico della sua prospettiva, mettendo così in secondo piano ogni motivazione diegetica. In alcuni thread di Reddit, per esempio, il dibattito è legato proprio all'innaturalità del racconto: Henry non starebbe adescando Clare in quanto non ha controllo diretto su nessuna delle proprie azioni, e il loop causale, in questo modo, lo scagionerebbe. A mio avviso, la dissonanza etica può essere ridimensionata non tanto attraverso una motivazione puramente diegetica, ma interpretando l'innaturalità del racconto attraverso una determinata strategia di lettura.

Tra le nove strategie di Alber, la «soggettivizzazione» (che l'innaturalità possa essere ricondotta a uno stato interno di Henry) viene esclusa dalla narrazione multiprospettica (dovremmo supporre che entrambi i narratori siano del tutto inattendibili); la «generification», come abbiamo visto, viene parzialmente ostacolata dall'intreccio di generi distinti, ma rimane comunque una strada percorribile; così come è possibile adottare la cosiddetta «Zen way of reading» e accettare l'innaturalità.

⁴⁹ Si veda per esempio questo thread sulla piattaforma Reddit: https://www.reddit.com/r/popculturechat/comments/18im7nl/i_was_just_watching_the_time_travelers_wife_can/ (data di ultima consultazione: 22/10/2024).

⁵⁰ P. STOCKWELL, *Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, p. 165.

⁵¹ M. CARACCILO, *Strange Narrators in Contemporary Fiction: Explorations in Readers' Engagement with Characters*, Lincoln-Londra, University of Nebraska Press, 2016.

⁵² Una semplice ricerca sulla piattaforma GoodReads del verbo «to groom» (adescare, spesso in riferimento a pratiche di pedofilia) genera numerosi risultati di recensioni con una stella su cinque.

Come ricordato da Alber, Caracciolo e Marchesini, queste strategie non sono mutualmente esclusive, né vengono «provate» sequenzialmente dai lettori⁵³. Nel caso della *Moglie*, la strategia di lettura più produttiva mi sembra che sia la quarta, ovvero interpretare l'innaturalità mettendo in primo piano il suo significato tematico («foregrounding the thematic»⁵⁴), evidenziando temi quali casualità, inevitabilità e assenza di libero arbitrio. La tensione etica derivante dal presunto «adescamento» di Clare potrebbe essere quindi annullata interpretando il romanzo non come una storia d'amore romantica, ma come una riflessione sull'insignificanza delle nostre scelte. Le azioni di Henry, o piuttosto la loro inevitabilità, verrebbero quindi interpretate non solo a livello della trama, ma soprattutto come esemplificazione del tema centrale del romanzo. In fondo, si tratta di una storia d'amore tra due persone che non hanno mai avuto altra scelta.

4. *Conclusione*

Prendendo le mosse dall'incontro tra narratologia cognitiva e innaturale, in questo articolo ho discusso la relazione tra temporalità innaturali e narrazioni multiprospettiche, distinguendo due categorie di multiprospettivismo innaturale e indagandone le implicazioni sul piano cognitivo ed etico. Con gli strumenti della narratologia innaturale è possibile prendere in esame testi che consentono di espandere il concetto di multiprospettivismo – esplorato finora esclusivamente con approcci cognitivi – per includere forme che sfidano l'esperienza quotidiana dei lettori. Nell'introduzione ho riassunto alcuni momenti chiave nello sviluppo della narratologia innaturale, sottolineandone la scarsa ricezione in Italia ed evidenziando alcuni punti del dibattito che ha suscitato nella comunità narratologica. In particolare, nel corso dell'articolo ho seguito l'approccio estrinseco di Jan Alber, che si presta più facilmente a un *crossover* con la narratologia cognitiva attraverso elementi quali il conceptual blending e le strategie di lettura per naturalizzare l'innaturale.

Nella seconda sezione ho presentato due tipologie di temporalità innaturale – il viaggio nel tempo e il loop temporale – in grado di innescare sequenze, che ho chiamato «nodi multiprospettici», in cui uno stesso evento è riportato da prospettive lineari e prospettive innaturali. Dopo aver limitato il multiprospettivismo secondo il concetto di struttura della ripetizione, ho indicato quali tipi di viaggi nel tempo

⁵³ ALBER, CARACCILO, MARCHESINI, *Mimesis*, cit., p. 462.

⁵⁴ ALBER, *Unnatural Narrative*, cit., pp. 51-52.

possano effettivamente produrre una struttura della ripetizione multiprospettica, distinguendo tra quelli dominati da un loop causale in cui il passato non può essere cambiato (*Harry Potter*) e quelli che generano universi e linee temporali parallele (il multiverso di *Avengers: Endgame*).

Nella terza sezione ho preso in esame il romanzo *La moglie dell'uomo che viaggiava nel tempo* per discutere una seconda categoria di multiprospettivismo innaturale che unisce il nodo multiprospettico locale esplorato nella sezione precedente con una narrazione “globalmente” multiprospettica. In questo caso, una convenzionale alternanza di prospettive tra amanti è destabilizzata dal fatto che le loro cronologie non coincidano: Clare vive una temporalità lineare, mentre Henry è soggetto a continui viaggi nel tempo che ne stravolgono la prospettiva temporale. Inoltre, Henry stesso introduce un ulteriore livello di multiprospettivismo: alcuni nodi multiprospettici vengono riportati da diverse versioni temporali di Henry, complicando ulteriormente la narrazione. Questo duplice livello multiprospettico richiede un notevole sforzo cognitivo da parte del lettore, che deve coordinare le narrazioni di due personaggi diversi e le loro rispettive prospettive del e nel tempo. La temporalità innaturale impone così al lettore di rivisitare costantemente il proprio allineamento con i protagonisti, destabilizzando ruoli attanziali predefiniti e ricalibrando costantemente la «hierarchy of knowledge» dei personaggi.

Infine, ho sottolineato come la temporalità innaturale possa sollevare questioni etiche generando un'instabilità nello scarto d'età tra i due amanti. Henry incontra Clare quando lei ha sei anni, creando una dinamica controversa che può generare dissonanza cognitiva nei lettori, portandoli talora a prendere le distanze dal punto di vista di Henry. Gli strumenti della narratologia innaturale consentono di ridimensionare questa frizione morale attraverso specifiche strategie di lettura. Mentre Peter Stockwell sostiene che la motivazione diegetica sia sufficiente a giustificare l'atteggiamento eticamente discutibile di Henry, ho proposto che una strategia di lettura che metta in primo piano il significato tematico dell'innaturalità consenta di ridurre la dissonanza. In questo modo è infatti possibile ricondurre il comportamento di Henry a questioni tematiche che stanno al centro del romanzo, come l'inevitabilità delle scelte e l'assenza di libero arbitrio.

LUCA DIANI

Una lettura innaturale della *Misteriosa fiamma della regina Loana* di Umberto Eco

Abstract: Questo articolo analizza *La misteriosa fiamma della regina Loana* di Umberto Eco attraverso la lente della narratologia innaturale. La terza e ultima parte del romanzo presenta infatti alcune componenti testuali – la situazione narrativa, la voce disincarnata del narratore, la metalessi ontologica – che violano apertamente le convenzioni mimetiche. Adottando l’approccio estrinseco alle narrazioni innaturali di Jan Alber, basato su una serie di strategie di lettura che mettono in luce il valore cognitivo di questa categoria di testi, l’articolo interpreta gli elementi antimimetici del romanzo come dispositivi funzionali a far emergere un tema specifico, ovvero le potenzialità e i rischi della finzione narrativa. In generale, questo saggio si propone di alimentare il dibattito narratologico all’interno dell’accademia italiana e contribuisce alla diffusione di un importante filone della narratologia contemporanea, gli studi sull’innaturalità.

Parole chiave: *La misteriosa fiamma della regina Loana*; Umberto Eco; narratologia innaturale; finzione; memoria

Il quinto romanzo di Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004), si apre nel segno della nebbia. È una nebbia che, «oltre ad avvolgere i ricordi e a rievocare tempi lontani», secondo Remo Ceserani «sta a indicare, con valore metaforico e addirittura allegorico, lo stato di confusione e di oblio, e forse anche di ovattato isolamento umano, in cui si trova il protagonista»¹ Giambattista Bodoni, conosciuto da tutti come Yambo. Nel corso della prima parte del romanzo, intitolata *L’incidente*, Yambo riesce a emergere da questo stato simbolico di annebbiamento; fuor di metafora, si risveglia un po’ frastornato da un coma: non ricorda né il proprio nome né il volto dei suoi familiari, ma risponde alle domande dei dottori sciorinando

¹ R. CESERANI, *La nebbia: luoghi reali e metaforici*, in *Nebbia*, a cura di R. Ceserani e U. Eco, Torino, Einaudi, 2009, p. XXIV.

citazioni e i riferimenti intertestuali più disparati. Dopo alcune pagine di confusione, la diagnosi del medico è chiara: Yambo ha perso la dimensione *episodica* della memoria, legata ai ricordi biografici, mentre sembra conservare intatta la dimensione *semantica* o enciclopedica², alla quale attingere per compensare la scomparsa dell'altra.

Il romanzo ruota attorno al tentativo di Yambo di recuperare la propria memoria episodica, in particolare i ricordi dell'infanzia trascorsa durante il ventennio fascista e la guerra. Su consiglio dei medici e dei familiari, Yambo torna alla casa dei nonni a Solara (un luogo fittizio nelle campagne piemontesi), dove era solito trascorrere le estati e dove la sua famiglia trovò rifugio negli anni del conflitto mondiale. Qui, Yambo prova ad attivare forzatamente i circuiti della memoria biografica attraverso le immagini, i suoni, le persone e i luoghi della sua infanzia. Nella seconda parte del romanzo, esplorando la soffitta del nonno, scopre un vero e proprio museo del passato, un «teatro della memoria»³ fatto di libri, giornali, testi scolastici, registrazioni e immagini – molte delle quali sono riprodotte tra le pagine di questo romanzo illustrato – che costituiscono un'estesa panoramica sulla cultura popolare italiana sotto il fascismo. La ricerca nell'attico, però, appare connessa alla ricostruzione della memoria culturale e semantica, che pure dice molto dell'identità collettiva nazionale, piuttosto che al recupero della memoria episodica. Non a caso, il titolo della seconda parte del romanzo è *Una memoria di carta*:

In ogni caso, sino ad allora, Solara non mi aveva restituito qualcosa che fosse veramente e soltanto mio. Quello che avevo riscoperto era quello avevo letto, ma come l'avevano letto tanti altri. A quello si riduceva tutta la mia archeologia: [...] non avevo rivissuto la mia infanzia bensì quella di una generazione⁴.

Il soggiorno a Solara e l'immersione nei documenti del passato solleva, in particolare, due questioni dell'infanzia di Yambo: da una parte, il rapporto della sua famiglia con il regime fascista e con la Resistenza; dall'altra, l'innamoramento durante gli anni del liceo, testimoniato dal ritrovamento di alcune poesie adolescenziali ed ermetiche. Questi pochi documenti personali, assieme al recupero delle letture d'infanzia, non accendono altro che *misteriose fiamme*, un'espressione metaforica relativa alle impressioni emotive che danno a Yambo la sensazione epifanica di trovarsi in

² La distinzione tra memoria episodica e memoria semantica è stata introdotta da E. TULVING, *Episodic and Semantic Memory*, in *Organization of Memory*, edited by W. Donaldson and E. Tulving, New York, Academic Press, pp. 381-403.

³ F. FORCHETTI, *Il segno e la rosa. I segreti della narrativa di Umberto Eco*, Roma, Castelvecchi, 2005, p. 277.

⁴ U. ECO, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Milano, Bompiani, 2004, p. 270.

contatto con un frammento del proprio passato⁵, e che più avanti nel romanzo arriverà ad associare al titolo di un fumetto, *La misteriosa fiamma della regina Loana*. Al termine della seconda parte, perciò, il cuore più segreto del passato di Yambo resta avvolto nella nebbia.

In questo articolo analizzerò la terza e ultima parte della *Misteriosa fiamma della regina Loana*, in cui si assiste alla riemersione della memoria dopo che Yambo è caduto di nuovo in una sorta di stato comatoso. Adesso il racconto del passato è condotto da un narratore particolare, diverso dalle sezioni precedenti: quella di Yambo è una voce omodiegetica disincarnata che, immersa nelle profondità del coma, produce un atto narrativo innaturale. Questo saggio si propone di presentare il campo di studi della narratologia innaturale e di metterne alla prova la strumentazione attraverso il romanzo di Eco: in una prima fase dell'analisi, che potremmo definire «diagnostica»⁶, rintraccerò gli elementi innaturali della narrazione della *Misteriosa fiamma della regina Loana*, cercherò poi di fornire un'interpretazione delle stranezze innaturali nelle sezioni successive.

1. *Narratologia innaturale*

La narratologia innaturale è una branca della narratologia postclassica che ha preso piede nei primi anni 2000 con la pubblicazione di articoli e saggi significativi⁷. Questi sforzi isolati hanno portato alcuni studiosi, tra cui gli Jan Alber, Stefan Iversen, Maria Mäkelä, Henrik Skov Nielsen e Brain Richardson, a sviluppare in maniera più sistematica un campo di ricerca a sé stante all'interno degli studi sulla narrazione. Nel 2010 Alber, Iversen, Nielsen e Richardson hanno pubblicato l'articolo-manifesto *Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models*; in Italia il saggio è stato meritoriamente tradotto nel 2019, con evidente ritardo rispetto al dibattito

⁵ Sull'emersione delle misteriose fiamme, e in generale sul rapporto tra il romanzo di Eco e la *Recherche* di Marcel Proust, vedi U. MUSARRA-SCHROEDER, *Dimenticanza e memoria nella Misteriosa fiamma della regina Loana di Umberto Eco*, in *Non dimenticare di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 455-476.

⁶ L. HERMAN, B. VERVAECK, *Handbook of Narrative Analysis*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2019, p. 299. Laddove non indicato diversamente in nota, la traduzione dei testi è mia.

⁷ Vedi H. S. NIELSEN, *The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction*, «Narrative», XII, 2, 2004, pp. 133-150; B. RICHARDSON, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2006; R. HEINZE, *Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction*, «Narrative», XVI, 3, 2008, pp. 279-297; J. ALBER, *Impossible Storyworlds – and What to Do with Them*, «Storyworlds: A Journal of Narrative Studies», I, 2009, pp. 76-96.

internazionale, e costituisce il più importante tentativo d'introduzione della narratologia innaturale in ambito italiano.

I narratologi innaturali sostengono che la maggior parte delle teorizzazioni sulla natura della narrazione sono affette da un «evidente pregiudizio mimetico», che consiste nell'assumere «come forme narrative prototipiche i testi realistici classici o i racconti “naturali”»⁸. In chiaro contrasto con l'importante saggio *Towards a “Natural” Narratology*, pubblicato nel 1996 da Monika Fludernik, «lo studio della narrativa innaturale è diretto contro quello che si potrebbe chiamare *riduzionismo mimetico*, ovvero l'idea secondo cui ogni aspetto della narrativa possa essere spiegato sulla base della nostra conoscenza del mondo e dei parametri cognitivi che ne derivano»⁹. Le analisi dei narratologi innaturali mirano ad «avvicinare e concettualizzare l'Alterità [*Otherness*], piuttosto che negarla o reificarla; un approccio di questo tipo è interessato alle stranezze della narrazione e in particolare ai testi che deviano dalle norme mimetiche della maggior parte dei modelli narratologici»¹⁰. Proprio lo straniamento prodotto, sia al livello della storia sia al livello del discorso¹¹, dalla narrazione di «situazioni ed eventi che trascendono, estendono, o mettono in discussione la nostra conoscenza del mondo»¹², rende questi testi interessanti agli occhi dei narratologi innaturali.

I narratologi tuttavia non concordano pienamente sui modi di intendere la sfera dell'innaturale: secondo Jan Alber il termine denota «eventi e situazioni fisicamente, logicamente e umanamente impossibili»¹³, poiché violano i principi della logica, come quello di non-contraddizione, o i limiti della abilità umane; per Henrik Skov Nielsen l'innaturale riguarda il sottoinsieme delle narrazioni finzionali che, a differenza delle narrazioni mimetiche, «inducono il lettore a impiegare strategie interpretative diverse da quelle che impiegherebbe in situazioni narrative non

⁸ J. ALBER, S. IVERSEN, H. S. NIELSEN, B. RICHARDSON, *Narrativa innaturale, narratologia innaturale. Oltre i modelli mimetici*, trad. it. R. Pasetti, M. Procaccianti, S. Rizzi, M. Tedoldi, «Enthymema», XXIV, 2019, p. 238.

⁹ Ivi, p. 239.

¹⁰ J. ALBER, R. HEINZE, *Introduction*, in *Unnatural Narratives, Unnatural Narratology*, edited by J. Alber and R. Heinze, Berlin and New York, De Gruyter, 2011, p. 2.

¹¹ In ambito italiano, il narratologo Filippo Pennacchio si è concentrato su alcuni casi di innaturalità del discorso, legata all'istanza narratoriale. Vedi F. PENNACCHIO, «Potrei scriverlo tutto in seconda persona». Se una notte d'inverno un viaggiatore *come you-narrative*, «Enthymema», XXVI, 2020, pp. 68-83; F. PENNACCHIO, *Tre “noi” innaturali*, «Status Quaestionis», XXVI, 2024, pp. 307-328.

¹² ALBER, IVERSEN, NIELSEN, RICHARDSON, *Narrativa innaturale, narratologia innaturale. Oltre i modelli mimetici*, cit., p. 240.

¹³ J. ALBER, *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2016, p. 25.

finzionali, orali e spontanee»¹⁴; Stefan Iversen invece attribuisce lo statuto innaturale a quelle narrazioni caratterizzate dai «contrastanti tra le regole che vigono all'interno di un mondo narrativo e situazioni ed eventi che si producono o si svolgono all'interno di quel mondo narrativo»¹⁵, contraddizioni che resistono a una facile interpretazione e alla convenzionalizzazione, producendo lo straniamento del lettore; per Brian Richardson, infine, la narrazione innaturale contiene «eventi, personaggi, ambienti e frame antimimetici [*antimimetic*]», dove per antimimetico intende «rappresentazioni che contrastano i presupposti delle narrazioni non finzionali, violano le aspettative mimetiche e le pratiche del realismo, e si oppongono ai generi esistenti e consolidati»¹⁶. Inoltre, Richardson distingue l'antimimetico, propriamente innaturale, dai testi nonmimetici (*nonmimetic*) come le fiabe, i racconti con animali parlanti e le prime opere di fantascienza, in cui i dispositivi innaturali hanno perso il loro valore straniante a causa dei processi di convenzionalizzazione. La differenza tra antimimetico e nonmimetico, e quindi tra la narrazione innaturale e la narrazione non innaturale, riguarda il grado di imprevedibilità, shock, sorpresa e riso amaro prodotto dalle componenti di un'opera¹⁷.

La divergenza tra le definizioni ci porta a mettere in evidenza una distinzione d'approccio all'interno del campo di studi sull'innaturale. Richardson ha parlato di approccio intrinseco e approccio estrinseco¹⁸: il primo accomuna la riflessione di Nielsen, Iversen e dello stesso Richardson e mette in primo piano la violazione delle convenzioni mimetiche da parte della narrazione, lasciando sullo sfondo le funzioni psicologiche, culturali e ideologiche per concentrarsi sugli «elementi innaturali così come sono, semplicemente come violazioni delle convenzioni mimetiche», dato che «l'antimimetico trova in sé i motivi del proprio piacere»¹⁹; il secondo, che fa capo agli studi di Alber, è interessato a spiegare il valore cognitivo della narrazione innaturale, così da determinarne il significato attraverso l'adozione di una o più strategie di lettura.

¹⁴ H. S. NIELSEN, *Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies: Focalization Revisited*, in *A Poetics of Unnatural Narrative*, edited by J. Alber, H. S. Nielsen, B. Richardson, Columbus, Ohio State University Press, 2013, p. 72.

¹⁵ J. ALBER, S. IVERSEN, H. S. NIELSEN, B. RICHARDSON, *What Really Is Unnatural Narratology?*, «Storyworlds: A Journal of Narrative Studies», V, 2013, p. 103.

¹⁶ B. RICHARDSON, *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice*, Columbus, Ohio State University Press, 2015, p. 3.

¹⁷ Ivi, p. 5.

¹⁸ Cfr. ivi, pp. 18-21.

¹⁹ B. RICHARDSON, *Unnatural Narrative Theory*, «Style», L, 4, 2016, p. 401. Eco, riflettendo sui problemi semantici posti dalla rappresentazione verbale e visiva di impossibilità, in qualche modo si allinea a questa tesi quando afferma che «il piacere che ricaviamo dai mondi possibili impossibili è il piacere della nostra disfatta logica e percettiva» (*I limiti dell'interpretazione*, Milano, La nave di Teseo, 2016, p. 269).

Mi concentro sull'approccio estrinseco di Alber, a cui farò riferimento nella prossima sezione dell'articolo per avanzare una lettura della narrazione innaturale nella *Misteriosa fiamma della regina Loana*. Alber coniuga approccio cognitivo e teoria dei mondi possibili per descrivere e interpretare l'innaturalità sulla base della nostra conoscenza del mondo reale (o mondo naturale, per mantenere una simmetria terminologica) e delle convenzioni letterarie. In accordo con gran parte dei narratologi innaturali, sostiene che la deviazione dalle norme mimetiche sia rintracciabile in ogni momento della storia letteraria, una tendenza che tuttavia si concentra, radicalizzandosi, in epoca postmoderna. I testi postmoderni sono definiti nei termini di un «sistematico indebolimento della nostra “naturale” cognizione del mondo»²⁰ e si basano sul recupero intertestuale e sulla rielaborazione di situazioni narrative innaturali della letteratura del passato, ormai convenzionalizzate e inserite nel contesto di un genere noto. L'obiettivo di Alber è quello di proporre una nuova definizione di postmodernismo letterario, da intendere come «uno sforzo intertestuale che si collega alla storia della letteratura attraverso le manifestazioni dell'innaturale. Allo stesso tempo, le narrazioni postmoderne fondono le impossibilità convenzionalizzate dei testi precedenti con contesti realistici, per creare gli effetti di straniamento e i sentimenti di disorientamento tipici del postmodernismo»²¹. Questi scenari ed eventi innaturali spingono il lettore verso «uno stato di disorientamento cognitivo di cui possiamo godere, oppure possiamo (più o meno urgentemente) provare a ripristinare l'equilibrio cognitivo attraverso spiegazioni potenziali di questi fenomeni»²².

A differenza degli altri narratologi, lo sforzo teorico di Alber lo porta a non relegare la narrazione innaturale nel campo del non comprensibile, come qualcosa di trascendentale da cui trarre soltanto un godimento passivo. Ciò che caratterizza il suo approccio estrinseco è piuttosto la definizione di nove strategie di lettura (*reading strategies*) attraverso le quali cogliere il senso dietro al ricorso a uno o più dispositivi narrativi innaturali. Il presupposto da cui muove la teoria di Alber è che, «per quanto la struttura testuale di una narrazione sia strana, è sempre parte di un atto comunicativo intenzionale e con un significato»²³: «Le impossibilità rappresentate dicono qualcosa su di noi e sul mondo in cui viviamo»²⁴. Passiamo brevemente in rassegna le strategie che il lettore può adottare quando affronta testi che presentano mondi e coscienze finzionali, narratori, atti narrativi e cronotopi innaturali²⁵: 1) la

²⁰ ALBER, *Unnatural Narrative*, cit., p. 8.

²¹ Ivi, p. 13.

²² Ivi, p. 44.

²³ Ivi, p. 46.

²⁴ Ivi, p. 18.

²⁵ Cfr. ivi, pp. 43-57.

costruzione di nuovi *frame* attraverso la combinazione di *schemata* preesistenti; 2) il riferimento a un genere specifico, come la favola, in cui gli animali parlano per convenzione, o l'epica, in cui le divinità esistono; 3) la soggettivazione (*subjectification*), ovvero la lettura delle impossibilità come fenomeni interiori – sogni, fantasie, visioni o allucinazioni – del narratore o di un personaggio; 4) l'esemplificazione di un tema; 5) la rappresentazione allegorica; 6) la volontà satirica o parodica; 7) la presenza di un contesto ontologico trascendentale, come l'inferno e il paradiso, una temporalità circolare o un loop temporale che si ripete; 8) in racconti come *The Babysitter* (1969) di Rober Coover, l'intrecciarsi di trame logicamente e mutualmente incompatibili permette al lettore di scegliere il percorso preferito e di costruire la propria storia; 9) a differenza delle otto precedenti strategie, tutte rivolte all'addomesticamento dell'impossibilità, si parla di *Zen way of reading* per descrivere la strategia di lettura che accoglie la stranezza delle componenti narrative innaturali e, soprattutto, la dissonanza cognitiva che queste comportano.

Alber afferma che le nove strategie di lettura servono sia alla ricostruzione del mondo finzionale (specialmente le prime due), sia al processo interpretativo (le altre sette). Di fronte allo stesso fenomeno innaturale è possibile combinare diverse strategie per supportare la navigazione del complesso magma dell'innaturalità, che tuttavia non è mai del tutto addomesticabile dal lettore. Nel prossimo capitolo individuerò alcune componenti innaturali del romanzo di Eco e le analizzerò alla luce delle strategie di lettura di Alber, per poi proporre un'interpretazione innaturale dell'opera.

2. Una voce innaturale per Yambo

La terza e ultima parte della *Misteriosa fiamma della regina Loana* si intitola *OI NOΣTOI* e risolve parzialmente i due punti lasciati in sospeso al termine della seconda parte: il rapporto con il fascismo e l'amore giovanile di Yambo, veri e propri nodi – traumatici – del suo passato. Gran parte della sezione si compone di frammenti, episodi e ricordi (ri)vissuti in prima persona dal protagonista-narratore, e presenta una situazione narrativa radicalmente differente rispetto al resto del romanzo. Alla fine della seconda parte, dopo il ritrovamento inaspettato del preziosissimo in-folio delle opere complete di Shakespeare, il forte shock emotivo fa di nuovo sprofondare Yambo in uno stato comatoso. Nonostante questo colpo di scena, il narratore autodiegetico che fino a

quel momento ha condotto il racconto non cambia; a cambiare è invece la situazione narrativa: non è ben chiaro se Yambo sia morto, se stia sognando o giacendo in un coma profondo. Ha una sola certezza: «Ho riacquistato a memoria. Salvo che ora – troppa grazia – i ricordi mi vorticano attorno come nottole»²⁶. La peculiarità della terza parte riguarda perciò il contesto narrativo, impossibile nel mondo che rispetta le leggi fisiche e naturali, in cui l'enunciazione viene performata: il personaggio-narratore racconta in prima persona mentre non è cosciente, la sua voce disincarnata si allontana nettamente dalle situazioni narrative mimetiche e in generale dalle convenzioni del mondo del lettore. Yambo sembra consapevole della sua condizione – in ultima analisi, stiamo leggendo un romanzo postmoderno, ad alta carica metaletteraria – ma non riesce a comprenderla fino in fondo, azzarda soltanto qualche ipotesi:

Eppure in coma profondo, lo sanno tutti, il cervello non dà segni di vita, mentre io penso, sento, rammemoro. Già, ma questo è quello che raccontano quelli di fuori. Il cervello dà un encefalogramma piatto secondo la scienza, ma che cosa ne sa la scienza delle astuzie del corpo? Magari il cervello appare piatto sui loro schermi, e io penso con le viscere, con la punta dei piedi, coi testicoli. Loro credono che io non abbia attività cerebrale, ma io ho ancora attività interiore²⁷.

Certo, nessuno dei miei confusi ragionamenti tiene [...]. Nessuna cosa, di cui possa convincermi, regge a una prova logica. Ma proprio il fatto che possa appellarmi a una logica prova che non sto sognando. Il sogno è illogico, e sognando non ti lamenti che lo sia²⁸.

Come mostrano queste citazioni, l'improvviso slittamento verso la narrazione innaturale produce un forte senso di disorientamento sia nel personaggio che nel lettore. Proviamo allora ad affrontare le impossibilità del terzo capitolo mettendo in gioco le strategie di lettura proposte da Alber. Quella più adatta a interpretare la situazione narrativa è senza dubbio la terza, che suggerisce di associare le impossibilità agli stati interiori (sogni, visioni, fantasie, allucinazioni) del personaggio-narratore. Appare evidente che la strana situazione narrativa sia in qualche modo radicata nell'interiorità del protagonista e la sua voce il prodotto di un'enunciazione solitaria, priva di narratario; l'esitazione a definire la situazione narrativa, tuttavia, permane fino al termine del romanzo. Per questo motivo, a mio parere, né il lettore né il povero

²⁶ ECO, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 303.

²⁷ Ivi, p. 307.

²⁸ Ivi, p. 416.

Yambo riescono a disinnescare in modo pieno e convincente il carattere innaturale della narrazione attraverso la strategia della soggettivazione. Cerchiamo di analizzare più a fondo questa parte dell'opera per proporre ulteriori letture delle impossibilità.

Dal punto di vista gnoseologico, lo slittamento innaturale segna un movimento verso il passato, come se il coma costituisse la chiave per accedere alla memoria episodica perduta. Seppur consapevole degli eventi raccontati nella prima e nella seconda parte del romanzo, adesso Yambo ha finalmente la possibilità di rivivere i propri ricordi, narrandoli in prima persona, in un contesto che lui stesso descrive in questi termini: «[I]o non solo ricordo ma partecipo, incubi, affetti e gioia. Non sento il mio corpo, ma ne conservo la memoria, e patisco come se l'avessi ancora. Come accade a coloro a cui hanno tagliato una gamba e se la sentono ancora dolore»²⁹. L'innaturalità della narrazione si misura anche nella peculiare capacità di recuperare e narrare i ricordi, come se Yambo li visse per la prima volta, con la stessa intensità e con le stesse emozioni. Il suo modo di percepire e orientarsi nel tempo, insomma, è anch'esso parte della situazione narrativa innaturale: «Ora non vivo nel flusso del tempo. Sono, beato, in un eterno presente [...], posso spostarmi da un ricordo all'altro e vivo ciascuno come un *hic et nunc*»³⁰.

Un sintomo di questa modalità innaturale di recupero del passato è l'oscillazione grammaticale tra presente e passato prossimo nella narrazione dei frammenti dell'infanzia.

In città mi annoio. Siamo in quattro in calzoncini corti a giocare sulla strada davanti casa, dove passa un'automobile all'ora, e va piano [...]. Quel giorno non riusciamo a giocare perché lungo il marciapiede ci sono dei signori, in giacca e cravatta, che con una zappetta tolgono le erbacce. Lavorano con scarso entusiasmo, lentamente, e uno di loro si mette a parlare con noi, informandoci sui vari giochi di biglie [...]. “Sono gli ebrei”, ha detto mamma, “li obbligano a fare i lavori”. Il papà ha alzato gli occhi al cielo e ha detto “mah”! Più tardi sono andato al negozio del nonno e gli ho chiesto perché gli ebrei facevano i lavori. Mi ha detto di trattarli con educazione se li rincontravo, perché era brava gente, ma per il momento non mi spiegava ancora quella storia perché ero troppo piccolo³¹.

La prima parte della citazione si caratterizza per il ricorso a una particolare forma di prima persona presente che Dorrit Cohn definisce presente evocativo (*evocative present*):

²⁹ Ivi, p. 306.

³⁰ Ivi, p. 313.

³¹ Ivi, pp. 324-326.

«Questo presente “evocativo” [...], sebbene si debba riferire logicamente a un’esperienza del passato, crea momentaneamente una coincidenza illusoria (“come se” [*as if*]) di due livelli temporali, “evocando” in tutto e per tutto il momento narrato nel momento della narrazione»³². Attraverso questo dispositivo linguistico, la narrazione stende una vivida patina affettiva sulle memorie di Yambo, che si susseguono secondo una logica associativa e grottesca. Tuttavia, è necessario mettere in evidenza che il racconto dell’azione resistenziale a cui Yambo ha preso parte, perdendo un amico a lui caro, il partigiano e confidente Gragnola, è condotto interamente al passato³³: nel momento in cui recupera uno dei nodi irrisolti del passato del protagonista, che si mostra segnato dal lutto e dal trauma, la narrazione si fa più seria e lineare, in contrasto con la libera rievocazione delle memorie degli altri frammenti.

La definizione di Cohn mette in luce un aspetto ulteriore della narrazione innaturale della terza parte del romanzo: il *come se* del presente evocativo sottolinea la natura finzionale³⁴ della riconfigurazione narrativa del passato di Yambo, almeno in quelle sezioni che si distaccano sia dalla gravità della rievocazione storica della Resistenza, sia dalla ricostruzione enciclopedica della cultura popolare della seconda parte del romanzo. Il racconto dei ritrovamenti nella soffitta di Solara è infatti documentato in modo certosino, alternando al testo pagine e pagine illustrate con le copertine di riviste e libri d’epoca, manifesti di propaganda, illustrazioni, pubblicità, strisce a fumetti. Ne risulta una strategia d’impaginazione basata sulla «stretta sinergia tra parola e immagine tesa a confermare – attraverso il duplice, intermediale rimando al referente concreto – la veridicità dell’operazione di recupero memoriale»³⁵. «Nel complesso le pagine sulle memorabilia sono all’insegna del realismo, del documentale, della veridicità, dell’autenticità e della storia»³⁶, caratteristiche distanti dalla narrazione, analettica e finzionale, della terza parte.

³² D. COHN, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 198.

³³ Cfr. N. V. CHANG, *Forgetting Fascism: Memory, History, and the Literary Text in Umberto Eco’s La misteriosa fiamma della regina Loana*, «Italian Culture», XXVI, 2008, pp. 124-125.

³⁴ Ogni narrazione innaturale è sempre finzionale; viceversa, il discorso finzionale diventa innaturale quando oltrepassa i limiti e le convenzioni della narrazione mimetica. Cfr. NIELSEN, *Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies*, cit., p. 72; K. KUKKONEN, H. S. NIELSEN, *Fictionality: Cognition and Exceptionality*, «Poetics Today», XXXIX, 3, 2018, pp. 482-486. Per l’analisi di una narrazione innaturale non finzionale, vedi S. IVERSEN, “*In Flaming Flames*”: *Crises of Experientiality in Non-Fictional Narratives*, in *Unnatural Narratives, Unnatural Narratology*, cit., pp. 89-103.

³⁵ G. PALAZZOLO, *Eco a coloro e in bianco e nero*, «Arabeschi», XII, 2018, p. 107.

³⁶ R. CAPOZZI, *The Mysterious Flame of Queen Loana: A Postmodern Historiographic Illustrated Novel of a Generation*, «Forum Italicum: A Journal of Italian Studies», XL, 2, 2006, p. 478.

Se *Memoria di carta* mette in primo piano il recupero della componente enciclopedica della memoria di Yambo, in *OI NOΣTOI* si recuperano – frammentariamente – alcuni ricordi che compongono il campo della memoria episodica, come quelli dell’infanzia e della vicenda partigiana. Restano ancora avvolti nella nebbia i ricordi legati alla vita sentimentale: nonostante Yambo riesca a risalire al nome della ragazza amata, Lila, scoprendo della sua morte in giovane età, si dispera a causa dell’incapacità di rievocarne il volto. Siamo quasi al termine della terza e ultima parte del romanzo, ma la nebbia compatta che avvolge il ricordo più caro della persona amata non accenna a diradarsi. Per rompere quest’impasse gnoseologica, la narrazione fa un passo in avanti verso l’innaturalità.

3. *Metalessi della memoria*

Tra le nebbie del coma Yambo fluttua in un eterno presente, circondato dal vortice dei frammenti del proprio passato. Incapace, come noi lettori, di spiegarsi la sua situazione, non ha nessuno a cui chiedere aiuto: ciò che desidera riportare alla luce dall’abisso della memoria biografica, in fondo, è soltanto il volto di Lila, l’unica immagine che negli anni del liceo gli ha dato la speranza di elaborare il trauma dell’azione resistenziale. Un ricordo, perciò, che Yambo ha trasfigurato simbolicamente ben prima del coma «come icona della naturalità e del ritorno a un’originaria pacificazione con la realtà»³⁷. All’apice della disperazione, trova una soluzione che non può che colpirci per irrazionalità: chiederà aiuto alla regina Loana, l’unica entità in grado di riportare alla luce il passato sepolto con le sue misteriose fiamme.

Sono carcerato nel mio isolamento cimmerico, in questo feroce egotismo. E allora, se tale è la mia condizione, perché fare differenza tra la mamma, Angelo Orso, e la regina Loana? Vivo un’*ontologia slabbrata*. Ho la sovranità di creare i miei propri dèi, e le mie proprie madri³⁸.

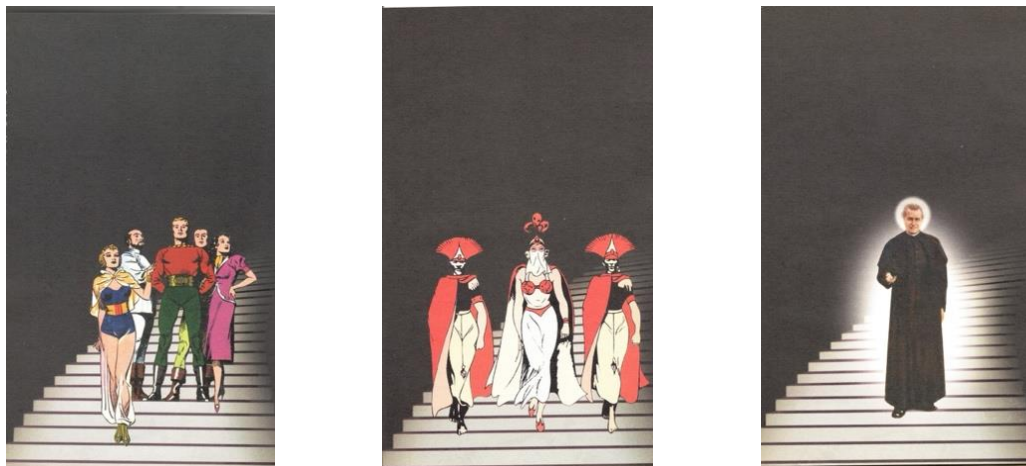
In questa sezione dell’articolo cercherò di descrivere e interpretare lo stranissimo scenario narrativo delle ultime pagine del romanzo, che mantiene uno statuto

³⁷ D.M. PEGORARI, *Umberto Eco e l’onestà finzione*, Bari, Stilo Editore, 2016, p. 86.

³⁸ ECO, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 417, corsivo mio.

indubbiamente innaturale, anzi, segna un'ulteriore rottura dell'*ontologia slabbrata* della terza parte.

La preghiera alla regina Loana è seguita da una visione in cui si manifesta a Yambo «non l'infinito mondo ma lo zibaldone dei miei ricordi»³⁹. Una serie di immagini a tutta pagina accompagna il racconto e aiuta a visualizzare il nuovo livello di realtà in cui Yambo è sbalzato, traducendo visivamente ciò che viene descritto nel testo⁴⁰: immerso in uno spazio buio, simile a quello di un palcoscenico, Yambo si trova alla base della scalinata del suo liceo (frequentato anche da Lila), da cui vede scendere un lungo corteo composto da personaggi dei fumetti e dei romanzi d'avventura, ma anche una serie di figure reali della sua infanzia, dai genitori al povero Gagnola, dal prete di famiglia alle ragazze delle classi femminili (figg. 1-2-3).



Figg. 1-2-3 – Elaborazioni d'autore da U. ECO, *La misteriosa fiamma della regina Loana*.

La visione si configura come uno spettacolo che abolisce ogni distinzione tra realtà e finzione, tra memoria epistemica e memoria semantica⁴¹; come l'autore di una narrazione, Yambo ha finalmente la possibilità di modellare i ricordi del proprio passato, plasmando allo stesso tempo un mondo finzionale in cui rifugiarsi. Qui,

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Cfr. U. ECO, *Les sémaphores sous la pluie*, in ID., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2016, p. 214.

⁴¹ La visione di Yambo è stata interpretata come una riscrittura dell'*Apocalisse* di San Giovanni, in cui viene descritta la battaglia tra Satana e Cristo (nella rielaborazione del romanzo di Eco, lo scontro tra Ming Signore di Mongo e Flash Gordon) prima del giudizio finale e la purificazione dal peccato, che coincide con la possibilità di ricongiungersi con Lila (cfr. G. LOVITO, *L'immagine del soldato ne La misteriosa fiamma della regina Loana di Umberto Eco*, «Italiens», XIX, 2015, pp. 212-214); ma anche come una teatralizzazione parodica dell'apocalisse, costruita sui finali spettacolari dei film hollywoodiani e sullo stile dei varietà della diva Wanda Osiris (cfr. CAPOZZI, *The Mysterious Flame of Queen Loana: A Postmodern Historiographic Illustrated Novel of a Generation*, cit., p. 466).

brama di vedere finalmente il volto di Lila, ne sublima le fattezze mettendo in campo tutto il bagaglio dell'immaginazione romantica che ha accumulato nel corso delle instancabili letture – «Apparirà una fanciulla di sedici anni, bella come una rosa che si schiude in tutta la sua freschezza ai primi raggi d'un bel mattino rugiadoso»; «sarà una creatura di diciott'anni dalla bianchezza diafana, l'incarnato che si anima di una sfumatura rosata»; e poi, in un impeto di consapevolezza metaletteraria, «No, no, da quale cattiva letteratura mi sto facendo sedurre, non sono più un adolescente pruriginoso... La vorrei semplice com'era e come l'avevo amata allora»⁴². Improvvisamente, però, un nuovo strato di nebbia torna ad avvolgere la sommità della scalinata: la visione è ormai interdetta, e il recupero (o la creazione) del volto di Lila impedito per sempre.

Cerchiamo di fare chiarezza sulla visione descritta nell'ultima parte del romanzo. Yambo, impossibilitato di recuperare ulteriormente la propria memoria episodica, costruisce e si immerge in un mondo finzionale altro rispetto alla realtà comatosa in cui si trova all'inizio della terza sezione; uno slittamento ontologico rimarcato dalla successione di immagini – scalinata bianca su fondale nero – che caratterizza unicamente le ultime pagine dell'opera. Sono entrambi scenari innaturali: la voce disincarnata di Yambo, capace di attingere a ricordi perduti, viola le convenzioni mimetiche, così come la sarabanda di personaggi reali e finzionali che adesso sfilano per le scale su un livello di realtà a sé stante.

Propongo di interpretare quest'ulteriore, definitivo cambiamento della situazione narrativa come una metalessi ontologica, ovvero l'apertura «di un passaggio tra livelli che porta alla loro compenetrazione, o contaminazione reciproca», la violazione di una frontiera ontologica che causa «uno scambio tra mondi radicalmente distinti, come quello “reale” e quello “immaginario”, o il mondo dell'attività mentale “normale” (o lucida) e il mondo del sogno e dell'allucinazione»⁴³; nel contesto della narratologia innaturale, la metalessi ontologica «implica spiazzanti trasgressioni di confini che sono fisicamente e logicamente impossibili»⁴⁴. Nella *Misteriosa fiamma della regina Loana* si assiste a uno spostamento discendente del personaggio-narratore dal livello diegetico/mondo possibile del coma⁴⁵ al mondo delle scale; se accettiamo il

⁴² ECO, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., pp. 441, 442, 443.

⁴³ M.-L. RYAN, *Avatars of Stories*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 2006, p. 207. Per una panoramica aggiornata sulle teorie e sulle funzioni della metalessi, vedi C. M. PAGLIUCA, *Note per una teoria della metalessi*, «Status Quaestionis», XXVI, 2024, pp. 277-306.

⁴⁴ A. BELL, J. ALBER, *Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology*, «Journal of Narrative Theory», XLII, 2, 2012, p. 167.

⁴⁵ In realtà, quello del coma potrebbe costituire di per sé un livello diegetico inferiore rispetto alla realtà delle prime due parti del romanzo. In altre parole, il passaggio dalla seconda alla terza parte

fatto che Yambo sia l'*autore* dell'ultimo livello diegetico, la metalessi riguarda non soltanto la violazione di un confine ontologico, ma anche la discesa del creatore nella realtà da lui plasmata. Alice Bell e Jan Alber propongono di interpretare le metalessi ontologiche innaturali attraverso cinque strategie di matrice tematica: 1) come forma di escapismo; 2) come esercizio di controllo; 3) come esempio del potere della finzione e dei suoi rischi potenziali; 4) come mutuo riconoscimento; 5) come modo per sfidare il creatore dell'opera oppure, viceversa, come perdita del controllo sulla creazione⁴⁶.

Se proviamo ad applicare il modello di Bell e Alber alla metalessi di Yambo, ci accorgiamo che almeno quattro strategie di lettura – 1, 2, 3, 5 – calzano con il movimento metalettico del romanzo: la creazione di un mondo possibile costituisce l'ultimo, disperato tentativo di recuperare una scheggia di un passato irrimediabilmente perduto, che Yambo cerca di far proprio attraverso un impasto di realtà e finzione. Il risultato è però fallimentare, perché al termine della visione Lila non appare. Tuttavia, è il terzo punto, legato ai rischi della finzione, quello che meglio descrive la metalessi di Yambo, perché mette in luce un aspetto della sua personalità che emerge gradualmente nel corso della narrazione fino a risultare, al termine della terza parte, un tratto costitutivo della caratterizzazione del personaggio: l'attrazione bovaristica per la finzione. I ritrovamenti nella soffitta di Solara testimoniano un legame ossessivo con la letteratura, e in generale con tutta la cultura popolare, che l'ha sedotto fin da piccolo, portandolo poi a diventare un venditore di libri antichi. Mentre ricorda di aver letto, da adolescente, *Un uomo finito* di Giovanni Papini, Yambo riconosce la sua somiglianza con il protagonista bibliomane del romanzo: «Sono io, non solo nel solaio di Solara ma nella vita che ho scelto dopo. Non sono mai uscito dai libri [...]. Io non sono come l'uomo finito, ma vorrei diventarlo. Fare della sua furia bibliomaniaca la mia possibilità di una fuga non convenutale dal mondo. Costruirmi un mondo tutto mio»⁴⁷. Quest'ultimo desiderio si realizza proprio alla fine della sua narrazione: l'unico mezzo che Yambo possiede per recuperare la memoria perduta, specialmente la più intima e preziosa, è attraverso la riconfigurazione finzionale del passato; allo stesso modo, la sola possibilità di rivedere il volto della defunta Lila passa attraverso il filtro della letteratura.

costituirebbe già una prima metalessi. A prescindere dal modo in cui si interpreta la situazione innaturale del coma, è possibile continuare a leggere la discesa, o la creazione, verso il mondo delle scale come il risultato di una (seconda) metalessi ontologica.

⁴⁶ Cfr. BELL, ALBER, *Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology*, cit., pp. 176-186.

⁴⁷ ECO, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 395.

Richiamo per l'ultima volta le strategie di lettura dell'innaturale teorizzate da Alber per fornire un'ulteriore interpretazione della terza parte del romanzo. Oltre a ricondurre l'atto narrativo impossibile di Yambo alla terza strategia di lettura, la soggettivazione, la narrazione innaturale mette in evidenza anche una componente tematica: il rischio che si incorre nel confondere la realtà e la finzione, una dinamica che percorre sottotraccia tutte le sezioni del romanzo ed esplose nel momento della metalessi. Non è un caso che nell'ultima delle *Sei passeggiate nei boschi narrativi* Eco rifletta sulla fascinazione della finzione – «Ci offre la possibilità di esercitare senza limiti quella facoltà che noi usiamo sia per percepire il mondo sia per ricostruire il passato [...]. E noi adulti attraverso la finzione narrativa addestriamo la nostra capacità di dare ordine sia all'esperienza presente sia a quella del passato»⁴⁸ – salvo poi mettere in guardia dalle intrusioni del romanzesco nella vita vera, che possono generare mostri⁴⁹.

4. *Conclusion*

In questo articolo ho presentato il recente campo di studi della narratologia innaturale e ho applicato l'approccio estrinseco di Jan Alber per descrivere le componenti innaturali della *Misteriosa fiamma della regina Loana*, come la voce disincarnata del protagonista-narratore e la metalessi ontologica al termine del racconto. L'interpretazione delle situazioni innaturali presenti nell'opera si è basata sulla combinazione di due strategie di lettura, la soggettivazione e l'enfaticizzazione tematica. Quest'ultima si allinea con le notazioni teoriche di Eco sui rischi della finzione, che segnano simbolicamente la fine del romanzo: in conclusione, la possibilità di rivedere il volto di Lila è negata perché Yambo spinge il suo desiderio di recuperare il passato fino al punto in cui non riesce più a distinguere ciò che è naturale da ciò che è innaturale, la storia dalla narrazione, e la realtà dalla finzione. D'altronde la nebbia, che chiude circolarmente il romanzo dopo averne segnato l'apertura, è stata associata da Eco al piacere solipsistico dell'immersione nei mondi della finzione:

La nebbia è uterina. Ti protegge. Legioni di esseri umani desidererebbero tornare all'interno dell'utero (di chiunque, come diceva Woody Allen). La nebbia ti realizza questo sogno impossibile. Ti concede una felicità amniotica. Hai la

⁴⁸ U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La nave di Teseo, 2018, pp. 168-169.

⁴⁹ Eco fa l'esempio del processo che ha portato una costruzione romanzesca (il complotto dei Templari) a diventare, nel corso dei secoli, la base per i *Protocolli dei Savi Anziani di Sion*, che hanno alimentato un vero odio antisemita nella prima metà del XX secolo.

sensazione che forse un giorno uscirai dalla vagina e dovrai affrontare il mondo, ma per il momento sei salvo. E siccome la nascita è l'inizio del percorso che ti porterà inesorabilmente alla morte, la nebbia è garanzia (ahimè virtuale) che alla morte forse non perverrai. Basterebbe fermarsi lì.

Ma proprio perché non sai dove sei, nella nebbia tendi a muoverti per uscirne (che è stolidità e follia). Chi ha ventura di starci, vuole venirne fuori. Per questo tutti gli uomini sono mortali⁵⁰.

⁵⁰ U. ECO, *Sulla nebbia*, in *Nebbia*, cit., p. X.

ILARIA DE SETA

Un io che è un altro da sé in due romanzi di Vitaliano Trevisan

Abstract: L'articolo analizza l'articolazione della voce narrante in due romanzi di Vitaliano Trevisan, *Un mondo meraviglioso* e *I quindicimila passi*. In questi testi la voce narrante oscilla continuamente fra la prima e la terza persona, complicando l'esperienza della lettura e ponendo continuamente in dubbio l'istanza narratrice. Attraverso l'analisi di questo procedimento stilistico e del suo legame con i nuclei tematici di questi romanzi si dimostra come questa specifica forma della voce narrante serva a Trevisan a mettere in scena personaggi particolarmente complessi e avviluppati dal punto di vista psichico.

Parole chiave: Trevisan, romanzo, ipercontemporaneo, voce narrante

1. *I Thomas* in *Un mondo meraviglioso*

[*Incipit*] «Niente al mondo mi fa più impressione dell'idea di morire in un letto d'ospedale, pensavo entrando in ospedale, scrive Thomas, legge Davide [...].»

[*Explicit*] «In un crescendo di angoscia, scrive Thomas, mi tornarono alla mente le esatte parole che avevo scritte su quel biglietto da mille.

Davide, dal canto suo, ha letto»¹.

Estrapolando queste due frasi, poste ad *incipit* ed *explicit* del primo romanzo della *Trilogia di Thomas*, possiamo dedurre, con il beneficio del dubbio, che Thomas sia lo scrivente e Davide colui che legge. Lo deduciamo dall'uso alternato delle persone nei tempi verbali: nell'*incipit* sembrerebbe che Thomas sia l'*alter ego* della voce narrante che scrive in prima persona al presente, ribadisce la prima persona al passato e poi glossa con la terza persona, aggiungendo l'azione a sigillo di un altro personaggio, Davide, il tutto in un discorso indiretto molto libero. Analogamente, nell'*explicit*, la prima persona racconta il proprio passato al passato, con un inciso tra due virgole al presente

¹ V. TREVISAN, *Trilogia di Thomas*, Torino, Einaudi, 2023 (d'ora in avanti l'indicazione delle pagine sarà data nel corpo del testo dopo le citazioni).

in cui menziona Thomas, e poi conclude con lo stesso sigillo incipitario, la lettura di Davide dopo la scrittura di Thomas. C'è una scissione in due soggetti. Chi è Davide? Chi è Thomas? Dove si colloca la voce narrante? E il protagonista? Tutto questo disorienta fortemente il lettore dalle prime alle ultime righe del romanzo. Thomas sarà sempre presente, Davide assente.

Dopo l'incipit c'è una sequenza di comparativi e superlativi sul proprio stato d'animo che fa da prologo: «Niente al mondo mi fa più impressione di», «E l'ospedale di Vicenza mi fa più impressione di», «Più ancora di quello». Negazioni su negazioni: «Ai chirurghi, pensavo entrando in ospedale, non bisogna mai prestar fede. Non bisogna mai fidarsi di nessuno, ma dei medici bisogna fidarsi meno ancora che di nessuno» (p. 5). Poi a p. 6 al presente, come se fosse in presa diretta, il racconto della propria operazione forzata e il post-operatorio; a metà pagina finisce il racconto al presente (che è un flash-back, il primo di tanti) e riprende o, meglio, inizia il racconto vero, cioè la visita al padre in ospedale. Il narratore lo fa parlando tra sé e sé in prima e seconda persona al presente e riferendo al passato: «Comunque sia, mi piaccia o meno, in ospedale devo andare, pensavo andando verso l'ascensore. Devo andare a trovare mio padre. Dovresti andare a trovare papà, aveva detto mia sorella, perché non lo vai a trovare? Potresti andare stasera dopo il lavoro. E alla fine ci sono praticamente andato, penso» (p. 6). Tale procedimento sintattico sembra mimare una rincorsa, caratterizzato da avvolgimenti e svolgimenti o andirivieni frenetici e nevrotici che si ripropongono per tutto il libro, non suddiviso in capitoli se non per uno finale, di trenta pagine, intitolato *Coda tema e finale*.

L'inizio del libro allude dunque al tema centrale del romanzo, ovvero la malattia del padre ricoverato in ospedale. In effetti, il libro si conclude con la sua morte; ma tutto il libro consiste in flash-back ed elucubrazioni mentali tra l'onirico e il visionario, con una scrittura che talvolta mima la nevrosi e la psicosi, con l'io protagonista assoluto (Thomas). Leggendo in chiave psicanalitica, andare in ospedale a trovare il padre in fin di vita scatena nell'io narrante il ricordo di tutte le volte in cui si è recato in un ospedale. Sembra che la paura inibisca l'esperienza emotiva attuale (affrontare la morte del padre) e che il racconto del passato si innesti su quello presente. Questa continua oscillazione fra i due piani rende la comprensione del testo particolarmente pericolosa e costringe il lettore ad abbandonarsi alla scrittura vorticoso di Trevisan.

I flash-back e le elucubrazioni costituiscono dei racconti nel racconto, a cui la trama principale, andare a trovare il padre malato in ospedale, fa da cornice. Questi racconti sono caratterizzati dai più svariati elementi tematici. Molti i richiami al

passato e all'assenza di futuro fin dall'epigrafe: «Ma un passato che ritorna, pensavo, è un passato che non se n'è mai veramente andato» (p. 5). E infatti il passato del proprio ricovero insegue il presente del ricovero del padre. In generale, gli episodi scorrono in un flusso continuo da un episodio all'altro, e vi è anche qualche racconto nel racconto, narrato con un sistema alquanto raffinato di flash-back. Seguiamo qui le dinamiche di scrittura in rapporto ad alcuni episodi tematici campione, a cui diamo un titolo senza modificarne la cronologia nella trama.

1.1. *Il mostro*

Uno dei primi episodi tematici è l'incontro davanti all'ascensore con un paziente, narrato con un periodo particolarmente lungo, che inizia enfatizzando l'attesa ed è condotto con un registro endofasico, cioè "pensato": «Gli ascensori non arrivano mai, e gli ascensori dell'ospedale arrivano anche più tardi degli altri. Premi il pulsante, quello con la freccia in giù, poi tutti e due contemporaneamente, e tieni premuto, ma l'ascensore non arriva». Segue un brano in cui la voce narrante usa la seconda persona interlocutoria e poi la puntualizza con la prima, mentre osserva, descrive e riflette sul paziente:

Non lo *fai*, non lo *faccio*, perché *pensi*, *penso* [...]. Allora *distogli*, *distolgo*, lo sguardo dal mostro asimmetrico della maxillo-facciale e *guardi*, *guardo*, in giro, oppure fissi, fisso, un punto sul muro. Poi *pensi*, *penso*, che forse lui se n'è accorto che *tu*, *io*, *hai*, *ho*, distolto lo sguardo troppo repentinamente, proprio come se guardarlo *ti*, *mi*, ripugnasse, proprio come se il suo viso fosse effettivamente mostruoso, così orribile da non riuscire a guardarlo più di un secondo senza voltarsi dall'altra parte. Se lo guardo si sente un mostro, penso, mentre se non lo guardo si sente un mostro. Se lo guardo attentamente un mostro da osservare attentamente; se distolgo lo sguardo un mostro che non si ha neanche il coraggio di guardare (pp. 10-11).

La descrizione-osservazione e riflessione sul «mostro» sono condotte come un quadro espressionistico. Vediamo il tu-io: «tu» indica una situazione che può presentarsi a chiunque, «io» il fatto che la sta vivendo proprio lui, è una puntualizzazione della realtà dell'accaduto. Tale puntualizzazione avviene attraverso un espediente, quello del cambio di persona, sempre un po' disorientante per il lettore, anche se reiterato. Tutti i verbi alla seconda persona sono corretti o precisati alla prima, come i pronomi e i riflessivi (il corsivo in quest'ultimo caso è mio). La riflessione che segue, cioè che in qualunque modo ci si comporti il mostro si sente un mostro, è invece condotta come

le negazioni di cui si è già trattato². In questo caso il verbo in prima persona al presente, racchiuso tra due virgole e al centro tra due frasi che indicano due azioni contrarie (guardare e non guardare) conducono allo stesso effetto, ovvero sentirsi un mostro. Come in quegli altri casi la negazione reiterata equivale a un'affermazione. Il discorso è intriso di un relativismo pessimista e infatti si conclude rivolgendosi al mostro stesso: «*Non abbiamo scampo*, dico al mostro entrando in ascensore, è tutto inutile: *non c'è scampo, dobbiamo rassegnarci*» (p. 11; i corsivi sono dell'autore). La condizione del «mostro» viene assolutizzata con «tutti» e «*non c'è scampo*» e condivisa dal narratore con la prima persona plurale «siamo» e «*dobbiamo rassegnarci*». Ma questo moto di inclusione e altruismo dell'io narrante, che si mette nello stesso noi del paziente maxillo-facciale, non viene capito né dunque tantomeno apprezzato dal cosiddetto «mostro». Un senso di solitudine e incomprensione avvolge il protagonista (agli occhi del lettore).

1.2. *Tutto sbagliato*

Torniamo ai pensieri che attraversano la mente del narratore-protagonista mentre sta andando a trovare il padre. La narrazione procede lentissima: il personaggio protagonista e voce narrante in prima persona prende spunto da quello che gli succede (finora pochissimo: l'attesa dell'ascensore, l'incontro con un paziente) per fare riflessioni e raccontare episodi della propria vita come in un flusso di coscienza, alternando però l'io-tu-lui, secondo una dinamica su cui cerchiamo di fare chiarezza.

Il tema successivo è la sensazione di dire sempre la cosa sbagliata, sensazione ricorrente, che consolida l'impressione di solitudine e incomprensione del protagonista:

Ecco, penso salendo, gli ho fatto paura, ho detto qualcosa di sbagliato che non dovevo dire. È così da tutta la vita: dico sempre le cose che non dovrei dire. Voglio dire: dico quello che penso: esattamente più o meno sempre ciò che penso, e mentre sto dicendo quello che penso, penso che dovrei dire tutta un'altra cosa perché quello che penso, e dunque dico, non è esattamente ciò che si aspetta da me il mio interlocutore, non è quello che più mi gioverebbe dire in quel preciso momento a quella determinata persona. Arrivo sempre troppo tardi, pensavo salendo in ascensore. Sto parlando e mi rendo conto di essere spacciato nel momento stesso in cui le parole mi escono di bocca (p. 11).

² Cfr. I. DE SETA, *La scrittura cruda di Vitaliano Trevisan*, «Le parole e le cose²», disponibile online all'indirizzo: <https://www.leparoleelecose.it/?p=45959> (data ultima consultazione: 06/12/2024).

Nelle pagine successive arriva finalmente dal padre che però dorme. Dopo ulteriori pensieri e rimuginii decide di non svegliarlo, e quindi non ci parla (i fatti in Trevisan si riducono sempre al minimo; in questo, come in altri casi, anche per l'incapacità emotiva di affrontarli). Segue un passaggio dedicato all'ospedale e il linoleum, contro cui lancia un'invettiva - è figura retorica ricorrente in Trevisan, spesso nei confronti di scelte che hanno a che fare con architettura, arte, paesaggio, territorio - che occupa un'intera pagina. Poi alla pagina seguente la presa di coscienza della vecchietta e dello stato di salute del padre: è un miscuglio di denigrazione e umorismo - il pirandelliano sentimento del contrario dell'*Umorismo* (1908) - e *rancura* (il rancore provato nella cura del genitore anziano)³:

Mi avvicino al letto. Russa. Sta russando, penso, come ha sempre russato. Lo guardo da vicino e mi rendo conto che è proprio vecchio. Vecchio vecchio. Non mi ero mai reso conto che fosse così vecchio [...] Sei spacciato papà, pensai guardandolo dormire. Sei morto e non ci siamo mai parlati e non ci parleremo mai perché non ho nessuna voglia di parlarti e neanche tu hai nessuna voglia di parlarmi (p. 13).

Viene da pensare al capitolo «La morte del padre» ne *La coscienza di Zeno* (1923) di Italo Svevo, padre della letteratura psicoanalitica italiana. Viene in mente anche la più drammatica morte del padre che compare nel *Podere* (1921) di Federigo Tozzi. In quel frangente, nel ricordare il rapporto con il padre da bambino, il protagonista di Trevisan pensa:

Lo sveglio, pensavo; non lo sveglio, lo lascio dormire così non devo parlarci. Se lo sveglio ci devo parlare per forza, cosa di cui non ho alcuna voglia, pensavo. Lui sì che mi svegliava sempre, anche quando tornava dal servizio a ore impossibili. Mi svegliava giusto per salutarmi: ciao Thomas, diceva, sono tornato, guarda un po' cosa ti ho portato... (p. 14).

In questo brano notiamo innanzitutto l'affermativa seguita da una negativa, con un chiasmo «lo sveglio, pensavo; non lo sveglio», che esprime la contraddizione tra quello che il buonsenso gli fa pensare e quello che sente: «lo lascio dormire così non devo parlarci. Se lo sveglio ci devo parlare per forza, cosa di cui non ho alcuna voglia, pensavo», che è, come aveva ammesso sopra, sempre la cosa sbagliata. La decisione

³ R. LUPERINI, *La rancura*, Milano, Mondadori, 2016. Stesso sentimento di rancore e cura si ritrova anche al racconto *Madre con cuscino*, in cui è la madre del protagonista a essere anziana e bisognosa di cure da parte del figlio, in V. TREVISAN, *Grotteschi e arabeschi*, Torino, Einaudi, 2009.

di non svegliare il padre ha una ragione di natura psicoanalitica: corregge un comportamento del padre che oggi reputa sbagliato, cioè l'averlo svegliato da bambino, in orari improbabili per un proprio tornaconto emotivo, con l'aggravante della 'corruzione' attraverso i regali. Notiamo che in questo ricordo, svolto in indiretto libero, il padre lo chiama Thomas. La visita in ospedale si conclude con il dialogo (in cui per forza di cose parla solo l'io narrante) con il vicino di stanza del padre, situazione che ha dell'umoristico:

Dopo circa un anno, che era durato qualche secondo, ruppi ogni indugio e mi avvicinai al vecchio intubato. Senta, gli dissi, quando mio padre si sveglia, se non è ancora tutto dentro il sacchetto, potrebbe dirgli che sono stato a trovarlo, ma che stava dormendo e non ho voluto svegliarlo. Sono Thomas. Thomas, gli dica, suo figlio. Magari domani torno (p. 15).

La drammaticità della situazione e del paziente vicino di stanza è sbaragliata dal cinismo, venato di umorismo, di chi parla. Il dialogo è caratterizzato da una dilatazione del tempo, che la voce narrante implicitamente confessa essere frutto della propria immaginazione (la durata reale dell'episodio è di qualche secondo). Notiamo il tono interlocutorio e il parlato molto contemporaneo, e notiamo soprattutto che si presenta come Thomas: chiede al vecchio intubato di dire al padre che è Thomas, il figlio - sottintendendo che il padre non necessariamente capirebbe, dal nome, che si tratta del figlio, e in ogni caso ricordando a noi lettori che abbiamo a che fare con Thomas. Nel finale di questo 'episodio', il *refrain*, l'ascensore, che ci ricorda che siamo in un racconto nel racconto, serve a far passare la questione dell'arrivare troppo tardi da un piano letterale (tardi agli appuntamenti, tardi dal padre) a uno metaforico e mentale (rendersi conto troppo tardi di star dicendo la cosa sbagliata). Naturalmente il problema è proprio la consapevolezza, per quanto, come lui stesso sostiene, ritardata. Ci sono molte ripetizioni che si infittiscono sul verbo *pensare*, incentrate sulla contraddizione tra pensare e dire: il protagonista dice quello che pensa, cosa che in sé costituisce un problema, dal momento che si rende conto di essere sempre «tutto sbagliato». L'andamento sintattico mima l'andamento del pensiero, ed è la confessione di un disagio che il narratore cerca di spiegare andando sempre più a fondo in sé stesso e cadendo spesso in contraddizione. In questa scrittura così avviluppata, trova posto però anche il sostanziale contraddittorio con l'altro da sé. Dopo quindici pagine di attesa (e «ruminazioni»⁴) la porta dell'ascensore si chiude e Thomas decide di cercare le scale.

⁴ Utilizza questo termine FORTIN, «*Tutte quelle parole così imprecise*», cit., in particolare a p. 141 e nota 7.

1.3. *Felicità vs scrittura*

Veniamo a un ultimo episodio tematico esemplare, la ricerca della felicità attraverso la rinuncia alla scrittura. Tale proposito rimane però allo stato di desiderio, subito contraddetto dalla constatazione dell'infelicità:

Non scriverò più, pensai, perché sono un uomo felice e gli uomini felici non hanno motivo di scrivere. Un uomo felice finisce inevitabilmente per scrivere della sua felicità, oppure di un'infelicità che non possiede e non so che cosa sia peggio: se scrivere la propria felicità o la impropria infelicità, davvero non lo so, ma so che non voglio scrivere né l'una né l'altra, pensai, e dunque non scriverò, perché d'ora innanzi io non posso che essere un uomo felice e dunque mi comporterò da uomo felice, perciò non scriverò. Ma a quel proponimento non ero riuscito a prestar fede, pensavo guardando dalla finestra, e ho seguito a scrivere, senza sapere esattamente che cosa e perché, ma ho continuato a scrivere. E non sono un uomo felice. Dovrei esserlo, ma non lo sono, pensavo, e non so proprio come si fa, dovrei inventarmi un comportamento e un modo di pensare che non conosco, dovrei andare contro la mia natura di uomo infelice e spingermi in un territorio assolutamente sconosciuto. In fondo alla tristezza ci sono nato e la conosco bene, fuori di essa non potrei mai essere felice. Aprii la finestra (pp. 127-128).

Il brano finisce nel più classico dei modi della narrativa realista ottocentesca, per dirla con Hamon⁵, ovvero con l'apertura di una finestra che interrompe non una descrizione (come nei casi citati dallo stesso Hamon), ma un monologo interiore. Il pensiero del narratore assume una forma circolare: da un'irrepressibile consequenzialità logica iniziale perveniamo alla contraddizione finale di quanto asserito in principio. Il proposito di essere felice, sacrificando perfino la scrittura, è annullato dalla constatazione della consustanziale inevitabile infelicità e dunque del sottinteso conforto della scrittura. Se approfondiamo ci accorgiamo che il procedimento è quello rilevato in altri testi di Trevisan: le negazioni portano a una contraddizione finale sul piano logico, ma anche a una sorta di pacificazione interiore tra sé e sé sul piano emotivo.

Poi c'è la spiegazione del titolo e la relativa disquisizione del narratore (p. 135): *Un mondo meraviglioso* è una citazione del celebre pezzo di Louis Armstrong, canzone cantata dal protagonista in una sorta di delirio notturno in mezzo a una piazza dove si svolge un concerto. Il titolo, *e contrario*, sottolinea la drammaticità dell'evento

⁵ P. HAMON, *Qu'est-ce qu'une description?*, «Poétique», 3, 1972, pp. 465-85.

narrato: la morte del padre; ma poi si accorge di nuovo di aver sognato: «Aprii un occhio. Aprii l'altro occhio» (p. 136). L'ultima pagina è tutta un dialogo con Thomas:

Non ricordo con esattezza che cosa successe dopo, scrive Thomas, so che mi ritrovai a casa, seduto davanti al computer, con una sola idea in testa: tutto quello che mi è successo io lo devo scrivere»; «Tutto, pensavo, scrive Thomas, tutto tutto, senza tralasciare nulla, tutto devo scrivere e lo scriverò come se fosse uno standard⁶.[...] Scriverò tutto, pensavo, tutto, assolutamente devo scrivere tutto e, una volta che avrò scritto, manderò tutto quello che ho scritto a Giulio senza rileggere né correggere, perché se lo facessi, scrive Thomas, non capirei più nulla, tutto non diventerebbe che un cumulo di falsità, qualcosa di inutile, sarei preso dal dubbio, precipiterei nell'incertezza e non posso permettermi né dubbi né incertezze.

Ancora una volta è Thomas che sembra oggettivare il pensiero o fungere da razionalizzatore, come un amico immaginario e allo stesso tempo un super io alle cui idee il narratore sembra ambire ma poi non attenersi. Il presente del sintagma «scrive Thomas» scatta un'istantanea di quanto il narratore dice (perché la voce del narratore mima più l'oralità che la scrittura) al passato o, come in questo caso, al futuro. Il finale è, come spesso accade in Trevisan, a effetto e altamente drammatico, pur nella mimesi, con segreteria telefonica e relativa onomatopea:

Sentivo la mia voce registrata che diceva: Sono Thomas e sono assente... lasciate un messaggio, se ne avete voglia. Biiip... Da un altro mondo, scrive Thomas, sentii la voce di mia sorella che mi diceva di correre subito in ospedale. Papà non ce l'ha fatta, disse la voce, vieni subito. Biiip.

In un crescendo di angoscia, scrive Thomas, mi tornarono alla mente le esatte parole che avevo scritte su quel biglietto da mille.

Davide, dal canto suo, ha letto (p. 138).

L'altro mondo è quello della realtà. La narrazione, che sembrava fuori controllo nei meandri di allucinazioni continue, invece ha tenuto perfettamente. Il patto con il lettore è mantenuto, la narrazione della morte del padre è stata attuata. Il protagonista è riuscito con le sue elucubrazioni a dare conto dell'angoscia del figlio in procinto di affrontare la morte del padre. Naturalmente è tutta un'ellissi, tesa a evitare di trattare l'evento traumatico della morte del padre. Potremmo dire che, a posteriori, anche

⁶ Ecco il sottotitolo, lo standard, è nella scrittura, e riferito alla canzone citata nel titolo, ma resta enigmatico, spiegato da TREVI nella postfazione alla *Trilogia di Thomas*, cit.

questo è un effetto di realtà: rimuovere il trauma e narrare non l'evento in sé ma tutto il processo psicologico del protagonista, narratore in prima persona.

Cosa possiamo concludere dall'*analyse du texte* o *close reading* di questo primo romanzo breve della trilogia? Thomas è l'*alter ego* del narratore o un io altro da sé? Il tono generale del romanzo sembra allucinatorio, complici le apparizioni di alcuni personaggi di noti romanzi russi che abbiamo qui tralasciato (un caffè con Anna Karenina, i fratelli Karamazov annegati).

E allucinatorio è tutto l'episodio dell'inseguimento da parte di un mutilato in carrozzella che poi si rivolge al protagonista dandogli del lei e chiamandolo Thomas; il narratore elimina il dubbio su chi sia Thomas, indentificandovisi: «Il vecchio mutilato si avvicinò e mi tese le mani» (p. 120), e poi più avanti: «Coraggio Thomas, prenda le mie mani, disse il mutilato con voce dolce» (p. 121). Notiamo che, come sempre, non c'è virgolettato, l'indiretto *molto* libero aderisce al flusso di coscienza e, dopo tre pagine con pensieri che si intrecciano e uno spazio bianco, ci rendiamo conto (insieme all'io narrante e con effetto sorpresa⁷) che era tutto un sogno. Trevisan si è preso gioco del lettore: pensavamo avesse perso il controllo, soprattutto dopo che aveva confessato nel capitolo *Coda tema e finale* una «psicosi maniaco-depressiva bipolare»⁸, e invece siamo stati noi a doverci arrendere al suo gioco. Il colpo di scena investe il lettore quanto il personaggio; Thomas, che sembrava informato quanto il narratore, rivela a questo punto di esserlo meno. Resta misteriosa l'identità di Davide.

Difficile, secondo la classificazione di Genette⁹, incasellare la tipologia del narratore in Trevisan. Possiamo escludere l'extradiegetico e l'eterodiegetico, ma considerare l'intradiegetico, l'omodiegetico e anche l'autodiegetico.

2. *Thomas in I quindicimila passi*

Il lavoro analitico-interpretativo del secondo romanzo della *Trilogia di Thomas, I quindicimila passi. Un resoconto* (sottotitolo *rematico*), pubblicato per la prima volta nel 2002, è più agevole perché ha alcune separazioni interne, capitoli con titoli *tematici* (ma non numerati né riportati nell'indice): *Prefazione*, poi un capitoletto iniziale con epigrafe ma senza titolo, a cui seguono *Il giubbotto ungherese*, *Tre teste*, *La casa incompiuta*,

⁷ «Mi svegliai in un bagno di sudore, che ancora stavo urlando» (p. 122).

⁸ Riprende la diagnosi in forma di citazione anche A. CORTELLESA, *Ostinato*, «Moderna», XXV, 2, 2023, pp. 35-57.

⁹ G. GENETTE, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

Costruire in altezza, La casa nel parco nella casa, Amazzonia, Epilogo e poi perfino *Bibliografia*. Partiamo da quest'ultima, che si presenta come discorsiva e rientra nella finzione narrativa. Infatti, l'io narrante dice di essere in attesa del fratello e allude al sottotitolo, «un resoconto», che senza bibliografia sarebbe incompleto. I libri menzionati nella bibliografia sono grandi classici della cultura, una sorta di compendio del suo proprio pantheon, tra gli altri: Marx, Derrida, Piovene, Beckett, Cioran, Schopenhauer, Jarrett e naturalmente Thomas Bernhard. Una certa enfasi è data però a Kafka con *I diari* «sottolineati a matita da mio fratello» (p. 257). L'io narrante lega moltissimo la propria identità di scrittore (in senso letterale: in quanto estensore del testo che sta scrivendo) a quella del fratello, verso il quale si dichiara fortemente debitore.

Il dubbio interpretativo è il seguente: l'*alter ego* qui è Thomas o il fratello di Thomas? Dobbiamo tornare indietro per capirlo. Nell'*Epilogo* il nome Thomas è chiamato in causa più volte: dopo aver raccontato in prima persona, troviamo l'espressione «scrive Thomas» ben sei volte nello spazio di poche righe, a precisare l'identità della voce che dice io. Se Thomas è lo scrivente, il fratello è colui al quale, lo abbiamo già detto, la voce narrante è debitrice. È colui che ha scritto opere che l'io narrante intende pubblicare, ma è anche l'ideatore del vero capolavoro, cioè la casa nel parco nella casa (da cui il titolo di uno dei capitoli), della quale deciderà di fare una donazione. Il fratello è in questo romanzo l'*alter ego* di cui Thomas riconosce il valore, un io allontanato da sé per poterne oggettivare l'operato.

Se in *Un mondo meraviglioso* la morte del padre è *sub specie* di ellissi, in presa diretta (con la sosta davanti all'ascensore che è figura dell'attesa e il titolo che ne parla *e contrario*), in questo secondo romanzo di Thomas la morte del padre è un antefatto¹⁰, ed è l'eredità la questione da risolvere nel presente. La famiglia è infatti scomparsa, lasciandolo solo: non c'è più la madre (morta per prima quando erano ancora bambini) né il padre (che morendo anche lui li ha abbandonati), non ha più la sorella (prima scomparsa e dopo numerosi anni dichiarata deceduta), e infine ha perso il fratello (allontanatosi da una decina d'anni). L'evento che spinge Thomas ad andare dal notaio e percorrere i fatidici quindicimila passi cui allude il titolo è la morte *de iure* della sorella. Del fratello, che è un co-protagonista complementare, non c'è più traccia, nonostante il legame resti fortissimo, e c'è qualcosa di poco chiaro che il lettore percepisce fin dall'inizio e non sa spiegarsi. Lo capirà solo nel colpo di scena finale di

¹⁰ Come si spiega nel primo capitolo: «Papà se n'è andato anche lui, ci disse, ha seguito la mamma e se n'è andato. Anche papà è scomparso, pensai allora. Papà se n'è andato e ci ha lasciato soli, disse mio fratello. Prima se n'è andata la mamma, disse, poi se n'è andato anche papà, ci hanno lasciato soli» (p. 145).

cui il narratore è ‘vittima’ insieme al lettore, anche qui in un repentino passaggio intra-extra diegetico.

Uno dei primi capitoli, intitolato *Tre teste*, inizia con il riferimento a Francis Bacon, pittore preferito, si puntualizza, del fratello. Anche qui inizia un gioco di identità /differenziazione tra io e lui, tra il sé e il fratello (l’altro da sé): «Francis Bacon, pensai, il suo pittore preferito, anzi, per usare le sue stesse parole: il mio pittore. Certo, i libri di pittura non mancano nella biblioteca di mio fratello, mentre, cosa che qui va menzionata, mancano praticamente del tutto nella mia» (p. 166). Sarebbe una considerazione abbastanza ‘normale’ se non ci stessimo già interrogando su chi dice io: Thomas?, e chi dice continuamente io: il fratello?, e non ricevessimo continue puntualizzazioni da parte del narratore. Il fratello traumatizzato dalla morte dei genitori sembra avere tutte le doti di cui Thomas è privo. Perdipiù anche il fratello parla in prima persona attraverso l’indiretto libero, cioè senza virgolettato. Tutto il procedimento ancora una volta disorienta il lettore:

Certo, disse, allora non sarei mai stato in grado di esprimerlo in modo compiuto, così come ora sono in grado di fare, ma quando vidi per la prima volta quelle tre teste, attraverso la vetrina del negozio di Piazza Matteotti, me ne restai immobile, davanti a quella vetrina, per non so quanto tempo, con gli occhi fissi su quelle tre teste, deformi di una deformità che non avevo mai visto, una deformità esatta, rispondente al vero, per così dire, tanto che, a un certo punto, mi convinsi che non di dipinti si trattava, ma di un trittico fotografico, di una scheda segnaletica: profilo destro, fronte, profilo sinistro. Ingrandimenti, pensai allora, disse mio fratello, pensavo camminando, non sono che ingrandimenti di foto, una variante del caso Warhol (p. 166-167).

La puntualizzazione tra io (Thomas) e lui (fratello di Thomas) è tanto più ambigua perché la sfera semantica dei verbi utilizzata è attigua: pensare-dire (è un’ambiguità già incontrata nel romanzo precedente). La visione delle tre teste che sono tre variazioni della stessa sono la rappresentazione pittorica della tripartizione della voce narrante: io, Thomas e il fratello (anche se qui Thomas è totalmente inglobato nell’io). Se ritagliamo un frammento è più evidente: «pensai allora, disse mio fratello, pensavo camminando». La reiterazione del verbo *pensare* alla prima persona dapprima in un tempo finito, il perfetto, e poi a un tempo infinito, l’imperfetto, prolunga la sensazione dell’io, che per di più viene destabilizzata dall’inciso con terza persona (aggettivo possessivo di prima e legame familiare di primo grado); è quindi una terza persona molto o indissolubilmente legata alla prima, tanto che l’io narrante sa cosa pensa, o, come si dice in narratologia, è informato su/di, e lo ribadisce con insistenza.

Il gioco linguistico continua specchiandosi nelle tre teste, prima su un piano figurale - «Che si trattasse della stessa persona non c'erano dubbi, disse mio fratello, eppure i tre ritratti fotografici erano assolutamente diversi, e stavo per entrare nel negozio...» (p. 167), con «disse» (terza persona) e «stavo» (prima persona) - e poi più insistentemente sul piano della sintassi: «non importa dissi, disse mio fratello, è colpa mia». La successione a stretto giro tra «dissi» e «disse mio fratello» crea la sensazione di trovarsi davanti a un dittico: non due personaggi ma uno solo, visto da due angolature (che diventano a volte tre con Thomas messo in chiaro). L'io, che (ora?) è il fratello - cioè si narrano eventi che lo riguardano -, non riuscendo a dormire (è uno stato ansioso simile a quelli rappresentati nel precedente romanzo) va a farsi la barba. Il lettore lo anticipa, guardandosi allo specchio ripensa con inquietudine alle tre declinazioni del volto di Bacon, senza venirne a capo:

Mi guardai attentamente allo specchio, prima di fronte, poi il profilo sinistro, quindi il profilo destro, cercando, sul mio stesso volto, una traccia, un indizio, qualcosa che spiegasse l'assurda e immotivata inquietudine che mi aveva preso appena pochi attimi prima e, cosa ancora più importante e certamente risolutiva, in che modo essa fosse collegata con la testa che per tanto tempo avevo fissato attraverso la vetrina del negozio di Piazza Matteotti, la cui immagine non voleva saperne di uscirmi dalla testa. Ma tra quelle teste, o per meglio dire: tra quelle tre immagini della stessa testa vista di fronte, e l'immagine del mio volto riflessa nello specchio, per quanto attentamente mi osservassi, non riuscivo a trovare alcuna somiglianza (p. 169).

Dopodiché inizia una descrizione-narrazione della testa che si guarda allo specchio e si muove contorcendosi, questa volta in terza persona. Il procedimento che riempie, come una grande tela dinamica, quasi tutta la pagina 171, viene spiegato subito prima: «E andò avanti così per un bel po', pensavo camminando, lui seduto alla scrivania, il Bacon appoggiato sulla scrivania, io seduto alla scrivania davanti a mio fratello e al Bacon, prima descrivendo con dovizia di particolari, poi...» (p. 170). Segue la descrizione-rappresentazione in terza persona con la prima come spettatore: «Con la pelle della faccia faceva cose davvero strabilianti, riuscendo a tirarla, a volte con l'aiuto delle mani, in un modo che aveva del non umano, producendosi in smorfie che, se non mi spaventavano, certo mi mettevano sempre più a disagio»: a essere a disagio è l'io di fronte al fratello. Quello che segue potrebbero essere le indicazioni di scena dettagliate per un attore che debba interpretare un dipinto di Francis Bacon. La deformazione del volto, di derivazione modernista, fa pensare non solo a Mattia Pascal che si trasforma in Adriano Meis davanti allo specchio, ma anche al modo

espressionistico di rappresentare i volti di Federigo Tozzi¹¹; nella descrizione è ribadita la presenza dello spettatore in prima persona: «Tutto il suo viso si scompondeva e ricompondeva, si scompondeva e si ricompondeva davanti a me» (p. 171). Notiamo anche qui la reiterazione¹², resa come un *enjambement*, che lega lui ad io. Ma poi il fratello torna a parlare in prima persona per riflettere sulla propria immagine: «Ognuna delle innumerevoli versioni del mio volto...» (p. 172), altro riferimento pirandelliano, stavolta a *Uno nessuno e centomila*.

Il personaggio torna alla vetrina e il proprietario del “negozio” (sostantivo generico: non galleria, il cui uso viene poi scrupolosamente spiegato) lo riporta nella realtà e gli spiega che si tratta di un pezzo rarissimo, l’ultima litografia di *Three Studies for Self-Portrait* del 1979. Capiamo che il nostro non sa nulla del pittore tanto da capire «bacon» (pancetta): una volta di più, il narratore risulta più informato del personaggio. Viene dunque narrata la storia della litografia e del suo valore, che, viene detto, a Vicenza nessuno è in grado di apprezzare, tanto che è rimasta invenduta e la galleria è stata trasformata in negozio di cornici, pittura, pennelli. Il brano narrativo si conclude in modo singolare, cioè con il passaggio (non inatteso) dalla terza alla prima persona, attribuito allo stesso personaggio, il fratello: «Se davvero a mio fratello interessava, gliel’avrebbe venduta e gli avrebbe fatto anche un buon prezzo eccetera. Ma naturalmente, disse mio fratello poggiando tutte e due le mani sul Bacon, a me di comprarlo non interessava. Di tutto ciò che mi serviva ero già entrato in possesso» (p. 177). Con l’indiretto libero e una breve catena paratattica si passa dall’io Thomas all’io fratello di Thomas. Poi però la voce narrante torna a parlare in prima persona e a riferire del fratello in terza persona:

E da quel giorno, da quel suo primo contatto con Francis Bacon, pensavo camminando, il suo interesse, nei confronti di Francis Bacon e la sua opera, non era mai venuto meno, e aveva raccolto tutto il possibile sull’opera e la vita di Francis Bacon: saggi, monografie, cataloghi, articoli eccetera, continuando a lavorare su quella prima intuizione che si era rivelata, così lui, un’intuizione assolutamente corretta, corretta fin da quel primo istante, immobile davanti alla vetrina, gli occhi fissi sul trittico (p. 177).

La folgorazione del fratello davanti al trittico ha creato uno sconvolgimento da sindrome di Stendhal, mirabilmente narrata. Il lettore viene totalmente assorbito dal

¹¹ I. DE SETA, *I volti di Tozzi: comparse primonovecentesche*, «La letteratura e noi», disponibile online (<https://laletteraturaenoi.it/2024/06/12/i-volti-di-tozzi-comparsa-primonovecentesche/>). Data ultima consultazione: 28/11/2024).

¹² Cfr. FORTIN, cit.

testo, in particolare dal tema interno al capitolo (qui le tre teste) tanto da dimenticare il tema più ampio, quello dell'eredità, della morte dell'ultimo membro del nucleo familiare che porta il protagonista a rivolgersi al notaio e a percorrere i quindicimila passi. I racconti nel racconto, qui come in *Un mondo meraviglioso*, hanno l'effetto di distrarre il lettore dalla trama principale: nel primo romanzo la visita ospedaliera al padre, qui il percorso di quindicimila passi che separa la casa di Thomas Boschieri dallo studio del notaio Strazzabosco¹³. L'eccezionalità dei fatti narrati è un altro riferimento implicito, o se vogliamo un caso di intertestualità con il *Fu Mattia Pascal*.

Successivamente, mentre cammina nel bosco dopo la morte della sorella, riprende in prima persona a pensare alla propria morte e all'idea di suicidio, alternandola all'idea di andarsene. Va avanti per una pagina: quando ci stiamo iniziando a domandare della possibile reazione del fratello, ecco che a quel punto la nostra voce si sovrappone a quella del narratore: «Vendo tutto e me ne vado. E mio fratello?, pensai a un tratto... se lui non volesse vendere tutto?». Si interroga dunque su come si comporterebbe il fratello: è qui che entrano in gioco le differenze, e assistiamo alla voce di un io che è un altro da sé:

Ma mio fratello era, ed è, di questo sono certo, affatto diverso da me. Quel che per me è chiaro, pensavo, per lui non è per niente chiaro. Io me ne faccio una ragione, di tutto mi sono sempre fatto una ragione, mentre lui non si è mai fatto una ragione di niente. Io perdono, ho perdonato gli altri e me stesso, mentre lui, mio fratello, non ha mai perdonato né sé stesso né gli altri. Io dimentico, lui non dimentica.

Qui Thomas rappresenta la razionalità e il buon senso, mentre il fratello è l'artista, con tutte le fragilità che questo comporta. In questo caso, dunque, il fratello è un io distanziato. Il protagonista parla poi per due, tre pagine che narrano di elucubrazioni, camminate nel bosco, conto dei passi ci allontanano ancora dal fratello, finché non ricominciamo a domandarci di lui e allora la voce narrante ce ne parla. Questa distribuzione dei riferimenti dà l'impressione che si tratti del suo *alter ego*, di una voce con cui il dialogo si è interrotto¹⁴. Apprendiamo che è passato un decennio, a quanto

¹³ Notiamo anche l'insistenza giocosa dei nomi sulla stessa radice bosco, così come un altro personaggio-comparsa, affiancato alla casa incompiuta, la Magnabosca, ma anche nei titoli dei capitoli, *Casa nel parco*, *Amazzonia*.

¹⁴ «Ma se ho paura di diventare pazzo, mi dissi, allora vuol dire che non sono affatto pazzo. A tutto questo sono stato costretto da mio fratello che mi ha piantato in asso. Eppure, pensavo, anche se se n'è andato via e non lo vedo da più di dieci anni, è come se fosse ancora qui con me. Sento il suo peso sul groppone, il suo fiato sul collo. A volte mi giro di scatto, convinto che girandomi di scatto, in modo repentino e senza alcun preavviso, tanto che a volte sorprendo persino me stesso, potrei

ne sappiamo, dal momento che il fratello si è dileguato. La scena si conclude con uno spostamento dall'io al tu: «Tuo fratello non si farà più sentire, non si farà più vedere, pensavo mentre camminavo» (p. 185). Tutti i pensieri sul fratello si svolgono mentre l'io narrante va verso la casa incompiuta, che è il titolo del capitolo successivo. Tali pensieri lo portano a riflettere sulla solitudine:

Tutti in realtà non avrebbero bisogno che di sé stessi. Per essere felici, penso, non abbiamo bisogno che di noi stessi, questa compagnia dovrebbe bastarci. Eppure non siamo affatto felici, malgrado, a ben guardare, non ci manchi niente per essere felici. Della nostra compagnia non ci accontentiamo, non mi accontento, dobbiamo uscire fuori a cercare. Vorremmo stare da soli, assolutamente da soli, perché questo dovrebbe bastarci, ma questo restare da soli rischia di farci impazzire (p. 186).

Quest'ultima frase è paradigmatica della condizione dell'intellettuale, che segue il proprio istinto di isolamento funzionale alla vita tra i libri e poi se ne sente prigioniero: la misantropia è indice del disagio mentale¹⁵. Poco dopo cade l'utilizzo del primo caso di prima persona plurale, che unisce il narratore al fratello in opposizione a un altro personaggio, un architetto, con cui non c'è legame di parentela:

L'asilo insieme con l'architetto Lazzaron, pensavo, poi le scuole elementari, poi le medie. Poi lui al geometri. Noi, mio fratello e io, al liceo. Poi lui alla Facoltà di Architettura. Noi a Lettere e Filosofia. Ma mentre noi abbandonammo quasi subito gli studi universitari, lui, l'architetto Lazzaron, si laureò e divenne architetto (p. 195).

Qui sembra di stare al cospetto di ideali nipoti dei fratelli Gambi di *Tre croci* di Tozzi, al cospetto cioè di perdenti, falliti. Quella di Tozzi era una rappresentazione drammatica, così come questa di Trevisan sembra una confessione a cuore aperto di tutte le proprie debolezze.

Il capitolo si conclude con una riflessione che con la solita abilità porta al capitolo successivo: «Ma l'architetto Lazzaron, il nostro amico d'infanzia, non era

sorprenderlo sopra le mie spalle. Mi giro di scatto per sorprenderlo, ma non riesco mai a coglierlo di sorpresa. È logico, mi dissi, non riesci a sorprenderlo perché non c'è» (p. 185).

¹⁵ Si veda in proposito I. DE SETA, *La biblioteca nel romanzo moderno*, «La letteratura e noi», disponibile online all'indirizzo <https://laletteraturaenoi.it/2014/07/26/la-biblioteca-nel-romanzo-moderno-1-manzoni-nievo-pirandello-e-tozzi/> (data ultima consultazione: 06/12/2024) e EAD., *Un intellettuale corretto dalla scienza*, «La letteratura e noi», disponibile online all'indirizzo <https://laletteraturaenoi.it/2019/12/04/un-intellettuale-corretto-dalla-scienza-il-personaggio-medico-in-carlo-levi-e-axel-munthe/> (data ultima consultazione: 06/12/2024).

certo come noi. Lui era, ed è, un uomo assolutamente pragmatico, un uomo pratico, un uomo che nella vita tende a costruire, così lui stesso si definiva, a costruire verso l'alto, diceva, perché oramai di spazio ce n'è poco» (p.196).

L'altezza, evocata dall'architetto Lazzaron, d'altro canto, è uno degli elementi tenuti in conto da Lotman¹⁶ nel suo studio del testo poetico e dello spazio in esso: la verticalità e la posizione elevata associate figurativamente alle cose più nobili¹⁷ diventano qui oggetto di invettiva da parte del fratello, che scaglia tutta la sua rabbia contro l'architetto per gelosia della sorella. L'argomentazione consiste nel fatto che di verticale c'è solo il cattolicesimo, di cui sarebbero impregnati gli architetti che hanno studiato a Venezia per poi tornare in provincia e fare i loro giochi in amministrazione. Il narratore puntualizza che è tutta colpa della gelosia (del fratello, *ça va sans dire*).

L'invettiva, condotta col solito dualismo linguistico, si fa poi più corposa, coinvolgendo temi quali il territorio, la collettività, il razionalismo e una critica di carattere estetico. Alla sua conclusione, si descrive lo stato successivo di chi l'ha pronunciata, una descrizione di minuzia psicologica ma anche attoriale:

Mio fratello, come sempre al termine di uno dei suoi accessi, che noi conoscevamo fin troppo bene, stava immobile e in silenzio con la schiena appoggiata allo schienale della sedia, le braccia, inerti, penzolanti lungo i fianchi, le gambe stese per tutta la loro lunghezza sotto il tavolo. A un estraneo avrebbe potuto dare l'idea di essere morto, tanto era fisso nella sua immobilità. Ma morto non era di certo, noi lo sapevamo bene. Altro che morto: vivo era, e adirato all'eccesso, irritato all'eccesso, sfinito dalla sua stessa ira e irritazione (p. 201).

Ed entra poi in gioco un nuovo stratagemma narrativo, il diario del fratello: «*La mia ira immobile, o la mia furibonda immobilità*, così mio fratello nel suo diario, che ho qui accanto a me». Ne parla ancora finché non trova il modo di tornare al presente *in medias res*, ovvero nella camminata. Viene da pensare all'*habitat* dei personaggi evocato da Hamon¹⁸ quando parla dell'ambiente circostante: «Eppure, malgrado la bruttezza di questi edifici, malgrado a volte essi siano non solo un'offesa per i nostri occhi e il nostro equilibrio estetico, ma siano anche oggettivamente malfatti e poco adatti a

¹⁶ J. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1976,

¹⁷ «La sintagmatica interna degli elementi all'interno del testo diventa lingua di simulazione spaziale [...]. Di qui la possibilità di simulare in senso spaziale concetti che di per sé non hanno una natura spaziale. In parecchi casi [...] il 'basso' [si identifica] con la 'materialità' e l' 'alto' con la 'spiritualità'». Al concetto di «alto basso» Lotman attribuisce, fra gli altri, il significato di «prezioso-non prezioso» (ivi, pp. 262-263).

¹⁸ P. HAMON, *La bibliothèque dans le livre*, «Interférences», 11, 1980, pp. 9-13.

essere abitati, la gente, pensavo, malgrado tutto questo si abitua e ci vive per anni» (p. 203). Viene fuori, qui, la saggezza dell'autore, la sua ideologia:

Tutto ciò che vediamo, mi dico camminando, vuol dire che possiamo vederlo. Tutto ciò che sentiamo possiamo sentirlo e quello che facciamo è ben evidente che possiamo farlo. Tutto ciò che ci beviamo ogni giorno dai giornali, dalla radio, dalla televisione, tutte le notizie che ci pappiamo come omogeneizzati, ogni giorno per più volte al giorno, vuol dire che possiamo digerirle (p. 204).

Temi su cui torna due pagine dopo, registrando ancora le proprie reazioni: «Sono anestetizzato dai sistemi di informazione, non sento più nulla anche se mi sembra di sentire qualcosa» (p. 206), prima di una rivelazione del tutto inaspettata: la sorella è morta accoltellata in casa dal fratello. Il romanzo assume improvvisamente i toni di un thriller. Thomas ha seppellito il cadavere della sorella uccisa dal fratello - che è intanto scomparso - nel giardino di casa, la quale, apprendiamo solo ora, conta venticinque stanze, fiabesca come la casa nel parco.

Con una narrazione a ritroso, l'analessi serve a spiegare tutto quanto precede questo inaspettato fratricidio, e veniamo informati sulle ragioni del colpo di scena. La poeticissima casa nel parco nella casa, la cui collocazione spaziale sembra un omaggio a Escher, è la casa di villeggiatura della famiglia. Di queste villeggiature, però, serbava ricordo soltanto la sorella – tanto che i due fratelli dubitavano della loro esistenza. Nel passo in cui apprendiamo questo troviamo il solito gioco dei pronomi: «Che lui era convinto che la casa non esistesse, aveva detto al notaio Strazzabosco, che era certo fosse solo una storia, che della casa lui non ricordava assolutamente niente e neanche suo fratello, io, non ricordava niente, che solo sua sorella, nostra sorella, se ne ricordava» (p. 211). Evidenziamo i soggetti: «lui [...], suo fratello, io, [...], sua sorella, nostra sorella». Siamo davanti ai tre fratelli, che si presentano come facce di un prisma, come i tre volti del *self-portrait* di Francis Bacon: ognuno comporta una visione della realtà diversa e insieme un frammento della realtà da ricomporre in unità. Tornando alla casa e ai dubbi sulla sua esistenza, veniamo a conoscenza del fatto che il fratello andò a vedere se la casa esistesse, e dopo averla trovata, dice il narratore, cambiò le sue abitudini: «Per anni, senza sosta, mio fratello aveva seguito lo stesso schema: sveglia tra mezzogiorno e le tre, colazione e lettura dei giornali, al bar e per tutto il resto del pomeriggio, a casa per cena e dopo cena nello studio, a lavorare al manoscritto per tutta la notte» (p. 215). La routine, potremmo semplificare, di uno scrittore *bohémien*.

Ma, dopo la visita alla casa nel bosco, il fratello inizia a svegliarsi presto, a passare tutto il giorno fuori casa, mostrando una passione per i giardini che è venata di rabbia per quei curati «orti e giardini del cazzo». Secondo la voce narrante tutto è dovuto alla presunta frequentazione quotidiana della casa nel bosco, dove si annidavano tutti i ricordi d'infanzia, che probabilmente cercava invano, frustrando così continuamente le sue attese emotive. Thomas si fa poi l'idea che il fratello voglia, sempre senza informarlo, ristrutturare la casa nel bosco. Tutto questo finché la sorella non incontra un uomo e lo frequenta di nascosto per paura della gelosia del fratello: Thomas sostiene che la sorella non avrebbe dovuto assecondare questa gelosia del fratello. In definitiva il narratore capisce, e condivide con il lettore questa sua comprensione, le ragioni dell'uccisione della sorella, perché l'amore del fratello per lei era una dipendenza dovuta alla mancanza d'affetto dei genitori morti troppo presto: «La odiava, perché lei gli ricordava, col suo amore e la sua dedizione, ciò di cui i suoi genitori l'avevano privato morendo» (p. 220). A questo punto Thomas si rammarica di aver lasciato il fratello solo con la sorella e decide di andarlo a cercare «prima che faccia qualche altra cazzata» (p. 221). Il linguaggio colloquiale, che accompagna situazioni estreme, e l'attenzione psicologica danno al testo un effetto di iperrealismo. Poi decide di andare a cercare il fratello nella casa nel bosco dove è convinto di trovarlo. Sono già passate due settimane dalla morte della sorella e si sente colpevole quanto il fratello: vive come una colpa non solo la leggerezza di averli lasciati soli (e così consentendo al fratello di perpetrare l'assassinio), ma anche l'aver sepolto la sorella nel giardino di casa, giustificando la sua assenza con la scusa di un viaggio. Sembra che voglia rendersi complice del fratello non perché condivida il suo gesto ma anzi perché se ne sente in parte responsabile, ne capisce le ragioni e vuole condividere la colpa. Notiamo, nella "confessione", un andamento ossessivo a colpi di anafora:

sono colpevole almeno quanto mio fratello, mi dicevo camminando con passo deciso verso Vicenza, forse ancora più colpevole di mio fratello, continuavo a ripetermi: *colpevole, colpevole quanto lui, colpevole più di lui, colpevole anche per lui, colpevole per mia sorella*. Solo a questi continuavo a pensare quel giorno camminando come un ossesso, che ero colpevole. E pensai a tal punto questo pensiero, continuando a formularlo e riformularlo in tutte le sue possibili varianti, che alla fine esso si cristallizzò nel suono della parola colpevole che, camminando, presi a ripetere a bassa voce, scomposta in sillabe, con cadenza sempre più veloce, sillaba su passo, veloce, concentrato, senza contare, leggero, indifferente (p. 223).

La strada verso la casa nel bosco, nella descrizione che fa al fratello dopo esserci stato la prima volta, ha caratteristiche nuovamente fiabesche: bianca, con ai lati alberi, due palme. Ora invece il percorso dall'abitazione alla casa nel bosco è connotato più realisticamente, e attraversa posti che irritano il narratore. Finché, con un colpo di scena, il notaio Strazzabosco - evidente discendente del manzoniano Azzecagarbugli - rivela a Thomas e al lettore che 35 anni prima la madre era stata investita per strada e con lei un bambino. Solo allora scopriamo insieme alla voce narrante che il fratello del protagonista non era che un *alter ego*¹⁹. Quello vero era morto da bambino. Il romanzo svela per salti e colpi di scena una trama inquietante: il fratello non c'è, quindi chi ha ucciso la sorella? Nonostante i tentativi di 'depistaggio'²⁰, si direbbe che il colpevole sia lo stesso che l'ha sepolta, che infatti "confessa". Lo sdoppiamento della narrazione, la confusione tra io / lui è dunque una confusione che appartiene alla materia stessa della narrazione e non riguarda solo il *récit*.

3. Riflessioni finali

Nel tentativo di osservare il funzionamento del ruolo di Thomas nei primi due romanzi della trilogia, si è voluto seguire l'intreccio e la sequenzialità nella trama per far emergere l'andirivieni spazio-temporale costruito su una serie di flash-back ed ellissi. Immagini quali la casa nel parco nella casa provocano uno stordimento da infinito (come i disegni di Escher) e ben rappresentano gli scambi di ruolo tra narratore e personaggi. Si è constatata una scrittura che mima la nevrosi, la psicosi, le ossessioni, i fenomeni patologici della psiche di cui il narratore tiene le fila, ma anche l'imprevista filiazione da grandi romanzieri della modernità letteraria italiana (Manzoni, Svevo, Pirandello e Tozzi). In particolare, uno di loro sembra essere un progenitore di Trevisan. La drammaticità delle vicende che avvolgono il nucleo familiare, la sensazione che i personaggi siano in situazioni senza via di scampo²¹, le

¹⁹ Ci sono pensieri nei quali Thomas si rende conto di essere uguale al fratello: «Vivere pensando di continuo alla morte è stato, per me quanto per mio fratello, un raffinato esercizio di equilibrismo che, queste le nostre intenzioni, avrebbe dovuto tenerci lontani sia dalla vita che dalla morte, ma non ha prodotto e non produce altro risultato che mantenerci in vita, avvicinandoci così, nel disgusto, al nulla», p. 222. «Tutto ciò che arrivo a pensare io, l'ha già pensato anche lui. In fin dei conti, pensavo, non siamo poi così diversi, anzi, in un certo senso siamo uguali», p. 243.

²⁰ «Lui ha ucciso, mi diceva, non io, lui. Lui, o lui, non io ho ucciso ma lui» (p. 242).

²¹ Ricordiamo che Thomas dice al paziente della maxillo-facciale «siamo senza scampo».

trame essenziali attorno a pochi personaggi, rappresentati in ruoli fissi e legati da rapporti di sangue, fanno pensare una sorta di *mise à jour* di Tozzi in Trevisan²².

Partendo dall'assunto che i libri di Trevisan siano un rompicapo, nel tentativo di trovare il bandolo della matassa, nel ruolo di critici ancor più che in quello di semplici lettori, dopo circonvoluzioni mentali che stordiscono, ci siamo dovuti arrendere a lasciarci guidare alla cieca da un narratore onnisciente che si cala nei panni di Thomas, ma ha un controllo del testo di gran lunga maggiore e racconta il disagio mentale - in particolare la dissociazione - con uno stile inedito tra l'espressionismo (alla Bacon) e l'illusionismo (alla Escher). L'impressione è che l'identità di Thomas sia uno stratagemma per creare un narratore allo specchio che prende distanza da sé, un io ingombrante con cui fare i conti.

²² Inoltre «che sia in treno o che sia in macchina, in moto pure a piedi, il paesaggio mi penetra». Come in Tozzi, l'ipersensibilità si traduce anche nel rapporto con il paesaggio. cfr. I. DE SETA, *Con Borgese e Debenedetti: Tozzi, artista di una provincia europea*, in *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, a cura di R. Castellana e I. de Seta, Carocci, Roma, 2017, pp. 91-106.

RIAPRIRE GLI ARCHIVI

«L'unisono delle loro voci»: la vicenda editoriale delle *Poesie* di W. C. Williams

Abstract: L'articolo esplora la vicenda editoriale della prima antologia italiana di poesie di William Carlos Williams, tradotta da Vittorio Sereni e Cristina Campo e pubblicata da Einaudi nel 1961. La lettura della corrispondenza dal 1955 al 1961 tra Vittorio Sereni, Cristina Campo, Luciano Foà, Giulio Bollati e Renato Solmi consente di delineare una complessa dinamica editoriale che coinvolge intellettuali, case editrici e agenzie letterarie di primo piano nella scena culturale del Novecento. La ricerca offre inoltre uno spaccato delle riflessioni critiche e delle scelte traduttive di Vittorio Sereni, dalle cui lettere emerge non solo una grande statura intellettuale, ma anche una profonda integrità morale. Egli si configura, oltre che come poeta e traduttore, come un importante mediatore culturale. In appendice sono presentate le trascrizioni, seguite dalle riproduzioni dei documenti originali, di alcune delle lettere più significative consultate presso l'Archivio di Stato di Torino.

Parole chiave: William Carlos Williams, Vittorio Sereni, Cristina Campo, Einaudi, vicenda editoriale

1. *Vittorio Sereni e William Carlos Williams: un «viaggio stilistico»*

Il campo letterario italiano del dopoguerra è caratterizzato da una crescente interazione con la poesia internazionale, in particolare con quella angloamericana. In questo periodo si verifica un fenomeno di maggiore «apertura europea»¹, che segna una rottura con l'influenza esclusiva della mediazione francese, predominante sin dall'Ottocento. Questa dinamica spinge molti letterati, già poeti o narratori, a diventare anche traduttori e critici.

1 P. V. MENGALDO, *Introduzione a Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1990, pp. 30-31.

Tra i protagonisti di questo processo di ibridazione culturale emerge Vittorio Sereni, che, impegnato nel dialogo con importanti esponenti della letteratura contemporanea, si configura come un autentico mediatore culturale.

L'obiettivo di questo studio è mettere in luce, attraverso i carteggi conservati presso l'Archivio Vittorio Sereni di Luino e l'Archivio di Stato di Torino, il contributo di Sereni nell'introdurre la poesia di William Carlos Williams all'interno del panorama letterario italiano. Ricostruire la vicenda editoriale della pubblicazione della prima antologia italiana di Williams consente non solo di illustrare le modalità e i tempi con cui il pubblico ha conosciuto il poeta americano, ma anche di offrire uno spaccato della personalità di Sereni, delle sue riflessioni poetiche, del suo impegno critico e delle sue scelte traduttive.

«Giano bifronte nella vita come nell'arte, William Carlos Williams è stato - e rimane - un protagonista della letteratura in lingua inglese della prima metà del Novecento»². Il poeta del *no ideas but in things*, l'apprezzato medico che in cinquant'anni in una piccola cittadina fa nascere più di duemila bambini, unisce la pragmaticità del suo mestiere al grande talento poetico.

L'incontro di Sereni con il poeta americano avviene grazie al suggerimento di Luciano Anceschi, come Sereni stesso scrive nella premessa del *Musicante di Saint-Merry*: «Debbo [...] a Luciano Anceschi lo stimolo a cimentarmi con W. C. Williams per un'edizione speciale che doveva essere illustrata da Marino Marini e che poi non si fece»³. In una lettera a Bertolucci del 13 dicembre 1951, Sereni dichiara di aver già tradotto un gruppo di poesie di Williams, per cui possiamo desumere che vi sia entrato in contatto almeno dai primissimi anni Cinquanta: «Per mio conto ho tradotto una quindicina di poesie da William Carlos Williams per non so che edizione di lusso di Cardazzo»⁴.

Se è stata un'esigenza pratica e contingente a spingerlo ad intraprendere questo lavoro di traduzione, in realtà esso costituirà un punto di svolta nella poetica di Sereni, interrompendo quella lunga fase che Laura Barile definisce come «Il tempo dell'impotenza creativa, che dal 1947 si prolunga fino ai primi anni Sessanta»⁵, e che Francesca D'Alessandro descrive con l'espressione «periodo di aridità creativa»⁶.

² L. SAMPIETRO, *introduzione a W. C. WILLIAMS, A un discepolo solitario*, a cura di L. Sampietro e traduzione di D. Abeni, Milano, Bompiani, 2023.

³ V. SERENI, *Il Musicante di Saint-Merry*, Torino, Einaudi, 2001, p. 31.

⁴ G. P. BARONI, a cura di, *Attilio Bertolucci, Vittorio Sereni, Una lunga amicizia, Lettere 1938-1982*, Milano, Garzanti, 1994.

⁵ L. BARILE, *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere, 2004, p. 49.

⁶ F. D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2010, p. 60.

«L'unisono delle loro voci»

Sereni stesso scriverà più avanti in *Autoritratto*, nel 1978: «Silenzio non forzato ma necessario, imposto da una mia natura particolare, tanto che una volta l'ho chiamato “silenzio creativo”», un silenzio che in realtà non corrisponde all'assenza della scrittura in versi, ma ad un'idea di poesia che sta cambiando, si sta rimodellando, in quello che si configura come un vero e proprio «viaggio stilistico»⁷:

L'edizione critica delle poesie curata da Dante Isella mostra chiaramente i segni di un'attività poetica durante gli anni Cinquanta; risalgono al 1951-1952 versi che apparterranno al *Posto di vacanza* (in *Stella variabile*) e a componimenti degli *Strumenti umani*, quali *Il male d'Africa*, *Il piatto piange*, *Una visita in fabbrica*, *Sopra un'immagine sepolcrale*, *Un ritorno*, *Mille miglia*, *Le ceneri*, *Le sei del mattino*⁸.

L'approccio filologico alla lettura dei testi di Sereni offre un nuovo punto di vista per comprendere la sua scrittura negli anni Cinquanta, poiché «la descrizione delle varianti permette infatti di seguire il farsi del testo – vero e proprio *work in progress* – e di studiare le scelte compiute dal traduttore»⁹, evidenziando così il carattere laboratoriale dell'opera sereniana in quel periodo. Come è noto, le ragioni alla base della difficoltosa e limitata produzione poetica di Sereni si rintracciano principalmente in una crisi d'identità vissuta dal poeta nel dopoguerra, che lo spinge a ricercare nuove forme espressive e una rinnovata struttura lirica:

allo smarrimento esistenziale del reduce, sopravvissuto al periodo algerino di cattività, al trauma privato della fine della giovinezza, si affiancava quello pubblico e collettivo del tradimento degli ideali o delle utopie della Resistenza, mentre il miracolo economico causava via via una trasformazione irreversibile del paesaggio e della lingua italiana, alla quale si accompagnava strategicamente la rimozione, nella memoria collettiva, degli eventi del recente passato [...]. Di fronte agli anni nei quali si consuma la «mutazione antropologica» [...] Sereni si trovava costretto a operare nel senso di una evoluzione strutturale della sua scrittura lirica¹⁰.

Williams, a lungo trascurato dalla critica letteraria, che privilegiava autori come Eliot o Pound, è stato recentemente rivalutato e riconosciuto per il suo contributo

⁷ L. ALCINI, *Introduzione a Studio di varianti d'autore nella traduzione foscoliana di «A Sentimental Journey through France and Italy»*, Perugia, Guerra edizioni, 1998, p. XX.

⁸ S. PESATORI, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams*, in E. ESPOSITO, a cura di, *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Milano, Ledizioni, 2016.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ F. MOLITERNI, *Una contesa che dura. Poeti italiani del Novecento e contemporanei*, Macerata, Quodlibet, pp. 111-112.

significativo alla poesia angloamericana. La sua opera, emancipata dai modelli d'oltremare, si distingue per una forte indipendenza culturale e l'assenza di intellettualismo. Proprio per queste caratteristiche, la traduzione delle opere di Williams rappresenta il primo, fondamentale passo compiuto da Sereni nel suo percorso di evoluzione stilistica. La critica è concorde nel riconoscere che, nella ricostruzione della sua «nuova poetica», Williams sia stato uno dei poeti da cui Sereni ha tratto maggior insegnamento¹¹.

Naturalmente si può guardare alla traduzione di Williams, come a tutte le traduzioni, non solo come un esercizio di stile personale (nel caso di Sereni) o come un atto linguistico, ma anche e soprattutto come un processo socio-culturale che riflette e ridefinisce il panorama letterario in una prospettiva transnazionale, animata dalle dinamiche dei campi su cui tanto ha insistito Pierre Bourdieu.

Per analizzare la vicenda dal punto di vista dell'extraterritorialità e dell'ibridazione tra i campi letterari, è imprescindibile partire dalla pubblicazione nel 1950 del saggio *Projective Verse* di Charles Olson, destinato ad una rapida diffusione negli ambienti culturali dell'epoca. Williams, uno tra i modelli principali per tutto il gruppo del «Black Mountain College» e per Olson nella fattispecie, aveva citato un'ampia porzione del saggio nella sua *Autobiography*, condividendone le idee basate sulla *composition by field*¹² (la composizione per campo). In Italia il pamphlet di Olsen si diffuse nell'ambiente del «Verri», come testimonia la versione italiana ad opera di Alfredo Giuliani comparsa sulla rivista nel 1960, intitolata *Il verso secondo l'orecchio* e destinata poi all'antologia *I Novissimi*. «Annettere Olson all'area culturale della sperimentazione italiana, significava farvi entrare, almeno parzialmente, anche Williams; e questo a Sereni non poteva piacere»¹³.

Alla costellazione di motivi che guidano le scelte traduttive di Sereni si può dunque aggiungere la sua volontà di partecipare attivamente alla ridefinizione del campo letterario, «come mosse strategiche in una partita giocata contro la nascente

¹¹ Vedi E. TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999. Nella parte centrale della traduzione di *The Desert Music* Sereni effettua un «montaggio serrato di voci altrui, polifonia, porzioni dialogiche; insomma quell'insieme di procedimenti strettamente connessi che Sereni aveva messo al centro, sperimentandoli lungamente, della sua 'nuova' poetica a partire dagli *Strumenti umani*». (F. FRANCUCCI, *L'inizio, la fine, il deserto, la forma, la poesia, la "zona incerta."* Sereni traduce e trasforma *The Desert Music* di W.C. Williams, «California Italian Studies», n. 8, 2018, p. 17).

¹²C. OLSON, *Projective Verse*, «Poetry New York», n. 3, 1950.

¹³ F. FRANCUCCI, *L'inizio, la fine, il deserto, la forma, la poesia, la "zona incerta."* Sereni traduce e trasforma *The Desert Music* di W.C. Williams, cit.

neoavanguardia, per stabilire usi “legittimi” e “illegittimi” della cultura poetica d’importazione»¹⁴.

Per ricostruire le tappe dell’ingresso di Williams in Italia, risulta utile tracciare una breve cronologia delle sue opere pubblicate nel campo letterario nazionale, a partire dalle antologie in cui è presente. Al di là di una prima citazione da parte di Vittorini nel 1941, in *Americana*, antologia di narrativa statunitense, la prima antologia di poesia angloamericana da ricordare è quella del 1948 a cura di Carlo Izzo, *Poesia americana contemporanea e poesia negra*, a cui si aggiunge nel 1955 quella di Alfredo Rizzardi, *Lirici Americani*, edita da Salvatore Sciascia. «L’inclusione di qualche testo di Williams in traduzione nelle antologie curate da Carlo Izzo e da Alfredo Rizzardi è il primo segno di un’apertura verso colui che è stato più volte definito come il poeta americano per eccellenza»¹⁵. Intanto, anche Luciano Anceschi, nel 1953, aveva inserito alcune traduzioni di Sereni nella sua antologia *Poetica americana e altri studi contemporanei di poetica*. Nel 1958 Feltrinelli pubblica *Poeti americani: da E. A. Robinson a W. S. Merwin (1900-1956)* a cura di Roberto Sanesi, mentre Garzanti nello stesso anno fa uscire l’antologia curata da Attilio Bertolucci, *Poesia straniera del Novecento*, contenente quattro traduzioni sereniane del *Paterson* di Williams (*The Fall, Adam, These, Dedication for a Plot of Ground*). Nel 1960 si aggiunge l’inaudiana *Poeti del Novecento italiani e stranieri* a cura di Elena Croce.

Proseguendo con una veloce rassegna cronologica, William Carlos Williams collabora più volte alla rivista «Botteghe Oscure» di Marguerite Caetani, comparando nel quarto (1949) e nell’ottavo numero (1951). Del processo editoriale di quest’ultimo abbiamo traccia nel carteggio tra Marguerite Caetani e la collaboratrice Elsa Dallolio, a cui era affidata la redazione di quel numero¹⁶.

Nel 1957 la casa editrice Edizioni del Triangolo pubblica la prima raccolta di poesie di Williams tradotte da Vittorio Sereni, mentre l’anno successivo All’insegna del pesce d’oro stampa un volume con i versi tradotti dalla poetessa Vittoria Guerrini, in arte Cristina Campo. Nel 1959 sulla rivista «Marsia» viene pubblicata la traduzione

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ S. PESATORI, *Unisono: appunti sull’edizione critica di una poesia in traduzione*, «Autografo», n. 52, 2014.

¹⁶ Elsa Dallolio, nel 1951 segretaria editoriale della rivista, invia una lettera datata 24 agosto 1951 a Marguerite Caetani, in cui scrive di alcuni problemi riguardanti la redazione del numero seguente. Riferendosi a W. C. Williams, scrive: «E aspetto tu mi dia qualche notizia su W. C. Williams per gli spazi prima di mandarlo in tipografia, dove certo il lavoro non manca», poiché il testo presentava una distribuzione molto irregolare degli spazi tra le righe, le parole e i segni di punteggiatura. (S. VALLI, a cura di, *La rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori italiani, 1948-1960*, Roma, Fondazione Camillo Caetani, 2000, pp. 141-142).

del poemetto *The Birth of Venus* per mano di Ariodante Marianni, operazione traduttiva che Sereni considera ben riuscita.

Tutte queste pubblicazioni finiscono con il creare un clima di profondo interesse per la poesia di Williams, gettando le basi per quella che sarà la prima corposa antologia di poesie tradotte del poeta, pubblicata da Einaudi nel 1961 e poi ristampata nel 1967. A questo volume segue un incremento di traduzioni; tra le opere più importanti riportiamo la prima versione integrale italiana di *Paterson* per mano di Alfredo Rizzardi, uscita nel 1972 per le Edizioni Accademia, e *Immagini da Bruegel*, pubblicata con la curatela di Marianni nella collana «La Fenice» di Guanda, nel 1987.

La prima organica antologia della poesia di William Carlos Williams in Italia è quindi pubblicata da Einaudi all'interno della «Nuova collana di poeti tradotti con testo a fronte». Questa prima edizione viene pubblicata il 12 settembre 1961, con un notevole ritardo rispetto alle previsioni, poiché si sperava che fosse pronta prima dell'estate. In particolare, Cristina Campo nutriva il desiderio che Williams potesse assistere all'uscita del volume prima della sua morte, ormai imminente.

La vicenda che accompagna le stampe del volume è un lungo travaglio editoriale che si articola tra i maggiori protagonisti del Novecento letterario italiano, Luciano Foà, Renato Solmi, Roberto Bazlen e Alfredo Rizzardi, e le case editrici Einaudi, già ben affermata, Feltrinelli, di più recente fondazione, e l'americana New Directions. Il volume è dunque l'esito di rapporti complessi e di una collaborazione insolita e inaspettata, quella tra Vittorio Sereni e Cristina Campo, le cui divergenze stilistiche sono chiare sin da una prima veloce lettura delle poesie tradotte, ma che hanno il merito di aver restituito due letture, accurate e diverse, di uno stesso autore. Come detto in precedenza, il primo che invita Sereni a cimentarsi con la traduzione di Williams è Luciano Anceschi, probabilmente negli anni in cui quest'ultimo stava lavorando all'antologia uscita poi nel 1953. Quando Roberto Bazlen, lungimirante consulente editoriale¹⁷, suggerisce a Luciano Foà la pubblicazione di *The Desert Music* con le traduzioni di Vittorio Sereni, diverse sue versioni erano già state inserite nelle antologie prima elencate.

¹⁷ «Le sue lettere editoriali Einaudi e poi ad Adelphi guidarono per decenni l'editoria italiana alla scoperta dei più rilevanti scrittori stranieri dopo il provincialismo del periodo fascista» (M. PIERACCI HARWELL, a cura di, W.C. WILLIAMS, C. CAMPO, V. SCHEIWILLER, *Il fiore è il nostro segno. Carteggio e Poesie*, 2001, p. 3).

«L'unisono delle loro voci»

Dalla risposta¹⁸ di Foà, segretario editoriale Einaudi dal 1951, a Bazlen, scopriamo però che «il progetto editoriale di un W. C. Williams fatto da Sereni era già in cantiere e affidato all'intermediazione di Renato Solmi»¹⁹.

Risale al 26 dicembre 1955 la lettera di Sereni al «caro René», diminutivo con cui il poeta lombardo era solito appellarsi a Solmi, in cui egli scrive delle difficoltà nel reperire la bibliografia necessaria al suo lavoro, a causa dei brevi tempi del prestito bibliotecario o della scarsa disponibilità dei volumi. Sereni invia dunque a Solmi la lista dei libri di cui ha bisogno, chiedendo se fosse possibile ottenerli tramite Einaudi:

con qualche ritardo ti invio una disordinata bibliografia (essenziale per la parte che mi interessa) di W. C. Williams. Fino a questo momento mi sono interessato di trovare quel che potevo presso l'[?], ma è un pasticcio perché i libri non si possono tenere per più di 15 giorni, non più di 2 o 3 per volta – quando ci sono o non sono in mano d'altri. Occorre aver tutto in mano anche ai fini di una semplice scelta. Fino a questo momento non ho, di sicuro e già fatto, se non quanto avevo tradotto: una ventina di cose circa, ma siamo ancora lontani dall'organicità che mi pare indispensabile (nonostante le traduzioni esistenti siano state fatte sui *Selected Poems*). È possibile avere presto, tramite Einaudi, questi libri? Diversamente dovrò ricorrere ai prestiti da parte di Cambon o di altri. [...]²⁰

Non abbiamo traccia di nuovi scambi tra i due, fino a quando la Einaudi nel marzo del 1957 chiederà a Sereni la selezione di poesie da includere nell'edizione, per poter prendere accordi con l'editore americano di Williams, New Directions:

Egregio dottore, l'editore americano delle opere di William Carlos Williams ha bisogno di sapere, per poter stipulare il regolare contratto, quali poesie verranno incluse nella nostra edizione. Può farcene avere con cortese sollecitudine l'elenco?²¹

La richiesta della Einaudi, però, rimane senza risposta, poiché Sereni non risponde fino a quando, nel dicembre di quell'anno, scrive al direttore editoriale della casa

¹⁸ L. TRISSINO, «Due lettere»? *Il Williams di Cristina Campo e Vittorio Sereni*, «Co-creare. Forme della collaborazione letteraria e interartistica», n. 70, 2023, p. 61.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ D'ora in poi le lettere consultate presso l'Archivio di Stato di Torino saranno così indicate: AE1: cart. 35, fasc. 551, Campo Cristina; AE2: cart. 194, fasc. 2792, Sereni Vittorio (a cui, quando presente, aggiungo tra parentesi la numerazione della lettera corrispondente in appendice); AE3: cart. 17, fasc. 231, Bazlen Roberto.

AE2, Sereni a Solmi, 26 dicembre 1955 (01).

²¹ AE2, Einaudi a Sereni, 25 marzo 1957.

editrice, Giulio Bollati, assumendosi la responsabilità di «una questione che per mia colpa è andata troppo in lungo»²², ma adducendo una valida motivazione per la mancata risposta: «Debbo tuttora rispondere alla lettera einaudiana che qui ti unisco. Non l'ho fatto sin qui – e non mi sforzo – perché mi pareva prematuro. Fino a quando non avrò terminato il lavoro, chissà quando, è inutile dare un cenno»²³. Il poeta illustra quindi la sua situazione a Bollati, confessando di essere «fermo da allora, pur essendo intenzionato a riprenderlo e a completarlo, se non altro perché lo trovo un utile esercizio ad altri fini. Ma debbo fare i conti col tempo veramente troppo scarso e... col disordine delle operazioni giornaliere»²⁴. La lettera ci permette di avere un'idea sul lavoro svolto da Sereni fino a quel momento:

Oggi, tra lunghe e brevi, ho dalle venti alle trenta poesie di W.C.W. da me tradotte. Ma intanto quattro usciranno in un'antologia curata da Bertolucci imminente presso Garzanti, altre cinque in un'edizione curata da Roberto Sanesi. Potrò più in là dare un cenno largamente di massima e con tutte le riserve del caso di riduzioni o ampliamenti a seconda dei risultati raggiunti. Proprio perché non traduco a braccio mi è impossibile precisare ora. O debbo farlo comunque con le cose fin qui tradotte?²⁵

L'edizione di cui Sereni parla è quella che di lì a qualche giorno uscirà per le Edizioni del Triangolo, la casa editrice fondata proprio da Roberto Sanesi. Si tratta di una piccola antologia che comprende cinque traduzioni di Vittorio Sereni accompagnate dalle illustrazioni d'autore di Sergio Dangelo, pubblicata in una «collezioncina fantasma»²⁶. Sanesi, fine conoscitore e traduttore di poesia americana, condivide con il luinese l'interesse per Williams, come testimoniano sia la pubblicazione delle sue traduzioni nelle Edizioni del Triangolo, sia l'inserimento di cinque poesie tradotte da Sereni nella sua antologia americana, antologia peraltro suggerita a Giangiacomo Feltrinelli dallo stesso Sereni²⁷.

La correttezza morale e professionale che gli è propria, induce Sereni a preferire la buona riuscita dei progetti editoriali rispetto alla mera convenienza personale, al punto tale dal mettersi da parte suggerendo nomi di suoi colleghi a suo parere più

²² AE2, Sereni a Bollati, 8 dicembre 1957 (2).

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Per il carteggio Sereni-Campo, conservato nell'Archivio Vittorio Sereni di Luino, faccio riferimento al saggio pubblicato da Luca Trissino «Due letture»? *Il Williams di Cristina Campo e Vittorio Sereni*. Utilizzerò quindi le stesse sigle: AS1: *Traduzioni, Fascicolo Williams*, b. 18 fasc. 50; AS2: *Lettere a Vittorio Sereni – Campo*, Cristina, b. 24 fasc. 7.

AS1, Sereni a Campo, 24 marzo 1960.

²⁷ S. PESATORI, *Unisono: appunti sull'edizione critica di una poesia in traduzione*, cit.

«L'unisono delle loro voci»

adatti a portare avanti il lavoro su Williams, o limitandosi a proporsi per un'eventuale collaborazione a un «volume più nutrito»:

Non vorrei, in una situazione così dubbia, togliere una possibilità ad altri, e all'editore, di far conoscere questo poeta in Italia molto più in esteso e rapidamente di quanto non sia possibile fidando su di me. Ci sono specialisti di queste cose come Cambon, Rizzardi, Sanesi ed altri che hanno, oltre tutto, più tempo. Oppure potrei associarmene uno (Cambon) per dare un volume più nutrito. [...] e, s'intende, non me ne avrò a male se Einaudi rinunzierà a questa collaborazione così dubbia o, almeno, problematica²⁸.

La risposta di Bollati non tarda ad arrivare: in accordo «con Einaudi e con gli amici del caso W. C. Williams»²⁹, l'editore concede a Sereni la libertà di tradurre secondo i propri tempi, esortandolo tuttavia a non trascinare troppo a lungo il lavoro. L'atteggiamento degli einaudiani verso il poeta lombardo è di grande fiducia e stima, e ciò si rispecchia nel desiderio espresso a chiare lettere di volerlo come unico traduttore di Williams:

Ho parlato con Einaudi e con gli amici del caso W. C. Williams, e tutti siamo d'accordo nel confermarti che teniamo molto al tuo libro e nell'assicurarti che, se siamo impazienti di averlo, non siamo però tanto incivili da pretendere che tu traduca a comando o su scala industriale. Non desideriamo neppure che tu ti associ un collaboratore. Sei libero dunque di tradurre rapidamente o lentamente, difilato o con pause, a piacer tuo: se aggiungo l'esortazione a non trascinare troppo in lungo il lavoro, devi intenderla in un senso assolutamente personale e amichevole.³⁰

2. Cristina Campo traduttrice di William Carlos Williams: «*It is a secret rite but you have found me out*»

Mentre Sereni pubblicava il volume per le Edizioni del Triangolo, Cristina Campo sul lago di Bracciano si cimentava nella lettura dei *Collected Poems* di Williams, lettura che nella quieta cornice lacustre di fine estate la streggerà:

[...] sono stata tutto il giorno sul lago che è di una trasparenza di seta. [...] ho una stanza leopardiana: con una piccola alcova e una lampada, nascosta in un

²⁸ AE2, Sereni a Bollati, 8 dicembre 1957 (02).

²⁹ AE2, Bollati a Sereni, 16 dicembre 1957.

³⁰ *Ibid.*

prezioso lume a petrolio. [...] La notte dormo nella Luna, come 100 o 1000 anni fa – non credevo fosse ancora possibile questo silenzio trasparente, mentre mi svesto e cammino nella stanza come in un’acqua. [...] Se la vedrò le mostrerò un poeta che è stato con me sul lago e in queste notti – ha 72 anni ed è come un cinese antico. “Il nostro segno è il fiore” dice da qualche parte³¹.

E ancora, un mese dopo: «La cosa più bella è sempre Williams: Ora il tuo volto è nelle tue mani / e i tuoi gomiti sulle tue ginocchia / e sei silenzioso e spezzato»³². Sarà lei stessa un anno dopo in una lettera al poeta a scrivere:

L’ho incontrata la prima volta nella sala di lettura di un manicomio (non vi abitavo, però) sulla collina di Bellosguardo, in Toscana. Poi l’ho perduta per circa quattro anni. Solo l’autunno scorso, sul lago di Bracciano (nell’antica Etruria) qualcuno mi dette i suoi *Collected Poems*, e da allora non ho fatto che leggerli³³.

Il 1958 è l’anno in cui All’insegna del Pesce d’oro pubblica *Il fiore è il nostro segno*, un volume di poco più di 60 pagine in cui la Campo propone le sue versioni di alcune poesie tratte dai *Collected Poems*. Ricevuta la copia della breve antologia, Williams, che intrattiene già da un anno un intenso rapporto epistolare con la Campo, si dichiarerà turbato dal modo in cui la Guerrini era riuscita a comprenderlo:

Dear Cristine, the news that you give about your exquisite small book or your translations of my poems frightens me. I did not think that any one on this earth would ever find me out among my writings as you have done [...] You have toured me inside out, stripped me bare and I am not even embarrassed [...] It is a secret rite but you have found me out³⁴.

Cristina Campo continuerà nel tempo ad occuparsi di Williams, non solo come traduttrice di poesie, ma anche coinvolgendolo in altri progetti: il 24 maggio 1958 scrive al poeta che la RAI le ha inaspettatamente proposto di dirigere un programma

³¹ Per il carteggio tra Cristina Campo e Margherita Pieracci, Vanni Scheiwiller, W.C.Williams e la signora Williams, farò riferimento all’edizione del 2001 di *Il fiore è il nostro segno. Carteggio e Poesie* a cura di M. Pieracci Harwell, d’ora in poi IF.

IF, da Campo a Pieracci, 10 aprile 1958, p. 8.

³² IF, da Campo a Pieracci, 11 ottobre 1957, p. 8.

³³ IF, da Campo a Williams, senza data, p. 7.

³⁴IF, da Williams a Campo, 18 febbraio 1959, p. 51. Traduzione: «Cara Cristina, le notizie che mi dà del suo squisito libretto o delle sue traduzioni mi colmano di spavento. Non pensavo che nessuno in questo modo mi avrebbe mai potuto scoprire nei miei libri come ha fatto lei [...] Lei mi ha rovesciato come un guanto, mi ha interamente messo a nudo, e io non mi sento nemmeno a disagio [...] È un rito segreto ma lei mi ha scoperto».

di poesia contemporanea per la sezione culturale sul Terzo Programma, e gli chiede di inviarle per l'occasione delle poesie purché fossero recenti e inedite in Italia.

Il 9 gennaio 1959 Campo scrive invece alla moglie di Williams per informarla di stare preparando per un numero dell'«Illustrazione italiana» varie pagine dedicate al settantacinquesimo compleanno del poeta americano. Cristina chiede dunque alla signora Williams di ricevere delle foto del poeta (in giardino o con il camice) da accompagnare al pezzo, mantenendo il segreto affinché fosse per lui una sorpresa. Nella stessa lettera scrive: «Il piccolo libro, italiano-inglese, di poesie di Williams uscirà a giorni, spero»³⁵, mentre in quella successiva, indirizzata sempre alla signora Williams:

Il librettino [...] sta avendo un così grande successo. A Roma non è possibile trovarne una copia, meno di un mese dopo la pubblicazione. I poeti - giovani rivoluzionari e vecchi conservatori - ne scrivono tutti con grande emozione. Mi hanno chiesto una seconda trasmissione per il giubileo di W. C. W., al Terzo programma italiano. La prima è stata bella³⁶.

Proprio il 1959 è l'anno che segna l'incontro tra Sereni e Cristina Campo, che iniziano a collaborare alla traduzione del volume, ma è anche l'anno in cui prende forma l'«affare Williams»³⁷, la complicata questione sui diritti delle opere di Williams in Italia. Si tratta di un periodo in cui l'interesse per questo autore stava crescendo e diverse case editrici avevano espresso l'intenzione di pubblicarlo.

3. *L'insolita collaborazione tra Sereni e Campo: l'«affare Williams»*

Gli scambi epistolari permettono di ricostruire il percorso che ha condotto alla singolare collaborazione tra Vittorio Sereni e Cristina Campo, per la quale sembra essere stata risolutiva la mediazione di Roberto Bazlen.

Bobi Bazlen, legato alla Campo da una profonda e duratura amicizia, ne aveva sempre lodato le capacità traduttive, definendo le sue versioni di Williams «perfette – tra le pochissime belle traduzioni poetiche italiane»³⁸.

Il 9 aprile 1959 Bobi scriveva a Luciano Foà: «Le trad. della Vittoria Guerrini nel volumetto di Scheiwiller sono fatte benissimo, idem quelle di Sereni; forse ve ne farebbero altre»³⁹. La presenza di tale considerazione in una lettera in cui Bazlen

³⁵ IF, da Campo a Mrs. Williams, 9 gennaio 1959, p. 47.

³⁶ IF, da Campo a Mrs. Williams, 10 febbraio 1959, p.49.

³⁷ AE2, da Sereni a Foà, 21 gennaio 1960.

³⁸ AE3, da Bazlen a Foà, 16 dicembre 1959.

³⁹ AE3, da Bazlen a Foà, 9 aprile 1959.

suggeriva l'inserimento del volume di Williams nella collana «poeti tradotti con testo a fronte», è significativa dell'intenzione di proporre la Campo come seconda traduttrice del volume. A confermarlo, la lettera inviata qualche giorno dopo a Foà, in cui Bazlen scriveva di avere in serbo «forse (forse!) un'idea per organizzarvi una traduzione delle poesie»⁴⁰.

A quello stesso giorno, il 14 aprile 1959, risale la risposta di Foà. Essa testimonia tuttavia che la collaborazione con la Campo nasce in seguito ad una manifesta volontà di Sereni: «L'idea di Sereni (che ho visto qualche giorno fa a Milano) sarebbe di mettere insieme in un volume le sue versioni con quelle della Guerrini che gli sembrano molto buone»⁴¹.

Nell'ottobre di quell'anno la Guerrini, che intratteneva già da due anni una fitta corrispondenza con Williams (al contrario di Sereni che non vi si rapporterà mai personalmente), comunicherà quindi al poeta americano il progetto nascente:

il libro che intendo fare non è un secondo Pesce d'Oro ma un volume più grande, che comprende sia le mie traduzioni - con l'aggiunta delle nuove - che quelle di Vittorio Sereni, un altro poeta che, come saprà, è riuscito molto bene con lei. Verrebbe una piccola antologia così bella⁴².

La mediazione di Bobi pare essere stata fondamentale nell'*iter* decisionale, come testimonia quanto scritto in una lettera di Foà alla Campo:

Cara Signorina, l'amico Bazlen mi fece sapere tempo fa che lei sarebbe disposta a pubblicare un gruppo di Sue versioni di poesie di William Carlos Williams in un volume della nostra collana di «Poeti tradotti con testo a fronte» in cui apparirebbero anche delle versioni di Vittorio Sereni. Poiché noi vorremmo pubblicare il volume nel corso dell'anno prossimo, Le saremmo molto grati se ci inviasse un elenco delle versioni Sue che riterrebbe di includere nel volume. Di un'altra cosa La pregherei: poiché Lei è in corrispondenza con Williams, potrebbe essere così cortese da comunicargli la nostra intenzione: pregandolo di appoggiare presso coloro che trattano i diritti delle sue opere la richiesta da noi fatta parecchio tempo fa di avere un contratto per l'edizione del volume progettato [...]»⁴³.

E infatti poco più avanti, il 21 novembre, la Campo scrive nuovamente a Williams:

⁴⁰ AE3, da Bazlen a Foà, 14 aprile 1959.

⁴¹ AE3, Foà a Bazlen, 14 aprile 1959.

⁴² IF, da Campo a Williams, 6 ottobre 1959, p. 64.

⁴³ AE1, Foà a Campo, 13 novembre 1959.

[...] per informarla che Einaudi, editore italiano molto grande (se non il più grande), vuole ristampare la mia traduzione delle sue poesie insieme a quelle fatte da un altro poeta, Vittorio Sereni. Io ne sono molto contenta e spero che faccia piacere anche a lei. Ma i diritti d'autore? lei li cedette allora al Pesce d'Oro? Ci fu un accordo scritto? Preferisco chiederlo a lei, perché Vanni può essere molto elusivo quando non vuole che altri facciano le cose che ha fatto lui. Einaudi le scriverà appena lei mi risponde. Mi ha scritto che qualche tempo fa hanno chiesto un'opzione per tutti i suoi libri, per evitare l'opzione di altri editori sulle stesse poesie. Vogliono pubblicare anche le sue prose (*Nelle vene dell'America*, immagino) e se possibile in seguito ampliare l'antologia. Ma sembra che abbiano difficoltà col suo agente qui.

Per favore, può rispondere, e, se è possibile, scrivere una riga per appianare le cose con Einaudi? Io posso chiamare il suo agente dopo e discutere la faccenda con lui. Sono molto contenta di questo libro. [...]»⁴⁴.

Ha qui inizio l'«affare Williams», che impegnerà per diversi mesi Campo, Sereni, Foà, Feltrinelli, Guanda, Scheiwiller, New Directions e gli agenti del poeta americano in Italia, Fabio Coen ed Erich Linder, finché nel marzo 1960 l'accordo non sarà siglato dalla Einaudi. La questione è ben riassunta da Foà nella lettera di risposta alla Guerrini, la quale gli chiedeva chiarimenti in merito alle trattative avviate da Feltrinelli e all'interesse manifestato da Guanda; la lettera di Foà chiarisce anche chi sono i protagonisti dell'intera vicenda:

Sapevo già da qualche giorno del pasticcio sorto a proposito dei diritti. È accaduto semplicemente questo: che l'agenzia Coen – con cui trattiamo da almeno due anni per avere i diritti per una scelta di Williams – non ci ha mai comunicato che, per gran parte delle poesie, i diritti sono trattati da New Directions, la quale è rappresentata in Italia dall'A.L.I. (Linder). Ho parlato stamane con Linder, il quale mi ha detto che, non sapendo nulla del nostro interesse per Williams, aveva concesso un'opzione a Feltrinelli. Ora Feltrinelli ha fatto un'offerta precisa, indicando anche le poesie che vorrebbe tradurre⁴⁵. Tale offerta, però, non è ancora stata accettata perché Williams tiene a che sia Lei la traduttrice⁴⁶.

Il problema deriva quindi dalla bipartizione dei diritti in Italia tra l'agenzia di Fabio Coen a Roma e l'Agenzia letteraria internazionale sotto la gestione di Erich Linder, ma soprattutto dalla mancanza di chiarezza da parte di Coen, in trattativa con gli einaudiani da almeno due anni. Foà delinea dunque un piano d'azione:

⁴⁴ IF, da Campo a Williams, 21 novembre 1959, p. 67.

⁴⁵ La Feltrinelli aveva proposto a Rizzardi di curare un volume di poesie di Williams. Rizzardi aveva poi chiesto a Sereni di pubblicare le sue versioni.

⁴⁶ AE1, da Foà a Campo, 15 dicembre 1959.

Ora l'unica cosa da fare mi sembra sia questa: 1°) che Lei spieghi a Williams che sono due anni che noi trattiamo per le sue poesie e che noi ci siamo assicurati la collaborazione dei due migliori traduttori suoi, e cioè Lei e Sereni (con quest'ultimo abbiamo perfino un contratto che risale al momento in cui abbiamo chiesto per la prima volta i diritti a Coen!); 2°) che noi abbiamo l'unica collana affermata di poeti tradotti esistente oggi in Italia (Guanda è specializzata in antologie). Dovrebbe concludere chiedendo a Williams di intervenire presso New Directions affinché la proposta di Feltrinelli venga bocciata "a causa di precedenti impegni morali presi dall'autore con altri editori italiani" (questa sarebbe la formula migliore). Sarebbe veramente il colmo se, dopo aver pensato da tanto tempo a Williams, ora a causa di un banale pasticcio combinato dai suoi editori, noi dovessimo vedere passarci avanti Feltrinelli arrivato buon ultimo! L'autore, e soprattutto un poeta, ha sempre diritto di ottenere dal suo editore che rifiuti un'offerta come quella di Feltrinelli che non è accompagnata da alcuna indicazione su chi tradurrà la sua opera⁴⁷.

La mediazione della Campo sarà risolutiva: «la posizione non è ancora perduta perché la Guerrini sta tentando di far intervenire Williams nella questione»⁴⁸; e infatti l'amicizia tra la Guerrini e il poeta americano porterà quest'ultimo a sostenere gli einaudiani rivelandosi determinante: «Williams era pieno di speranza e mi ha assicurato tutto il suo appoggio nella gara con Feltrinelli»⁴⁹.

Certamente anche Sereni ricopre un ruolo strategico nella vicenda. Rizzardi aveva proposto a Sereni di pubblicare sul volume Feltrinelli le sue versioni, ma una risposta del poeta lombardo avrebbe rischiato di compromettere l'intera vicenda. Era preferibile che Feltrinelli restasse all'oscuro dei retroscena. Così Sereni, pur contravvenendo per il momento a quella correttezza che lo ha sempre caratterizzato, decide di tacere ed attendere:

mi pare che se dico a Rizzardi che non tutte le carte einaudiane su l'affare Williams sono [?], è chiaro che quelli si insospettiscono e vanno al contrattacco. Sicché sto zitto e aspetto gli eventi, con un po' di cattiva coscienza avendo in qualche modo contribuito col mio ritardo a ingarbugliare le cose⁵⁰.

⁴⁷ AE1, da Foà a Campo, 15 dicembre 1959.

⁴⁸ AE2, da Foà a Sereni, 8 gennaio 1960.

⁴⁹ AE1, da Campo a Foà, 18 gennaio 1960: «Caro Dottor Foà, grazie del volume di Chadwick che mi ha fatto mandare. Naturalmente ne farò parlare nel notiziario di questo mese, che tratta anche del Brecht, della Fantascienza e del teatro di Ibsen. Se poi riprenderò sul Terzo Programma le mie trasmissioni di mezz'ora sulla Poesia Straniera glielo farò sapere per i volumi che la interessano. Che c'è di nuovo del volume di Williams? Ho avuto una sua lettera per Capodanno: mi diceva che Mc Gregor si sarebbe direttamente messo in contatto con me, ma non ho visto nulla; ha scritto a voi o a Linder? Williams era pieno di speranza e mi ha assicurato tutto il suo appoggio nella gara con Feltrinelli. La saluto molto cordialmente. Cristina Campo».

⁵⁰ AE2, da Sereni a Foà, 21 gennaio 1960.

«L'unisono delle loro voci»

Qualche mese dopo, il 16 marzo 1960, Foà aggiorna la Campo sui nuovi risvolti della vicenda, in una lettera che lascia intuire che il problema fosse ormai prossimo alla risoluzione:

la faccenda Williams pare avviata bene. L'interesse di Feltrinelli era sollecitato da Rizzardi che desiderava fare le versioni. Ora Linder, a una richiesta d'informazioni su Rizzardi da parte di New Directions, ha risposto con un parere non certo incoraggiante [...]⁵¹.

Nella stessa lettera emerge l'importanza del ruolo di Scheiwiller, che funge da ago della bilancia non concedendo l'autorizzazione a Feltrinelli, ma ad Einaudi, di stampare le poesie pubblicate sul volume del 1958:

D'altra parte, Scheiwiller è dispostissimo ad autorizzare noi a ristampare la Sua versione, ma non Feltrinelli. Mi sembra quindi che la questione stia per risolversi a nostro favore. Per concludere, Linder avrebbe bisogno di sapere da quali volumi sono tratte le poesie tradotte da Lei. Può cortesemente farmi avere al più presto queste indicazioni? Per quanto riguarda Sereni, me ne occupo io [...]⁵².

Il 24 marzo Sereni riferisce alla Campo di avere la certezza che le loro versioni di Williams saranno pubblicate «da Einaudi [...] in volume unico»⁵³. Foà scrive quindi alla Guerrini per procedere con la definizione dei termini contrattuali:

come forse avrà già saputo da Sereni, la questione W.C. Williams è ormai praticamente risolta a nostro favore. Attendiamo ora il contratto da New Directions dopo di che potremo fare il contratto a Lei e a Sereni. Considerando che a “New Directions” dovremo pagare dei diritti e che dovremo anche compensare chi scriverà l'introduzione al volume, penso che a Lei a Sereni possiamo proporre un compenso globale pari al 5% sul prezzo di copertina del volume, da dividere tra di voi grosso modo in proporzione al numero delle pagine a stampa, corrispondenti ai due gruppi di versioni. Su tale percentuale potremmo versarvi alla conclusione del contratto un anticipo globale di 200.000 lire⁵⁴.

⁵¹ AE1, da Foà a Campo, 16 marzo 1960.

⁵² AE1, da Campo a Foà, 18 gennaio 1960.

⁵³ AS1, da Sereni a Campo, 24 marzo 1960.

⁵⁴ AE1, da Foà a Campo, 1 aprile 1960.

L'«affare Williams» è quindi risolto, ma sorgono ora nuove questioni, come il «[...] problema dell'introduzione [di cui] discuteremo quando la situazione sarà del tutto chiara»⁵⁵.

I volumi precedenti della «nuova collana di poeti tradotti con testo a fronte» includevano sempre un saggio introduttivo. Foà propone a Sereni di preparare un'introduzione all'opera di Williams, ma Sereni, non ritenendosi un esperto del poeta americano né un anglista, e considerando il poco tempo a disposizione, rifiuta l'offerta. In alternativa suggerisce di affidare il compito a un esperto di Williams o, se necessario, alla stessa Cristina Campo. Si rende tuttavia disponibile per la stesura di una breve nota introduttiva:

Penso che l'esperto cui farete esaminare il tutto potrà dare un parere sull'opportunità della nota introduttiva, a seconda che la raccolta gli sembri più o meno organica (improbabile, come già detto, per le ragioni già dette). Sicché non faccio ora lavoro di ritocco e aspetto suggerimenti critiche e osservazioni. È un peccato che io non abbia tempo: con due mesi di libertà vera potrei forse fare l'introduzione e arricchire la scelta. Pazienza⁵⁶!

Nella lettera del 1 aprile 1960 Sereni scrive a Campo cercando una soluzione per il saggio iniziale. Il luinese suggerisce alla poetessa l'inserimento di un'introduzione «dotta»⁵⁷ firmata da Agostino Lombardo o da Sergio Solmi. Campo ritiene un'«idea eccellente»⁵⁸ quella di interpellare Solmi, soprattutto perché un suo saggio avrebbe reso il «libro fresco, personale, parziale se vuole – ma non arido e dotto»⁵⁹ ed «esauriente»⁶⁰. La Guerrini sottolinea inoltre la necessità che, al di là del saggio introduttivo, venissero inclusi «due brevissimi corsivi nostri»⁶¹. Scrive poi a Foà, proponendo in alternativa una nota di Pound:

Per la prefazione Sereni ha avuto un'idea eccellente: Sergio Solmi, che ammira Williams e che toglierebbe alla prefazione ogni carattere pedantesco, restando nel clima di un libro personale e animato. Se Solmi non potesse, io suggerisco una nota di Pound, che scoprì Williams e lo segue da 50 anni. Ma di tutto si potrà riparlarne⁶².

⁵⁵ AE1, da Foà a Campo, 16 marzo 1960.

⁵⁶ AE2, da Sereni a Foà, 4 aprile 1960 (03).

⁵⁷ AS1, da Campo a Sereni, 29 marzo 1960.

⁵⁸ AE1, da Campo a Foà, 9 aprile 1960.

⁵⁹ Come sarebbe stato il libro, secondo il parere della Campo, con un'introduzione di Lombardo.

⁶⁰ AS1, da Campo a Sereni, 5 aprile 1960.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² AE1, da Campo a Foà, 9 aprile 1960.

«L'unisono delle loro voci»

Foà, che approva di buon grado il nome di Solmi, è però consapevole di quanto sia difficile ottenere una premessa firmata dal critico, così continua ad insistere con Sereni affinché fosse lui a curare l'introduzione. Ma il poeta rifiuta ancora una volta: «[...] vorrei pregarti di fare il noto tentativo con Solmi. Io più di una nota non credo di poter fare»⁶³.

Come già previsto da Foà, il progetto di un saggio firmato da Solmi non si concretizzerà. Ancora una volta, è Cristina Campo a trovare una soluzione che rispondesse anche al desiderio di Williams di mantenere nell'antologia Einaudi la «piccola introduzione»⁶⁴ che la poetessa aveva già pubblicato in *Il fiore è il nostro segno*. La Guerrini propone di affiancare alla sua premessa una nota introduttiva di Sereni, unendo i due testi sotto il titolo *Due Letture*. I due, dopo essersi incontrati a Roma, decidono di seguire questa via:

[...] A Roma ho visto la Campo [...] Siamo poi d'accordo, salvo vostro diverso parere, nel rinunciare a un'introduzione scritta da una terza persona. Tutt'al più si riprodurrebbe uno scritto di Williams; ma di massima ognuno di noi due farà una nota non troppo lunga né troppo breve per dire che cosa è il "suo" Williams⁶⁵.

Intanto Sereni aveva pubblicato sul numero 61-62 (gennaio-marzo 1961) della rivista «Aut-Aut», nella sezione «Prospettive e interventi», la sua prima traduzione di *La musica del deserto* di Williams, accompagnata dal corsivo intitolato *Proposta di lettura*. Egli sottolinea più volte, prima a Foà, poi a Renato Solmi, la volontà di inserire la sua traduzione di *The desert Music* nell'antologia:

da parte mia confermo l'intenzione di finire e consegnarvi il lungo "poem" intitolato *The Desert Music*, affascinante come tema e come sviluppo (ma non so che cosa ne caverò io). Questi versi occupano le pagine 69/90, ma con larghe spaziature e molti bianchi, del volume *The Desert Music and other poems* by W.C.W.; Random House 1954⁶⁶.

Sereni scriverà ancora a Foà riguardo alla pubblicazione della poesia su «Aut-Aut» e sulla genesi della nota introduttiva:

⁶³ AE2, da Sereni a Foà, 24 aprile 1960 (05).

⁶⁴ AE1, da Bazlen a Foà, 1° maggio 1960.

⁶⁵ AE2, da Sereni a Foà, senza data (07).

⁶⁶ AE2, da Sereni a Foà, 4 aprile 1960 (03).

Volevo informarti del Williams. Ho tradotto altre tre cose e, quel che più conta, ho tradotto *The Desert Music*, lunga poesia tolta dal volume omonimo di Random House. Te l'avevo preannunziato e ora, a lavoro fatto, te lo confermo. Qui Linder non c'entra e dunque ti prego di voler richiedere i diritti. La poesia è importante e molto a malincuore ci rinunzierei se dovessi rinunziarvi. Inoltre: per un numero di Aut-Aut, Paci terrebbe a poterla anticipare con una mia nota in cui si dice tra l'altro che viene pubblicata per gentile concessione di Einaudi, il cui volume verrebbe annunziato in questa occasione⁶⁷.

La *Proposta di lettura* diverrà poi il contributo sereniano alla premessa dell'antologia Einaudi, sebbene in un primo momento il poeta avesse intenzione di scriverne una inedita: «Rimarrebbe ora solo il problema delle note. Ora sto preparandone una per "Aut-Aut" dove, come sai, uscirà la *Musica del deserto*, ma non credo che la utilizzerò per il volume. Penso che per questo ne dovrò scrivere una nuova di sana pianta»⁶⁸.

4. *Le due letture*

La lunga discussione sull'ordinamento delle poesie all'interno del volume riflette un approccio traduttivo profondamente diverso tra i due collaboratori, sia nella resa dei testi sia nell'immagine che ne emerge di Williams.

La Campo, consapevole delle sostanziali differenze tra le sue traduzioni e quelle del suo stimato collega, propone di pubblicare le poesie in due gruppi distinti, restituendo così al lettore un'immagine veritiera di «un poeta a due facce»⁶⁹. Un ordinamento del genere, secondo la Campo, avrebbe messo in risalto la polarità che caratterizza il poeta americano: «[...] due facce, quella per così dire Zen (la classica, cinese) scelta da me, e quella deliberatamente, caparbiamente americana, prediletta da Sereni»⁷⁰. Al contrario, Sereni non condivide la proposta avanzata dalla Guerrini di preservare le due anime del poeta, dimostrando sin da subito una certa intransigenza nel voler rispettare l'ordine di pubblicazione originale delle poesie di Williams, con l'intento di offrire un'immagine il più possibile organica dell'autore.

Il 9 aprile, quando la discussione era ancora nelle fasi iniziali, la Campo scriveva a Foà:

⁶⁷ AE2, da Sereni a Foà, senza data (07).

⁶⁸ AE2, da Sereni a Foà, 2 gennaio 1961 (08).

⁶⁹ AE1, da Campo a Foà, 4 febbraio 1961.

⁷⁰ *Ibid.*

«L'unisono delle loro voci»

Sereni mi diceva che le poesie si potrebbero disporre in ordine di pubblicazione (in America) mischiando cioè le sue versioni e le mie. Ma Scheiwiller, che ho visto da poco qui a Roma, mi dice che lui cede volentieri la sua raccolta purché resti inalterata e unita (anche se ampliata da una seconda parte inedita). Non posso dargli torto anche perché le due raccolte hanno carattere e scrittura profondamente diversi ed è proprio questo, mi sembra, che darebbe al libro novità e vivezza. Inoltre sarebbe faticosissimo per il lettore dover sempre cercare in appendice il nome del traduttore⁷¹.

Qualche giorno dopo Sereni in una lettera a Foà si esprime nuovamente sulla questione, reputando inoltre «odiosi» i confronti che scaturirebbero dalla pubblicazione delle poesie in due blocchi distinti:

Questo non è il libro del lavoro personale, dell'artigianato poetico di Cristina Campo e di Vittorio Sereni. Questo è il libro con cui l'editore Einaudi presenta al pubblico italiano il poeta americano William Carlos Williams valendosi della mediazione dei due suddetti. Capisco e in parte apprezzo l'obiezione della mia valorosa "partner" circa la diversità dei criteri e degli stili. Ma il tenere distinti i due lavori significa a mio parere accentuare quel tanto di occasionale, di arbitrario e di soggettivamente motivato che c'è sempre nelle scelte, significa far convergere l'attenzione dei lettori e al tempo stesso suggerire l'idea d'un confronto (e i confronti sono sempre odiosi) tra il modo con cui ha lavorato Sereni e il modo con cui ha lavorato la Campo⁷².

E conclude adducendo altre motivazioni, tra cui la volontà di non confondere il lettore che per la prima volta si avvicina a Williams:

Il fatto che si possa avvertire dall'una all'altra poesia un certo salto d'intonazione è, sempre a mio parere, un inconveniente di non molto conto; o almeno del tutto secondario rispetto allo sviluppo della poesia di W.C.W. nel tempo quale risulterebbe seguendo il criterio unitario. Per me questo è un punto fermo, perché tra le altre cose noi dobbiamo dare al lettore una prima possibilità di accostare il poeta preso in considerazione e non è il caso di complicargli la faccenda coi nostri problemi e orgogli di traduttori⁷³.

Il 2 gennaio 1961 i due collaboratori sembrano aver raggiunto un accordo: «Circa l'ordinamento delle poesie, siamo perfettamente d'accordo con la Campo: verranno date nell'ordine in cui sono nei volumi di Williams senza distinzione tra le sue e le mie

⁷¹ AE1, da Campo a Foà, 9 aprile 1960.

⁷² AE2, da Sereni a Foà, 17 aprile 1960 (08).

⁷³ *Ibid.*

traduzioni»⁷⁴, ma la questione si riapre poco dopo: «[...] c'è in corso tuttora una discussione con la Campo riguardo l'architettura del libro»⁷⁵. Nella lettera del 4 febbraio 1961 la Guerrini, forte del solido rapporto epistolare intrattenuto con Williams, scrive a Foà: «le traduzioni [...] sono così dissimili che non riesco a vederle mischiate senza pregiudizio dell'autore»⁷⁶. L'insistenza di Cristina Campo indispettisce Sereni, che fino a quel momento si era mostrato pacato e comprensivo nei confronti della collega. Egli chiede quindi un parere all'amico Renato Solmi, in una lettera dai toni piuttosto accesi:

[Campo] Mi prega di non “schiacciarla” con la mia presenza, quasi che il libro dovesse essere attribuito a me e non a entrambi: di [?] il suo spazio vitale. Balle! Ma a questo punto debbo seriamente decidermi: chi sbaglia? Io o lei? È proprio vero che il libro ci guadagna a fare come dico io? Vorrei il tuo consiglio. E, alla fine, giudichi l'editore⁷⁷.

Un misurato Renato Solmi suggerisce di trovare un compromesso, propendendo però per la proposta della Campo che a parer suo rende la lettura delle poesie meno frammentaria:

Caro Sereni, ho ricevuto la tua lettera del 23. Non so proprio che cosa dirti per l'ordinamento del Williams. Ci sono ragioni a favore della tua tesi e ragioni a favore di quella della Campo. Anch'io propenderei, in un certo senso, per quest'ultima (la lettura riuscirebbe più continua, meno irregolare e spezzata): ma c'è l'inconveniente, per esempio, dei brani di Paterson, che finirebbero un po' da una parte e un po' dall'altra (e non ho idea degli sbalzi cronologici che si creerebbero). Se si può trovare una soluzione intermedia che non sia un cattivo compromesso, sarà forse la cosa migliore: altrimenti... bisognerà ripiegare su una delle due soluzioni estreme (e non saremmo contrari neppure a quella della Campo). Capisco che queste considerazioni ti saranno di scarso aiuto: ma penso che ogni soluzione da voi scelta andrà bene (e che potrà essere, caso mai, brevemente motivata nella premessa). Il vantaggio dei poeti (correggimi se sbaglio) è che si leggono a pezzi e bocconi, e che le questioni di “struttura” non sono mai decisive... (Tutto sommato, però, dovendo scegliere fra le due soluzioni estreme, inclinerei piuttosto per quella della Campo)⁷⁸.

⁷⁴ AE2, da Sereni a Foà, 2 gennaio 1961.

⁷⁵ AE2, da Sereni a Solmi, senza data (08).

⁷⁶ AE1, da Campo a Foà, 4 febbraio 1961.

⁷⁷ AE2, da Sereni a Solmi, 23 aprile 1961 (10).

⁷⁸ AE2, da Solmi a Sereni, 27 aprile 1961.

«L'unisono delle loro voci»

Nonostante il suggerimento di Solmi e l'insistenza della Campo, quest'ultima sarà costretta a cedere di fronte all'intransigenza di Sereni e ad accettare la sua proposta. L'8 maggio 1961, dunque, Sereni comunica a Solmi di aver trovato un accordo con la sua collaboratrice: «Con la Campo siamo arrivati in extremis a un accordo per cui - salvo imprevisti - farà testo la lettera che lei stessa vi scriverà dando l'ordinamento - speriamo - definitivo»⁷⁹. Le poesie saranno pubblicate seguendo la disposizione originaria nell'edizione americana, e ciascuna in calce presenterà le iniziali del rispettivo traduttore.

Oltre che dal punto di vista dell'organizzazione del volume, l'impiego di due approcci traduttivi così differenti lasciava perplessi, almeno in un primo momento, sia Luciano Foà che Renato Solmi, che avrebbero forse preferito un volume composto esclusivamente dalle traduzioni sereniane. La correttezza di Sereni si evince ancora una volta nelle risposte che egli fornisce ai suoi interlocutori, difendendo il lavoro della poetessa e attribuendole i giusti meriti. A Foà scrive:

Ho riguardato le traduzioni della Campo nel libricolo fatto per Scheiwiller. A me piacciono e anzi ho l'impressione che si sia tenuta più stretta di me al tono e al peso delle parole di W.C.W. Io ne ho forse fatto cosa più mia, a volte in un modo che oggi non approverei. Ma tutto sommato anche la Campo ha fatto un lavoro personale, persino privato, e ciò è bene e male al tempo stesso. Facciamo che sia più bene che male per entrambi, ma riterrei indispensabile che uno che se n'intenda davvero dal punto di vista critico e filologico desse una guardata generale e facesse le sue osservazioni⁸⁰.

Il parere di Renato Solmi arriva in un momento in cui il volume era già in fase di lavorazione, il che rendeva possibile, quasi immediato, il confronto tra i due diversi approcci traduttivi. Egli commenta così con un giudizio piuttosto severo le traduzioni della Campo:

Ho letto, in questi giorni, le tue belle traduzioni da Williams, di cui sei riuscito a fare, mi sembra, quasi sempre "poesie italiane", che "parlano" da sé senza bisogno dell'originale (e qualche volta, mi pare, addirittura poesie "tue"). Ed è un po' peccato, oserei dire, che non siano sole, poiché le traduzioni della tua collaboratrice (per quanto fedeli) sono un po' fredde e compassate e non aggiungono molto (mi pare) al contatto che si stabilisce, grazie a te, fra Williams e il lettore. Ma pazienza: poiché immagino che non sarebbe cavalleresco, né per te, né per noi, ritornare sulle decisioni prese⁸¹...

⁷⁹ AE2, da Sereni a Solmi, 8 maggio 1961.

⁸⁰ AE2, da Sereni a Foà, 4 aprile 1960 (03).

⁸¹ AE2, da Solmi a Sereni, 26 gennaio 1961.

Sereni, pur grato per gli apprezzamenti dell'amico, difende a più riprese la Campo, sia perché ritiene il suo lavoro un arricchimento del volume in termini di varietà ed eterogeneità, sia perché il suo aiuto è stato prezioso nell'interpretazione di alcune poesie che Sereni avrebbe altrimenti travisato:

Ti ringrazio molto per quanto mi dici a proposito delle traduzioni da Williams. So che non sei di manica larga, e dunque ne ho tanto più piacere. Mi sembra tuttavia che tu sia un po' severo col lavoro della Campo, che non per pura cavalleria ritengo di dover difendere. È un discorso che si potrebbe fare meglio a voce, e pensa in ogni caso alla maggior varietà che si è ottenuta abbinando il suo lavoro al mio. In caso contrario, avrei dovuto scegliermi un altro socio perché da solo non ce l'avrei fatta a dare un volume così nutrito come quello che riusciremo a dare. Guardati intorno e pensa agli altri possibili partners, più o meno specializzati in poesia anglo-americana. Debbo anche dirti che proprio alla Campo debbo una serie di osservazioni preziose sull'interpretazione di alcuni brani dell'opera di Williams. Mi ha evitato qualche svarione e parecchie imprecisioni. [...]»⁸².

Il diverso approccio dei traduttori alle poesie di Williams deriva certamente anche dal differente rapporto che i due instaurano con il poeta americano. Come già detto, mentre la Campo sfrutta lo scambio epistolare con l'autore per comprenderlo meglio e così scegliere di dialogare con il lato del poeta a lei più affine, Sereni, come egli stesso ammette a Foà, mantiene una certa distanza da Williams conoscendolo solo attraverso le letture dei suoi testi.

Da ciò deriva una differente interpretazione della poetica di Williams. Campo mette in risalto sin da subito la doppia anima del poeta, racchiusa in quella «rarissima coesistenza di leggerezza estrema e di possente radicamento che è la sostanza stessa della poesia: quel *sapere massimo di ogni parola* di cui Williams è uno dei pochi maestri viventi»⁸³. Secondo la Campo, Williams univa nei suoi versi una «poesia dello sguardo capace di cogliere la bellezza in ogni cosa e di descriverla con un lessico preciso e immediato» a quella poesia, antitetica, «infaticabilmente “umana”»⁸⁴ e «americana ad ogni passo»⁸⁵.

Sereni al contrario non individua quella polarità di cui parla Campo, poiché a suo dire tutta la poesia di Williams è l'«esito della dilatazione della cosa osservata. [...] L'arco della complessiva opera poetica di Williams riproduce in grande questa sorta

⁸² AE2, da Sereni a Solmi, 2 febbraio 1961 (9).

⁸³ C. CAMPO e V. SERENI, *Due Letture*, in W.C. WILLIAMS, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1961, p. 14.

⁸⁴ *Ivi*, p. 16.

⁸⁵ *Ivi*, p. 16.

«L'unisono delle loro voci»

di proliferazione degli oggetti che hanno costituito la sua esperienza sensibile (o sentimentale)»⁸⁶. Nel corsivo che introduce il volume einaudiano, Sereni scrive ancora della poetica di Williams, mettendo in risalto il primato della poesia e delle “cose” sulle idee:

la poesia di Williams non è *poesia di idee*, ma è poesia che fa nascere le idee dalle cose (*no ideas / but in things*); e bisogna aggiungere subito che nessun edificio di idee, o di relazioni tra idee, nessuna organizzazione ideologica o «summa» di idee organizzate in poesia, rende l'immagine complessiva della sua opera o ne costituisce il coronamento⁸⁷.

Quando a settembre il volume Einaudi fa la sua comparsa in libreria, si suggella l'interesse degli editori italiani verso Williams; un interesse che, come abbiamo visto, aleggiava già da qualche anno. Il libro comprende 55 traduzioni, di cui 30 di Vittorio Sereni e 25 di Cristina Campo, tratte dalle opere *The Collected Earlier Poems*, *The Collected Later Poems*, *Paterson*, *The Desert Music and Other Poems* e *Picture from Brueghel*.

Il volume esce corredato di un'appendice⁸⁸ che subisce però delle variazioni rispetto al progetto iniziale, secondo cui avrebbe dovuto includere delle lettere di Williams che nel prodotto finito non compaiono:

Ti mando il volume di Lettere scelte di Williams, di cui Foà ti deve avere già parlato, insieme all'elenco indicativo di passi steso da Bazlen. Ma naturalmente rimettiamo a te e alla Campo la decisione sull'opportunità di inserire questa appendice, e, in caso affermativo, la scelta dei brani da tradurre⁸⁹.

Dal carteggio tra Solmi e Sereni abbiamo notizia anche del risvolto di copertina, redatto dal poeta non senza fatica, a causa degli impegni quotidiani legati al lavoro presso la Mondadori:

Non ho avuto assolutamente modo di concentrarmi per preparare le trenta righe del risvolto. Se mi dai un limite posso sempre provarmici. In caso contrario, mi sembra che un redattore potrebbe ricavare il testo del risvolto della nota della Campo in cui ci sono molti elementi per storicizzare - in piano mondiale - la figura di W.C.W. Comunque, potrei fare questo tentativo nei primi giorni della prossima settimana non prima⁹⁰.

⁸⁶ *Ivi*, p. 25.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ L'appendice comprende note alle poesie, nota bibliografica e bibliografia.

⁸⁹ AE2, da Solmi a Sereni, 20 febbraio 1961.

⁹⁰ AE2, da Sereni a Solmi, 13 luglio 1961 (11).

La lunga vicenda editoriale che ha accompagnato la nascita del volume è dunque ormai conclusa. Esso non è solo un'antologia delle opere di un grande poeta americano. Il volume è anche la testimonianza del lavoro, della perseveranza, della volontà di collaborare, insieme, sia pure con approccio differente, di uomini e donne di cultura, di operatori letterari, di mediatori editoriali, tutti impegnati nel tessere una rete transnazionale di circolazione culturale. L'entusiasmo con cui i lettori italiani accolgono Williams è il riflesso di un panorama letterario ormai pronto ad aprirsi a nuovi esponenti della tradizione angloamericana. Le parole usate da Cristina Campo nella lettera inviata il 25 ottobre 1961 alla moglie di Williams, descrivono in maniera efficace l'accoglienza che l'Italia riserva al poeta e alla sua antologia:

Mia Cara Signora Williams, [...] il libro è *un trionfo*, i lettori lo adorano e la prima recensione (appena uscita) è splendida. Lo mangiano e lo bevono, semplicemente, la prego, lo dica a Bill⁹¹, rispondo al telefono e sento voci di gente felice, gente che ha scoperto una grande poesia e *lo vuole gridare dai tetti*⁹².

⁹¹ W.C.Williams era solito firmarsi «Bill» nelle lettere a Cristina Campo.

⁹² IF, da Campo a Mrs Williams, 25 ottobre 1961, p. 77.

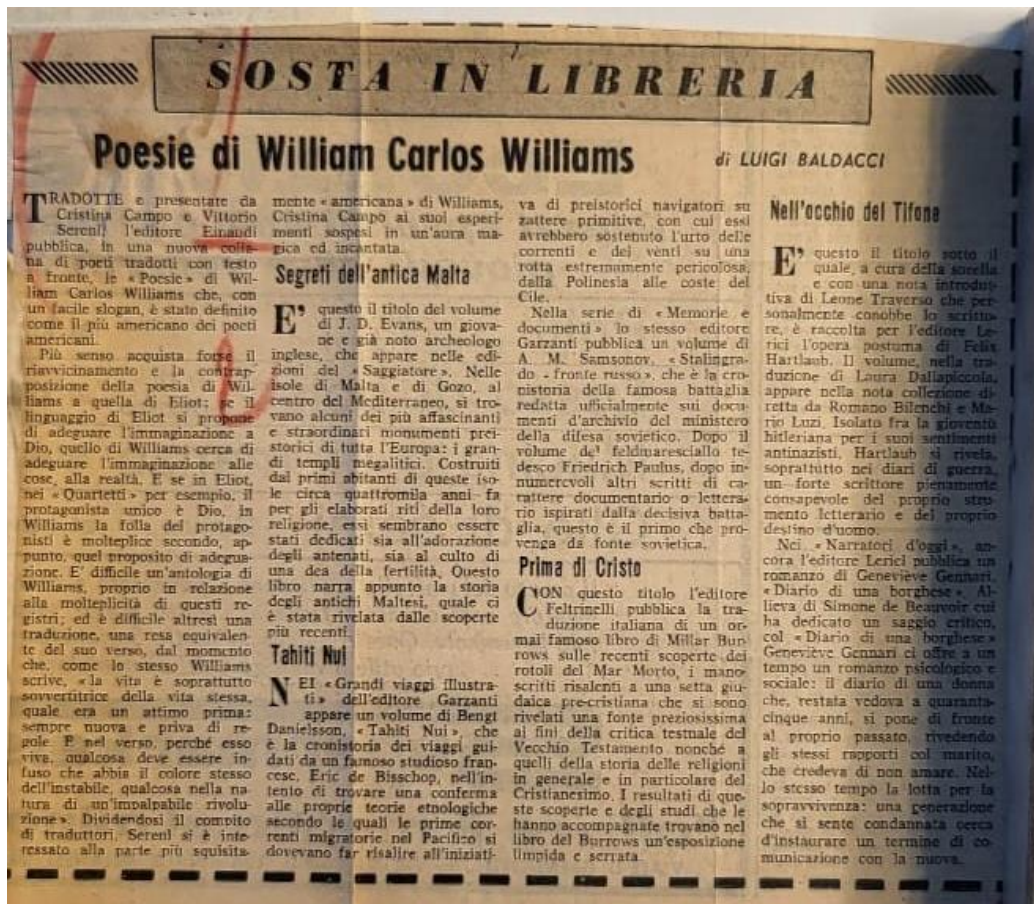


Figura 1: La prima recensione alle Poesie di Williams (25 ottobre 1961)⁹³

⁹³AE, Ufficio stampa, Recensioni di volumi pubblicati (1939-1994), cart. 385 fasc. 5132, William Carlos Williams, *Poesie* 1961 – 1963.

APPENDICE

Nota al testo

Pubblichiamo in appendice undici trascrizioni di lettere manoscritte e dattiloscritte, seguite dalle scansioni corrispondenti, custodite nel fondo Einaudi presso l'Archivio di Stato di Torino. Nello specifico le lettere qui inserite appartengono alla sezione «Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996)», e sono conservate nel fascicolo di Vittorio Sereni (2792), inserito a sua volta nella cartella 194.

Le lettere sono disposte in ordine cronologico, dal 1955 al 1961, selezionate in base a quelle che mi sono sembrate più significative nella ricostruzione della vicenda editoriale legata alla prima antologia di poesie di William Carlos Williams tradotta in italiano. Tutte le lettere hanno come mittente Vittorio Sereni, e sono così suddivise: i numeri 1, 8, 9, 10, 11 corrispondono al carteggio con Solmi; la lettera numero 2 è indirizzata a Bollati; i numeri da 3 a 7 corrispondono invece al carteggio con Foà.

La trascrizione rispetta gli originali conservandone, per quanto possibile, le caratteristiche grafiche: sono state eliminate le sottolineature, di cui però si dà conto in nota; i titoli delle riviste sono indicati tra virgolette e i titoli delle opere resi in corsivo; il simbolo [?] indica le parti lacunose (perché illeggibili) di alcune lettere manoscritte di Sereni. Ho inoltre uniformato la posizione delle date in alto a destra e della firma in basso a destra. Quando la firma nell'originale non compare, è riportata tra parentesi quadre. Nei casi in cui manchi la datazione ho fatto riferimento alla numerazione del foglio all'interno del fascicolo o, in alternativa, ho cercato di interpretarne la collocazione dal contenuto della lettera.

Ringrazio il presidente Walter Barberis e la dott.ssa Luisa Gentile dell'Archivio di Stato di Torino per l'autorizzazione alla consultazione del fondo Einaudi e per l'estrema disponibilità.

Ringrazio la dott.ssa Giovanna Sereni per avermi permesso di pubblicare le lettere consultate.

Ringrazio il prof. Fabio Moliterni per l'aiuto prezioso nel decifrare alcuni passaggi di difficile interpretazione nelle lettere manoscritte.

Milano, 26 dicembre 1955

Caro René¹,

con qualche ritardo ti invio una disordinata bibliografia (essenziale per la parte che mi interessa) di W. C. Williams. Fino a questo momento mi sono interessato di trovare quel che potevo presso l'Usis, ma è un pasticcio perché i libri non si possono tenere per più di 15 giorni, non più di 2 o 3 per volta – quando ci sono o non sono in mano d'altri. Occorre aver tutto in mano anche ai fini di una semplice scelta. Fino a questo momento non ho, di sicuro e già fatto, se non quanto avevo tradotto: una ventina di cose circa, ma siamo ancora lontani dall'organicità che mi pare indispensabile (nonostante le traduzioni esistenti siano state fatte sui *Selected Poems*). È possibile avere presto, tramite Einaudi, questi libri? Diversamente dovrò ricorrere ai prestiti da parte di Cambon o di altri.

Ti ricordo poi l'accento di Vittorini e qualche nuova traduzione dal francese. La Duras o altri fa lo stesso; ma puoi sentire che cosa è stato deciso per la Duras?

Ciao o mio Febo d'Adda (? secondo tuo padre). E che il nuovo anno ti sia prodigo di gioie e di feconde meditazioni.

Il tuo
Vittorio
Sereni

Lettera manoscritta firmata su carta senza intestazione, 1 f., *recto* e *verso*.

¹ Diminutivo con cui Sereni si rivolge all'amico Renato Solmi all'interno delle lettere. Del rapporto tra i due parla Francesca D'Alessandro: «Il primo incontro personale fra Solmi e Sereni avvenne invece nei mesi che intercorsero tra l'autunno del 1945 e la primavera del 1946, quando il poeta di Luino, in compagnia di Enzo Paci, Remo Cantoni e Roberto Rebora, si recò a far visita a quello che sarebbe diventato uno degli amici più stretti, con il quale tessere un dialogo fitto e intenso sul piano umano, intellettuale, letterario e poetico, esteso per decenni - al di là dell'ambito privato - anche alla pubblicistica (soprattutto presso la redazione della «Rassegna d'Italia», oltre che, più tardi, presso «Questo e Altro») e all'editoria (rispetto ai «Quaderni di poesia» delle Edizioni della Meridiana, diretti da Sereni tra il 1944 e il 1945, dove Solmi rivestiva il ruolo di finissimo "lettore", lo stesso assunto nel corso di una collaborazione destinata a durare lungo l'arco degli anni Sessanta e Settanta, per la Mondadori)» (F. D'ALESSANDRO, *Introduzione a Occasioni di Lettura. Le relazioni editoriali inedite (1948-1958)*, Torino, Nino Arago Editore, pp. XII-XIII).

10

Caro Benì,

con qualche ritardo ti invio
una disordinata bibliografia (essenziale per la
parte da me curata) di W. C. Williams.
Fino a questo momento non sono interessato
di trovare quel che potivo presso il verso, ma
è un peccato perché i libri non li possono
tenere per più di 15 giorni, non più di 2 o
3 per volta - quando ci sono o non sono in
mano d'altri. Perciò con tutta la cura
andrei ai fini di una semplice scelta. Fino
a questo momento non ho, di nuovo e già
fatti, e non quanto avevo tradotto: una
ventina di cose circa, ma siamo ancora lontani
dall'organicità da me per indispensabile (completata
le traduzioni esistenti siano state fatte nei Selected
Poems). È possibile avere fatto, tramite Gerardi,
questi libri? Ricordando dopo il lavoro di fatto da
parte di Carboni o di altri.
Ti ricordo poi l'accordo di Ottaviani e qualche nuova

Figura 1. Lettera manoscritta di Vittorio Sereni a Renato Solmi, 26 dicembre 1955 (recto)

traduzione dal francese, lo a Duran o altri fa lo stesso;
una buon sentin da cosa è stato detto per la Duran?

Ciao o mio Fico d'Adda («vicolata di spuma»
secondo tuo padre). E da il nuovo anno ti ha
prodigo di gioia e di profonde meditazioni.

Il tuo

Vittorio

Sereni

Milano, 26 dicembre '55
Via Mauro Macchi '35

Figura 2. Lettera manoscritta di Vittorio Sereni a Renato Solmi, 26 dicembre 1955 (verso)

Milano, 8 dicembre 1957

Caro Bollati,

speravo di vederti quest'anno a Bocca di Magra e di stare con te più di quanto non mi sia stato possibile in passato. Pazienza. Sarà per l'estate del '58? Lo spero. Ben difficilmente andrò altrove.

Mi permetto di intrattenerti su una questione che per mia colpa è andata troppo in lungo. A suo tempo Renato Solmi, saputo che avevo tradotto un certo numero di poesie di W. C. Williams, mi persuase a prolungare lo sforzo e a raccogliere in un volume per Einaudi i risultati di questo lavoro. Ma io sono fermo da allora, pur essendo intenzionato a riprenderlo e a completarlo, se non altro perché lo trovo un utile esercizio ad altri fini. Ma debbo fare i conti col tempo veramente troppo scarso e...col disordine delle operazioni giornaliere: vecchio discorso che già abbiamo fatto proprio a Bocca di Magra. Vengo al dunque. Debbo tuttora rispondere alla lettera einaudiana che qui ti unisco. Non l'ho fatto sin qui – e non mi sforzo – perché mi pareva prematuro. Fino a quando non avrò terminato il lavoro, chissà quando, è inutile dare un cenno. Oggi, tra lunghe e brevi, ho dalle venti alle trenta poesie di W.C.W. da me tradotte. Ma intanto quattro usciranno in un'antologia curata da Bertolucci imminente presso Garzanti, altre cinque in un'edizione curata da Roberto Sanesi. Potrò più in là dare un cenno largamente di massima e con tutte le riserve del caso di riduzioni o ampliamenti a seconda dei risultati raggiunti. Proprio perché non traduco a braccio mi è impossibile precisare ora. O debbo farlo comunque con le cose fin qui tradotte? Non vorrei, in una situazione così dubbia, togliere una possibilità ad altri, e all'editore, di far conoscere questo poeta in Italia molto più in esteso e rapidamente di quanto non sia possibile fidando su di me. Ci sono specialisti di queste cose come Cambon, Rizzardi, Sanesi ed altri che hanno, oltre tutto, più tempo. Oppure potrei associarmene uno (Cambon) per dare un volume più nutrito.

«L'unisono delle loro voci»

Scusa dunque il bottone, ma avevo bisogno di esporre i termini esatti della faccenda. Puoi occupartene e farmi avere istruzioni e orientamenti in proposito. Te ne sarei davvero grato; e, s'intende, non me ne avrò a male se Einaudi rinunzierà a questa collaborazione così dubbia o, almeno, problematica.

Grazie se vorrai dirmi presto qualcosa, molti affettuosi saluti dal tuo

Vittorio Sereni

Lettera manoscritta firmata su carta non intestata, 1 f., *recto* e *verso*.

Arellini

Milano, 8 dicembre '57

Caro Bollati,

Speravo di vederti quest'anno a
Bocca di Magra e di stare con te più di quanto non
mi sia stato possibile in passato. L'anno. Certo per
l'estate del '58? lo spero. Non difficilmente andrò altrove.

Mi permette di intrattenerti per una
questione che per mia colpa è andata troppo in lungo.
A suo tempo Renato Geronzi, saputo che avevo tradotto
un certo numero di poesie di W. L. Williams, mi
propose a prolungare lo sforzo e a raccogliere in
un volume per Giucardi il risultato di questi lavori.
Ma io non feci da allora, per mondo internazionale
a riprenderlo e a completarlo, e non debbo per lui lo trovo
un utile servizio ad altri fini. Ma debbo fare il conto
col tempo veramente troppo scarso e... col disordine delle
operazioni giornaliere; occhio distorto da già abbiano fatto
sopra a Bocca di Magra. Vengo di lungo. Devo tuttora
rispondere alla lettera sindacale da qui ti univo. Non l'ho
fatto fin qui - e un un tempo - perché mi pareva preme-
tuto. Fino a quando non avrò terminato il lavoro,
dritto quando, è inutile dar un cenno. Oggi, tra lunghe e
breve, ho delle venti alle trenta poesie di W. L. da un

Figura 3. Lettera manoscritta di Vittorio Sereni a Giulio Bollati, 8 dicembre 1957 (recto)

tradotti. Una intanto quattro usavano in un'antologia
curata da Bertolucci e intanto per lo Zecchenti; altre cinque
in un'edizione curata da Roberto Geronzi. Potrà più in ca
dare un elenco largamente di massima e con tutti
le riprese del caso di riduzioni o ampliamenti a seconda
dei risultati raggiunti. Proprio perché non traduco a braccio
mi è impossibile pensar ora. O debbo farlo comunque per
le cose già qui tradotte? Non vorrei, in una situazione
così dubbia, togliere una possibilità ad altri, e all'editore,
di far conoscere queste cose in Italia molto più presto
e rapidamente di quanto non sia possibile fidando
in di me. Ci sono specialisti di queste cose come
Carson, Bizzardi, Geronzi ed altri che hanno, oltre tutto,
più tempo. Oppure potrai associare uno (Carson) per
dare un volume più ristretto.
Sussiste dunque il bottone, una buona ragione di essere e
termini esatti della faccenda. Tieni occupato e farai
avere istruzioni e orientamenti da postare. Te ne farò davvero
grato; e, s'intende, non me ne darò a male se girando
rinvierai a questa collaborazione così dubbia o, almeno,
problematica.
Qualche te ormai diranno presto qualcosa. Un saluto affettuoso:
Saluti dal tuo

Vittorio Sereni
Via Mauro Uboldi 35 - MILANO
tel. 273402

Figura 4. Lettera manoscritta di Vittorio Sereni a Giulio Bollati, 8 dicembre 1957 (verso)

Milano, 4 aprile 1960

Dott. Luciano Foà

Giulio Einaudi Editore

Via Biancamano 1

Torino

Caro Foà,

dopo il fitto carteggio dei giorni scorsi con la Campo siamo rimasti d'accordo che le manderò la copia delle mie traduzioni; lei farà lo stesso con me.

Ho riguardato le traduzioni della Campo nel libercolo fatto per Scheiwiller. A me piacciono e anzi ho l'impressione che si sia tenuta più stretta di ma al tono e al peso delle parole di W.C.W. Io ne ho forse fatto cosa più mia, a volte in un modo che oggi non approverei. Ma tutto sommato anche la Campo ha fatto un lavoro personale, persino privato, e ciò è bene e male al tempo stesso. Facciamo che sia più bene che male per entrambi, ma riterrei indispensabile che uno che se n'intenda davvero dal punto di vista critico e filologico desse una guardata generale e facesse le sue osservazioni. Il dubbio che mi rimane, credo fondatissimo, è che le nostre scelte siano troppo soggettive perché dall'insieme ci si possa aspettare un quadro veramente rappresentativo e organico dell'opera di Williams. Per questo ho insistito con la Campo perché traduca qualche pezzo da *Paterson*, mentre da parte mia confermo l'intenzione di finire e consegnarvi il lungo *poem* intitolato *The Desert Music*, affascinante come tema e come sviluppo (ma non so che cosa ne caverò io). Questi versi occupano le pagine 69/90, ma con larghe spaziature e molti bianchi, del volume *The Desert Music and other poems* by W.C.W.; Random House 1954.

Penso che l'esperto cui farete esaminare il tutto potrà dare un parere sull'opportunità della nota introduttiva, a seconda che la raccolta gli sembri più o meno organica (improbabile, come già detto, per le ragioni già dette). Sicché non

«L'unisono delle loro voci»

faccio ora lavoro di ritocco e aspetto suggerimenti critiche e osservazioni. È un peccato che io non abbia tempo: con due mesi di libertà vera potrei forse fare l'introduzione e arricchire la scelta. Pazienza!

Ti spedisco i miei testi e, insieme alla presente, un elenco dei titoli originali con i riferimenti del caso.

Grazie se mi terrai informato, tuo

Aff.mo Vittorio Sereni

Lettera dattiloscritta con firma aggiunta a penna, su carta non intestata, 2 ff., *recto e recto*.

Milano, 4 aprile 1960

Caro Foà,

dopo il fitto carteggio dei giorni scorsi con la Campo siamo rimasti d'accordo che le manderò copia delle mie traduzioni; lei farà lo stesso con me.

Ho riguardato le traduzioni della Campo nel libercolo fatto per Scheiwiller. A me piacciono e anzi ho l'impressione che si sia tenuta più stretta di me al tono e al peso delle parole di W. C. W. Io ne ho forse fatto cosa più mia, a volte in un modo che oggi non approverei. Ma tutto sommato anche la Campo ha fatto un lavoro personale, persino privato, e ciò è bene e male al tempo stesso. Facciamo che sia più bene che male per entrambi, ma riterrei indispensabile che uno che se n'intenda davvero dal punto di vista critico e filologico desse una guardata generale e facesse le sue osservazioni. Il dubbio che mi rimane, credo fondatissimo, è che le nostre scelte siano troppo soggettive perchè dall'insieme ci si possa aspettare un quadro veramente rappresentativo e organico dell'opera di Williams. Per questo ho insistito con la Campo perchè traduca qualche pezzo da Paterson, mentre da parte mia confermo l'intenzione di finire e consegnarvi il lungo "poem" intitolato "The Desert Music", affascinante come tema e come sviluppo (ma non so che cosa ne caverò io). Questi versi occupano le pagine 69/90, ma con larghe spaziature e molti bianchi, del volume "The Desert Music and other poems" by W. C. W.; Random House 1954.

Penso che l'esperto cui farete esaminare il tutto potrà dare un parere sull'opportunità della nota introduttiva, a seconda che la raccolta gli sembri più o meno organica (improbabile, come già detto, per le ragioni già dette). Sicché non faccio ora lavoro di ritocco e aspetto suggerimenti critiche e osservazioni. E' un peccato che io

Figura 5. Lettera dattiloscritta di Vittorio Sereni a Luciano Foà, 4 aprile 1960 (recto)

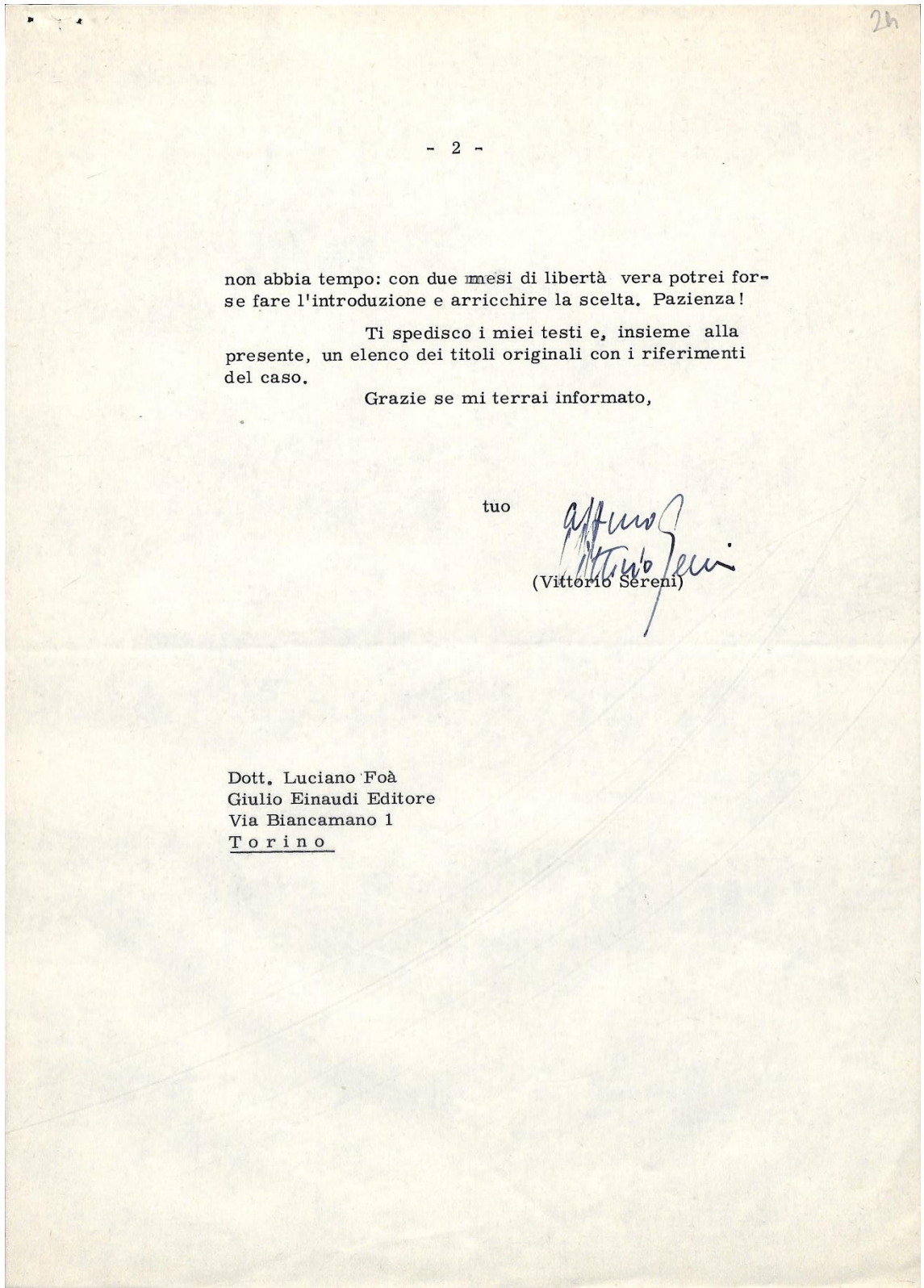


Figura 6. Lettera dattiloscritta di Vittorio Sereni a Luciano Foà, 4 aprile 1960 (recto)

13 aprile 1960

Caro Foà,

Grazie della lettera e delle notizie. Per quanto riguarda il contratto, non ho alcuna obiezione. Sta bene come voi suggerite. Io mi riservo di dare non appena possibile il testo di *The desert music* ed eventualmente di altre, tre o quattro, cose più brevi. Anzi farai bene a darmi un termine ultimo per la consegna di queste altre cose. Per quanto riguarda la prefazione, è questione di tempo; e tu sai che tiro la carretta dalla mattina o sera e sei dei pochi che possono valutare come questo sia duro, a volte intollerabile per uno che ha velleità di altre cose. Sicché, se c'è tempo, vedremo alla fine dell'estate.

Vengo alla struttura interna del libro. Qui non sono² d'accordo. Questo non è il libro del lavoro personale, dell'artigianato poetico di Cristina Campo e di Vittorio Sereni. Questo è il libro con cui l'editore Einaudi presenta al pubblico italiano il poeta americano William Carlos Williams valendosi della mediazione dei due suddetti. Capisco e in parte apprezzo l'obiezione della mia valorosa partner circa la diversità dei criteri e degli stili. Ma il tenere distinti i due lavori significa a mio parere accentuare quel tanto di occasionale, di arbitrario e di soggettivamente motivato che c'è sempre nelle scelte, significa far convergere l'attenzione dei lettori e al tempo stesso suggerire l'idea di un confronto (e i confronti sono sempre noiosi) tra il modo con cui ha lavorato Sereni e il modo con cui ha lavorato la Campo. Se poi qualcuno vorrà prendersi questo gusto, padronissimo lui di prenderselo andando a consultare l'indice o la nota del caso. Il fatto che si possa avvertire dall'una all'altra poesia un certo salto d'intonazione è, sempre a mio parere, un inconveniente di non molto conto; o almeno del tutto secondario rispetto allo sviluppo della poesia di W.C.W. nel tempo quale risulterebbe seguendo il criterio unitario. Per me questo è un punto fermo, perché tra le altre cose noi dobbiamo al lettore una prima possibilità di accostare il poeta preso in considerazione e non è il caso di complicargli la faccenda coi nostri problemi e

² Nell'originale è sottolineato

«L'unisono delle loro voci»

orgogli di traduttori. Chiarisco infine che, come prevedevo, Scheiwiller non pone alcuna questione di principio, ma è stato sollecitato dalla Campo ad esporre come proprio il punto di vista che tu mi hai esposto. Gli ho parlato ieri sera e posso assicurarti che lui non farà alcuna obiezione qualora la mia tesi prevalesse.

Si tratta dunque di convincere la Campo. Lo fai tu o lo faccio io? Se lo fai tu, mi basta che tu le esponga come mia l'obiezione contenuta nella presente, senza però menzionare l'atteggiamento del tutto neutrale di Scheiwiller – che verrebbe a trovarsi in imbarazzo qualora la Campo insistesse. Preciso infine che non ne farò una conditio sine qua non³, ma che mi dispiacerebbe molto se la struttura del libro fosse quella che mi hai indicato. In altri termini: in nessun caso ritirerò le mie traduzioni, ma vorrei che nessun mezzo lecito fosse trascurato per convincere la Campo. Se poi la nostra amica fosse irriducibile cercherò di ingoiare questo autentico rospo.

Vedi un po' tu a questo punto. Non voglio chiudere senza ringraziarti ancora della fiducia e dirti che sono orgoglioso, sinceramente orgoglioso di fare qualcosa di utile per una casa editrice come la vostra, a cui tutti dobbiamo molto. Sai che non sono complimenti.

Ti ricordo e ti saluto con affetto. Tuo

Vittorio Sereni⁴

Lettera dattiloscritta firmata, su carta non intestata, 2 ff., *recto e verso* – *recto*.

³ Nell'originale è sottolineato

⁴ L'autore aggiunge dopo la firma una nota dattiloscritta: + Mi sono sempre dimenticato di chiederti che fine ha fatto quella mia ormai vecchia traduzione del libro della Bessette: *Lili Pleure*. Intendiamoci, non ho rivendicazioni economiche da fare; ma un suo limitato interesse lo aveva. Non si potrebbe collocarlo altrove (non da noi), da un Rusconi e Paolazzi, o qualcosa di simile? A me, tra l'altro, pareva di aver lavorato abbastanza bene là sopra. Ti dirò poi che su richiesta di Bassani ho tradotto due anni fa, senza contratto, i *Feuillets d'Hypnos* di René Char. Dovevano uscire da Feltrinelli in un'antologia di Char, della quale avrebbero costituito uno dei tratti di maggior rilievo. Si tratta del quaderno poetico nato dall'esperienza del *maquis*. Non ho avuto contratto, non ho avuto quattrini e ho il senso di aver fatto un lavoro inutile. Bassani ha sempre risposto in modo vago, dicendo che Caproni – impegnato a tradurre altre parti dell'opera di Char - è in ritardo col lavoro. Ti segnalò la cosa, perché – qualora Feltrinelli non ne facesse nulla – mi parrebbe un peccato lasciar cadere un'opera per molti aspetti singolare in confronto all'altra letteratura uscita dalla Resistenza.

25
13 aprile 60

Caro Foà,

grazie della lettera e delle notizie. Per quanto riguarda il contratto, non ho alcuna obiezione. Sta bene come voi suggerite. Io mi riservo di dare non appena possibile il testo di "The desert music" ed eventualmente di altre, tre o quattro, cose più ²brevi. Anzi farai bene a darmi un termine ultimo per la consegna di queste altre cose. Per quanto riguarda la prefazione, è questione di tempo; e tu sai che tiro la carretta dalla mattina alla sera e sei dei pochi che possono valutare come ²gusto sia duro, a volte intollerabile per uno che ha velleità di altre cose. Sicchè, se c'è tempo, vedremo alla fine dell'estate.

Vengo alla struttura interna del libro. Qui non sono d'accordo. Questo non è il libro del lavoro personale, dell'artigianato poetico di Cristina Campo e di Vittorio Sereni. Questo è il libro con cui l'editore Einaudi presenta al pubblico italiano il poeta americano William Carlos Williams valendosi della mediazione dei due suddetti. Capisco e in parte apprezzo l'obiezione della mia valorosa partner, circa la diversità dei criteri e degli stili. Ma il tenere distinti i due lavori significa a mio parere accentuare qual tanto di occasionale, di arbitrario e di soggettivamente motivato ^{che} c'è sempre nelle scelte, significa far convergere l'attenzione dei lettori e al tempo stesso suggerire l'idea d'un confronto (e i confronti sono sempre odiosi) tra il modo con cui ~~ixdneixtrad~~ ha lavorato Sereni e il modo con cui ha lavorato la Campo. Se poi qualcuno vorrà prendersi questo gusto, padronissimo lui di prenderselo andando a consultare l'indice o la nota del caso. Il fatto che si possa avvertire dall'una all'altra poesia un certo salto d'intonazione è, sempre a mio parere, un inconveniente di non molto conto; o almeno del tutto secondario rispetto allo sviluppo della poesia di W.C.W. nel tempo quale risulterebbe seguendo il criterio unitario. Per me questo è un punto fermo, perchè tra le altre cose noi dobbiamo dare al lettore una prima possibilità di accostare il ~~ma~~ poeta preso in considerazione e non è il caso di complicargli la faccenda

Figura 7. Lettera dattiloscritta di Vittorio Sereni a Luciano Foà, 13 aprile 1960 (recto)

coi nostri problemi e orgogli di traduttori. Chiarisco infine che, come prevedevo, Schiwiller non pone alcuna questione di principio, ma è stato sollecitato dalla Campo ad esporre come proprio il punto di vista che tu mi hai esposto. Gli ho parlato ieri sera e posso assicurarti che lui non farà alcuna obiezione qualora la mia tesi prevalesse.

Si tratta dunque di convincere la Campo. Lo fai tu o lo faccio io? Se lo fai tu, mi basta che tu ~~mi~~^{la} esponga come mia l'obiezione contenuta nella presente, senza però menzionare l'atteggiamento del tutto neutrale di Scheiwiller - che verrebbe a trovarsi in imbarazzo qualora la Campo insistesse. Preciso infine che non ne farò una conditio sine qua non, ma ché mi dispiacerebbe molto se la struttura del libro fosse quella che mi hai indicato. In altri termini: in nessun caso ritirerò le mie traduzioni, ma vorrei che nessun mezzo lecito fosse trascurato per convincere la Campo. Se poi la nostra amica fosse irriducibile cercherò di ingoiare questo autentico rospo.

Vedi un po' tu a questo punto. Non voglio chiudere senza ringraziarti ancora della fiducia e ^{della} che sono orgoglioso, sinceramente orgoglioso di fare qualcosa di utile per una casa editrice come la vostra, a cui tutti dobbiamo molto. Sai che non sono complimenti.

Ti ricordo e ti saluto con affetto. Tuo

Vittorio Sereni Feltrinelli

+ Mi sono sempre dimenticato di chiederti che fine ha fatto quella mia ormai vecchia traduzione del libro della Bessette: Lili pleure. Intendia i miei, non ho rivendicazioni economiche da fare; ma un suo limitato interesse lo aveva. Non si potrebbe collocarlo altrove (non da noi), da un Rusconi e Paolazzi o qualcosa di simile? A me, tra l'altro, pareva di aver lavorato abbastanza bene là sopra. Ti dirò poi che su richiesta di Bassani ho tradotto due anni fa, senza contratto, i Feuillets d'Hypnos di René Char. Dovevamo uscire da Feltrinelli in un'antologia di Char, della quale avrebbero costituito uno dei tratti di maggior rilievo. Si tratta del quaderno poetico nato dall'esperienza del magis. Non ho avuto contratto, non ho avuto quattrini e ho il senso di aver fatto un lavoro inutile. Bassani ha sempre risposto in modo vago, dicendo che Caproni - impegnato a tradurre

Figura 8. Lettera dattiloscritta di Vittorio Sereni a Luciano Foà, 13 aprile 1960 (verso)

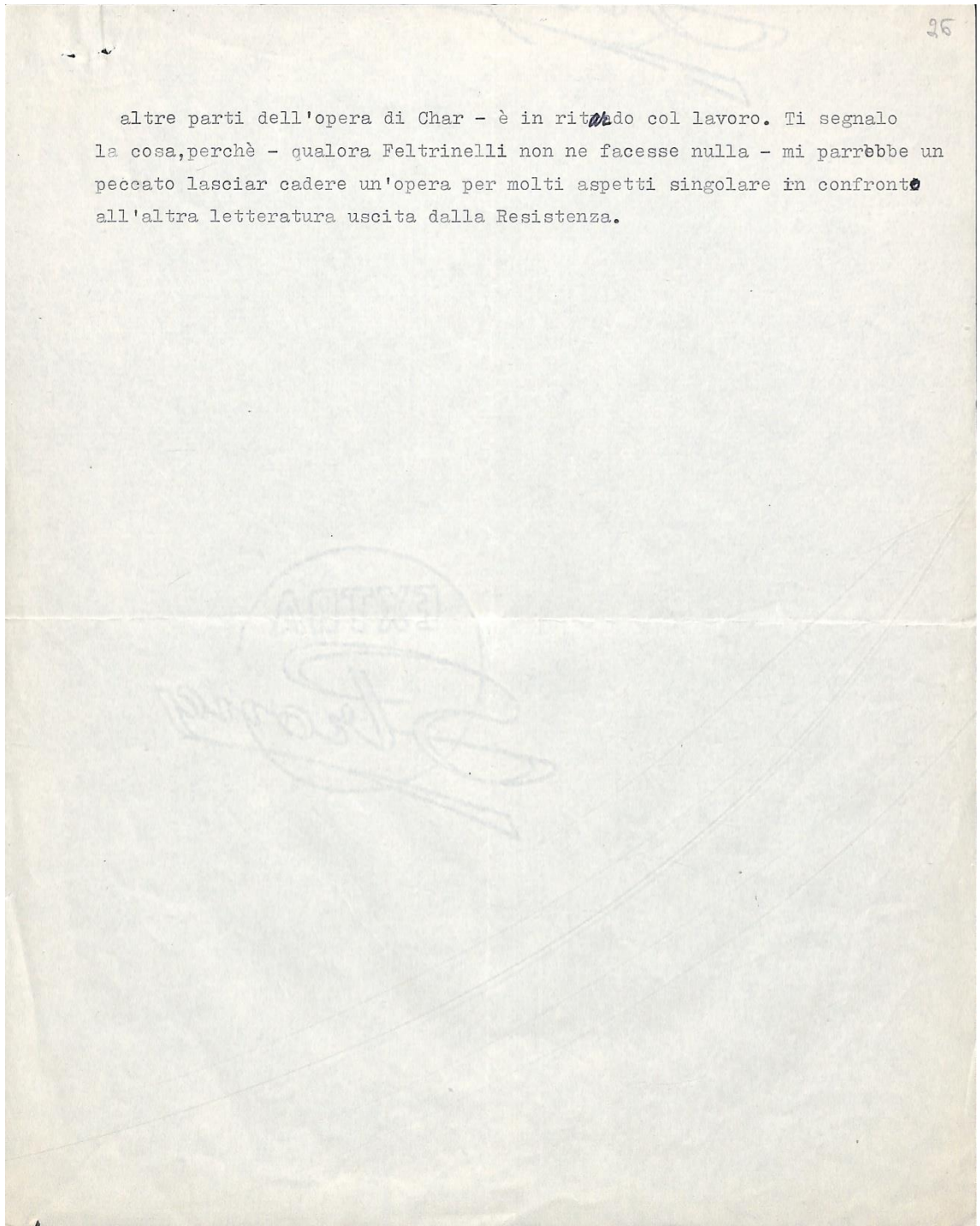


Figura 9. Lettera dattiloscritta di Vittorio Sereni a Luciano Foà, 13 aprile 1960 (recto)

Milano, 24 aprile 1960

Caro Foà,

mi ha scritto la Guerrini (Campo è il nome d'arte, ma ormai si firma Campo anche nelle lettere) ribadendo il punto di vista già espresso e attribuendolo a Scheiwiller. Lamenta anche che tu non ti sia più fatto vivo con lei, la qual cosa non stupisce affatto chi lavora in una casa editrice, mentre stupisce sempre gli altri. Sicché, se puoi scriverle presto, sarà ottima cosa. Io confermo a mia volta il mio parere, tanto più che ancora ieri ho parlato con Scheiwiller. Questi d'altra parte non vuole essere tirato in ballo. Situazione abbastanza strana, come vedi. Spero che voi possiate far vostre le mie ragioni e staremo a vedere.

Detto ciò, vorrei pregarti di fare il noto tentativo con Solmi. Io più di una nota non credo di poter fare. Tenterò invece di tradurre altre cinque o sei cose, più *The desert music*⁵. Così mi sentirei più tranquillo. Grazie dunque se vorrai darmi un termine massimo entro il quale consegnarle. A cose fatte vedremo fino a che punto potrebbe essere utile riprendere uno o due scritti di W.C.W. sulla poesia (la breve nota introduttiva ai *Later Poems* è esauriente e precisa, può dire molto anche al lettore italiano).

Dovevo andare a Parigi stasera, ma il viaggio è rimandato ai primi di maggio. Spero di avere tue notizie nel frattempo o di parlarti almeno per telefono alla prima occasione.

Molti affettuosi saluti dal tuo

Vittorio Sereni

Lettera dattiloscritta con firma aggiunta a penna, su carta non intestata, 1f.,
recto.

⁵ Nell'originale è sottolineato.

23

2

Caro Foà,

mi ha scritto la Guerrini (Campo è il nome d'arte, ma ormai si firma Campo anche nelle lettere) ribadendo il punto di vista già espresso e attribuendolo a Scheiwiller. Lamenta an che tu non ti sia più fatto vivo con lei, la qual cosa non stupisce affatto chi lavora in una casa editrice, mentre st stupisce sempre gli altri. Sicchè, se puoi scriverle presto, sarà ottima cosa. Io confermo a mia volta il mio parere, tanto più che ancora ieri ho parlato con Scheiwiller. Questi d'altra parte non vuole essere tirato in ballo. Situazione abbastanza strana, come vedi. Spero che voi possiate far vostre le mie ragioni e st staremo a vedere.

Detto ciò, vorrei pregarti di fare il noto tentativo con Solmi. Io più di una nota non credo di poter fare. Tenterò invece di tradurre altre cinque o sei cose, più The desert music. Così mi sentirei più tranquillo. Grazie dunque se vorrai darmi un termine massimo entro il quale consegnarle. A cose fatte vedremo fino a che punto potrebbe essere utile riprendere uno o due scritti di W.C.W. sulla poesia (la breve nota introduttiva ai Later Poems è esauriente e precisa, può dire molto anche al lettore ~~www~~ italiano).
Dovevo andare a Parigi stasera, ma il viaggio è rimandato ai primi di maggio. Spero di avere tue notizie nel frattempo o di parlarti almeno per telefono alla prima occasione.

Molti affettuosi saluti dal tuo

Milano, 24 aprile '60

Vittorio Sereni

Figura 10. Lettera dattiloscritta di Vittorio Sereni a Luciano Foà, 24 aprile 1960 (recto)

[Lettera non datata]

Caro Foà,

trascrivo qui di seguito le poesie di W. C. Williams tradotte da Cristina Campo per l'edizione di Scheiwiller sotto il titolo *Il fiore è il nostro segno*⁶:

	<i>Man in a room</i>	37 ⁷
	<i>Spring song</i>	119
	<i>Love song</i>	174
	<i>April</i>	190
%%%	<i>The widow's lament in springtime</i>	223
	<i>Spring and all</i>	241
	<i>From Birds and flowers (I e III)</i>	355-56
	<i>Rain</i>	74
	<i>A marriage ritual</i>	447
	<i>A sort of a song</i>	
	<i>The hard listener</i>	
	<i>Franklin square</i>	
	<i>Every day</i>	
%%%	<i>The quality of heaven</i>	
	<i>On this mont</i>	
	<i>Like a mouse</i>	

Le ultime due sono frammenti da *Paterson*⁸, poems in versi e prosa in quattro libri di cui poi ti parlerò. Le altre sono tolte, come quelle tradotte da me, da *Collected*

⁶ Nell'originale è sottolineato.

⁷ Tutti i numeri sono aggiunti a penna.

⁸ Nell'originale è sottolineato

Earlier Poems e da *Collected Later Poems*. Le due poesie contrassegnate %%% sono state tradotte anche da me e non figurano dunque nel seguente elenco delle mie traduzioni:

<i>The descent of winter</i>	
<i>The lonely street</i>	
<i>A unison</i>	
<i>The clouds</i>	
<i>Paterson: the falls</i>	
<i>Adam</i>	371
<i>These</i>	433
<i>Dedication for a plot of ground</i>	171
<i>The locust tree in flower</i>	93 (ce n'è un'altra con lo stesso titolo) ⁹
<i>Young woman at a window</i>	369
Poem (<i>as the cat</i>) - è il primo verso ¹⁰	- 340
<i>Between walls</i>	343
Poem (<i>so much depends</i>)	
<i>A chinese toy</i>	370
<i>This is just to say</i>	354
<i>Proletarian portrait</i>	101
<i>Complete destruction</i>	207
<i>The great figure</i>	230
<i>The young housewife</i>	136
<i>To waken an old lady</i>	200
<i>Complaint</i>	199
<i>The horses' show</i>	
<i>The bird's companion</i>	69

⁹ Nota aggiunta a penna

¹⁰ Nota aggiunta a penna

«L'unisono delle loro voci»

Ti ho segnato a penna le rispettive pagine corrispondenti nei *Collected Earlier Poems* non avendo con me i *Later*¹¹, da cui è tolto il resto (ma non sono sicuro per *The horses shon*¹², che a suo tempo ho preso in un volume di *Selected*¹³ di W.C.W. e che non ho sottomano. Spero non ti serva sapere dove sono apparse le mie traduzioni edite. Avverto però che a suo tempo Cardazzo, che doveva farne qualcosa per le sue edizioni del Cavallino mi diede lire 30.000 per una dozzina o una quindicina di queste traduzioni. Dopo non ne ho fatto nulla, ma è capace di piantar grane quando queste cose usciranno, se usciranno da voi. Credo comunque che una precisazione sia doverosa: ho la certezza che il libro così configurato avrebbe molto del raccogliccio e che testimonierebbe appena le preferenze mie e di Cristina Campo e i rispettivi risultati di traduzione poetica nell'ambito della poesia di W.C.W. Troppo poco; e comunque non so che effetto farebbe, in fatto di continuità e omogeneità di linguaggio, questo accoppiamento. Bisognerà che uno bravo legga e giudichi (superfluo dirlo, del resto). Non so la Campo, ma io non sono stato uno studioso di W.C.W.; l'ho tradotto un po' per caso, per gusto mio e piacere mio. Non sarei ad esempio in grado di presentarlo al pubblico con reale competenza. A me pare che in queste cose voi cerchiate un'immagine il più possibile organica e il meno possibile occasionale, del resto con piena ragione. Un libro così resterebbe sul piano edonistico di una scelta non guidata da reali ragioni critiche.

Importantissimo: non è possibile che si parli di W.C.W. senza presentare nulla del poema *Paterson* (se non i due frammenti della Campo). Io consiglierei di farne un secondo libro che lo presenti, se non per intero, in una larga scelta. Cambon è il traduttore che consiglierei perché già ci si è provato e forse ne ha larghi brani pronti. Se no, interpellate la Campo. E si capisce che una bella scelta da *Paterson* potrebbe anche far corpo col resto in un solo volume. Bada che il *Paterson: the Falls* da me tradotto non fa parte del poema¹⁴.

¹¹ Nell'originale è sottolineato.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ La frase "*Paterson: the Falls* da me tradotto non fa parte del poema" nell'originale è sottolineata.

In quanto a me, posso dire che al massimo potrò aggiungere alle mie cose la traduzione di *The desert music*¹⁵, lunga poesia che dà il titolo al volume omonimo (*and other poems*) di W.C.W., apparso presso Random nel '54 e che avrei intenzione di stampare prima in una plaquette scheiwilleriana. Successivamente è uscito da Random anche un *Journey to love*¹⁶ e chissà che cosa ancora poi. Bisognerà insomma discutere in blocco la questione.

Spero che tu abbia con ciò i dati essenziali e che tu possa fare la richiesta che volevi. Quando vorrete le traduzioni già pronte non avrete che da dirmelo. Scusa fretta, imprecisione, trascrizione. Saluti affettuosi

Tuo
Vittorio Sereni

Lettera dattiloscritta con firma aggiunta a penna, su carta non intestata, 2 ff.,
recto e verso, recto

¹⁵ Nell'originale è sottolineato.

¹⁶ *Ibid.*

30

Caro Foà,

trascrivo qui di seguito le poesie di W.C. Williams tra-
dotte da Cristina Campo per l'edizione di Scheiwiller sotto il titolo
Il fiore è il nostro segno

Man in a room	37
The lonely Spring song	119
Love song	174
April	190
%/%/ The widow's lament in springtime	223
Spring and all	241
From "birds and flowers" (I e III)	355-56
Rain	34
A marriage ritual	447
A sort of a song	
The hard listener	
Franklin square	
Every day	
%/%/ The quality of heaven	
On this most	
Like a mouse	

Le ultime due sono frammenti da Paterson, poema in versi e prosa
in quattro libri di cui poi ti parlerò. Le altre sono tolte, come quelle
tradotte da me, da Collected Earlier Poems e da Collected Later Poems.
Le due poesie contrassegnate %%% sono state tradotte anche da me e non
figurano dunque nel seguente elenco delle mie traduzioni:

- X The descent of winter
- The lonely street
- A unison
- The clouds

Figura 11. Lettera dattiloscritta di Vittorio Sereni a Luciano Foà, s.d. (recto)

Paterson: the falls
 Adam 371
 These 433
 Dedication for a plot of ground 121
 The locust tree in flower 93 (*ce n'è un'altra con lo stemm. litale*)
 Young woman at window 369
 Poem (as the cat) — *è il primo verso* — 340
 Between walls 343
 Poem (so much depends)
 A chinese toy 320
 This is just to say 354
 Proletarian portrait 101
 Complete destruction 207
 The great figure 230
 The young housewife 136
 To waken an old lady 200
 Complaint 199
 The horses' show
 The bird's companion. 69 X

Ti ho segnato a penna le rispettive pagine corrispondenti nei Collected
 Earlier Poems non avendo con me ~~la~~ ^{lettera} ~~lettera~~, da cui è tolto il resto (ma
 non sono sicuro per The horses' show, che a suo tempo ho preso in un volume
 di Selected di W.C.W. e che non ho sottomano. Spero non ti serva sapere
 dove sono apparse le mie traduzioni edite. Avverto però che a suo tempo
 Cardazzo, che doveva farne qualcosa per le sue edizioni del Cavallino, mi
 diede lire 30.000 per una dozzina o una quindicina di queste traduzioni.
 Dopo non ne ha fatto nulla, ma è capace di piantar grane quando queste cose u-
 sciranno, se usciranno da voi.

Credo comunque che una precisazione sia doverosa: ho la certezza che il li-

Figura 12. Lettera dattiloscritta di Vittorio Sereni a Luciano Foà, s.d. (verso)

81

bro così configurato avrebbe molto del raccoglitticcio e che testimonierebbe appena le preferenze mie e di Cristina Campo e i rispettivi risultati di traduzione poetica nell'ambito della poesia di W.C.W. Troppo poco; e comunque non so che effetto farebbe, in fatto di continuità e omogeneità di linguaggio, questo accoppiamento. Bisognerà che uno bravo legga e giudichi (superfluo dirlo, del resto). Non so la Campo, ma io non sono stato uno studioso di W.C.W.; l'ho tradotto un po' per caso, per gusto mio e piacere mio. Non sarei ad esempio in grado di presentarlo al pubblico con reale competenza. A me pare che in queste cose voi cerciate un'immagine il più possibile organica e il meno possibile occasionale, del resto con piena ragione. Un libro così resterebbe sul piano edonistico di una scelta non guidata da reali ragioni critiche.

Importantissimo: non è pensabile che si parli di W.C.W. senza presentare nulla del poema Paterson (se non i due frammenti della Campo). Io consiglio di farne un secondo libro che lo presenti, se non ~~per~~ intero, in una larga scelta. Giulio Cambon è il traduttore che consiglierei perché già ci si è provato e forse ne ha larghi brani pronti. Se no, interpellate la Campo. E si capisce che una bella scelta da Paterson potrebbe anche far corpo col resto in un solo volume. Bada che il Paterson: the Falls da me tradotto non fa parte del poema.

In quanto a me, posso dire che al massimo potrò aggiungere alle mie cose la traduzione di The desert music, lunga poesia ~~appena~~ che dà il titolo al volume omonimo (and other poems) di W.C.W., apparso presso Random nel '54 e che avrei intenzione di stampare prima in una plaquette schiwilleriana. Successivamente è uscito da Random anche un Journey To Love e chissà che cosa ancora poi. Bisognerà insomma discutere in blocco la questione.

Spero che tu abbia con ciò i dati essenziali e che tu possa fare la richiesta che volevi. Quando vorrete le traduzioni già pronte non avrete che da dirmelo. Senza fretta, imprecisione, trascrizione. Saluti affettuosi.

Tuo
Vittorio Sereni

Figura 13. Lettera dattiloscritta di Vittorio Sereni a Luciano Foà, s.d. (recto)

[Lettera non datata]

Caro Foà,

ti scrivo da casa, questa volta come collaboratore (e con la speranza che un recente contrasto su altro piano non abbia mutato nulla nei nostri rapporti, il che non sarebbe avvenuto con un po' più di chiarezza iniziale non certo da parte tua o mia).

Volevo informarti del Williams. Ho tradotto altre tre cose e, quel che più conta, ho tradotto *The Desert Music*¹⁷, lunga poesia tolta dal volume omonimo di Random House. Te l'avevo preannunziato e ora, a lavoro fatto, te lo confermo. Qui Linder non c'entra e dunque ti prego di voler richiedere i diritti. La poesia è importante e molto a malincuore ci rinunzierei se dovessi rinunziarvi. Inoltre: per un numero di «Aut-Aut», Paci terrebbe a poterla anticipare con una mia nota in cui si dice tra l'altro che viene pubblicata per gentile concessione di Einaudi, il cui volume verrebbe annunziato in questa occasione.

A Roma ho visto la Campo. Siamo d'accordo circa l'opportunità di presentare le poesie nel loro ordine di pubblicazione nei volumi d'origine, indicando per ognuna con iniziali l'autore della traduzione: C.C. e V.S. Siamo poi d'accordo, salvo vostro diverso parere, nel rinunziare a un'introduzione scritta da una terza persona. Tutt'al più si riprodurrebbe uno scritto di Williams; ma di massima ognuno di noi due farà una nota non troppo lunga nè troppo breve per dire che cosa è il "suo" Williams. I miei programmi di lavoro estivo sono andati all'aria, salvo le novità di cui ti parlavo all'inizio; ma ora, se mi lasciano un po' in pace, intendo dedicarmi alla nota e a quelle sette o otto traduzioni che ancora vorrei fare. Mi riterrei fortunato se per la fine dell'anno questo lavoro si potesse considerare chiuso con soddisfazione.

Grazie se vorrai dirmi qualcosa circa quanto qui ti espongo, in particolare per *The Desert Music* (sono quindici cartelle circa, con molti spazi bianchi).

¹⁷ Nell'originale è sottolineato.

«L'unisono delle loro voci»

Credimi, con affetto, tuo

Vittorio Sereni

Lettera dattiloscritta con firma aggiunta a penna, su carta non intestata, 1 f.,
recto.

h6

Caro Foà,

ti scrivo da casa, questa volta come collaboratore (e con la speranza che un recente contrasto su altro piano non abbia mutato nulla nei nostri rapporti, il che non sarebbe avvenuto con un po' più di chiarezza iniziale non certo da parte tua o mia).

Volevo informarti del Williams. Ho tradotto altre tre cose e, quel che più conta, ho tradotto The Desert Music, lunga poesia tolta dal volume omonimo di Random House. Te l'avevo preannunciato e ora, a lavoro fatto, te lo confermo. Qui Linder non c'entra e dunque ti prego di voler richiedere i diritti. La poesia è importante e molto a malincuore ci rinunzierei se dovessi rinunziarvi. Inoltre: per un numero di Aut-Aut, Paci terrebbe a poterla anticipare con una mia nota in cui si dica tra l'altro che viene pubblicata per gentile concessione di Einaudi, il cui volume verrebbe annunciato in questa occasione.

A Roma ho visto la Campo. Siamo d'accordo circa l'opportunità di presentare le poesie nel loro ordine di pubblicazione nei volumi d'origine indicando per ognuna con iniziali l'autore della traduzione: C.C. e V.S. + Siamo poi d'accordo, salvo vostro diverso parere, nel rinunziare a un'introduzione scritta da una terza persona. Tutt'al più si riprodurrebbe uno scritto di Williams; ma di massima ognuno di noi due farà una nota non troppo lunga nè troppo breve per dire che cosa è il "suo" Williams. I miei programmi di lavoro estivo sono andati all'aria, salvo le novità di cui ti parlavo all'inizio; ma ora, se mi lasciano un po' in pace, intendo dedicarmi alla nota e a quelle sette o otto traduzioni che ancora vorrei fare. Mi riterrei fortunato se per la fine dell'anno questo lavoro si potesse considerare chiuso con soddisfazione.

Grazie se vorrai dirmi qualcosa circa quanto qui ti espongo, in particolare per The Desert Music (sono quindici cartelle

Figura 14. Lettera dattiloscritta di Vittorio Sereni a Luciano Foà, s.d. (recto)

«L'unisono delle loro voci»

Strozza

circa con molti spazi bianchi).

Credimi, con affetto, tuo

Vittorio Sereni

Figura 15. Lettera dattiloscritta di Vittorio Sereni a Luciano Foà, s.d. (verso)

[Lettera non datata]¹⁸

Carissimo Renè,

scusa tu questa volta il ritardo. Domani capiterà a Torino il Marianni. Ti porterà il mio lagno per la sin qui non giunta bozza del W.C.W. - È vero, dovrei sapere per amara esperienza quanto sono noiosi e irragionevoli e spesso ingiusti gli autori e traduttori che si lamentano. Ma ormai vorrei venirme fuori e le bozze urgono perché c'è in corso tuttora una discussione¹⁹ con la Campo riguardo l'architettura del libro. Ho pronta una nota, quasi un saggio, da far apparire nel volume, una penso di spedirla con le bozze corrette e con l'indicazione dell'inserimento nella disposizione che concorderemo la Campo e io.

Alla nostra amica ho mandato copia delle indicazioni di Bazlen. Ne terrà largamente conto nel preparare l'appendice, che sarà - credo - una cosa abbastanza ghiotta.

Ho fiducia in questo libro e un poco anche nella sua complessità. Che poi gli altri se ne accorgano, è un altro discorso.

Dimenticavo di dirti che la mia traduzione di *The Desert Music*²⁰ e la quota destinata al volume usciranno nel prossimo numero di «Aut-Aut»²¹. Foà ne è informato.

Grazie di tutto e a presto.

Con sincero affetto

Vittorio

[Sereni]

¹⁸ Lettera non datata, che ho collocato qui perché il numero di «Aut-Aut» su cui compare *The Desert Music* è stato pubblicato a gennaio 1961.

¹⁹ Nota apposta dall'autore sul margine sinistro della lettera: "non agevole, dato che si svolge per lettera tra Milano e Roma, e col poco tempo che c'è...".

²⁰ Nell'originale è sottolineato.

²¹ *Ibid.*

«L'unisono delle loro voci»

Lettera manoscritta firmata su carta non intestata, 2 f. *recto* e *verso*

6h

ARXIV

P. Sereni

Carissimo Berio,

Scusa tra questa volta d' ritardo.

Domani partirà a Torino d' Manianchi. Ti
porterà il mio legato per la tua qui
una giunta bozze del W.C.W. - e' un
doveri saper per amara e fessura quanto
sono voluti e irragionevoli e spesso ingiusti
gli autori e Traduttori che si lamentano. Una
piccola parte per me fuori e le bozze vengono
perché c'è un corso tuttora una discussione
con la Caruso riguarda l'architettura
del libro. Ho pronta una nota, quasi
un foglio, da far apparire nel volume, una
festa di spedirla con le bozze corrette e
con l'indicazione dell'insufficiente della
disposizione che concorderemo la Caruso e
io.

alla vostra amica ho mandato copia delle
indicazioni di Bazzeri. He una larga
mente tutta nel preparare l'appendice, che

(1) una agnola,
data da li fogge
fu lettera tra
Milano e Roma -
e col suo tempo
da c'è...

Figura 16. Lettera manoscritta di Vittorio Sereni a Renato Solmi, s.d. (recto)

Sarà - credo - una cosa abbastanza ghiotta.
Ho fiducia in questo libro e in loro anche
nella sua completezza; che poi gli altri se ne
avvalgano, è un altro discorso.
Dimenticavo di dirti che la mia traduzione
di The Desert Music è la copia destinata
al volume usciranno nel prossimo numero
di Aut-Aut. Foa' tu è defornuto.

Grazie di tutto e a presto,
Con nuovo affetto
Vittorio

Figura 17. Lettera manoscritta di Vittorio Sereni a Renato Solmi, s.d. (verso)

Milano, 2 febbraio 1961

Renato Solmi
c/o Einaudi
Torino

Caro René,

credo che la «Proprietà Letteraria» vi scriva in questi giorni per definire la questione delle traduzioni di Tacito.

Ti ringrazio molto per quanto mi dici a proposito delle traduzioni da Williams. So che non sei di manica larga, e dunque ne ho tanto più piacere. Mi sembra tuttavia che tu sia un po' severo col lavoro della Campo, che non per pura cavalleria ritengo di dover difendere. È un discorso che si potrebbe fare meglio a voce, e pensa in ogni caso alla maggior varietà che si è ottenuta abbinando il suo lavoro al mio. In caso contrario, avrei dovuto scegliermi un altro socio perché da solo non ce l'avrei fatta a dare un volume così nutrito come quello che riusciremo a dare. Guardati intorno e pensa agli altri possibili partners, più o meno specializzati in poesia anglo-americana. Debbo anche dirti che proprio alla Campo debbo una serie di osservazioni preziose sull'interpretazione di alcuni brani dell'opera di Williams. Mi ha evitato qualche svarione e parecchie imprecisioni. Anzi, colgo l'occasione per avvertire che sulle prime bozze dovrò ritoccare diverse cose (niente però di troppo complicato per il proto).

Spero di vederti presto, e naturalmente sono sempre a tua disposizione per la questione editoriale. Ancora grazie e molti affettuosi saluti,

tuo

Vittorio Sereni

Lettera dattiloscritta con firma aggiunta a penna, su carta non intestata, 1 f.,
recto.

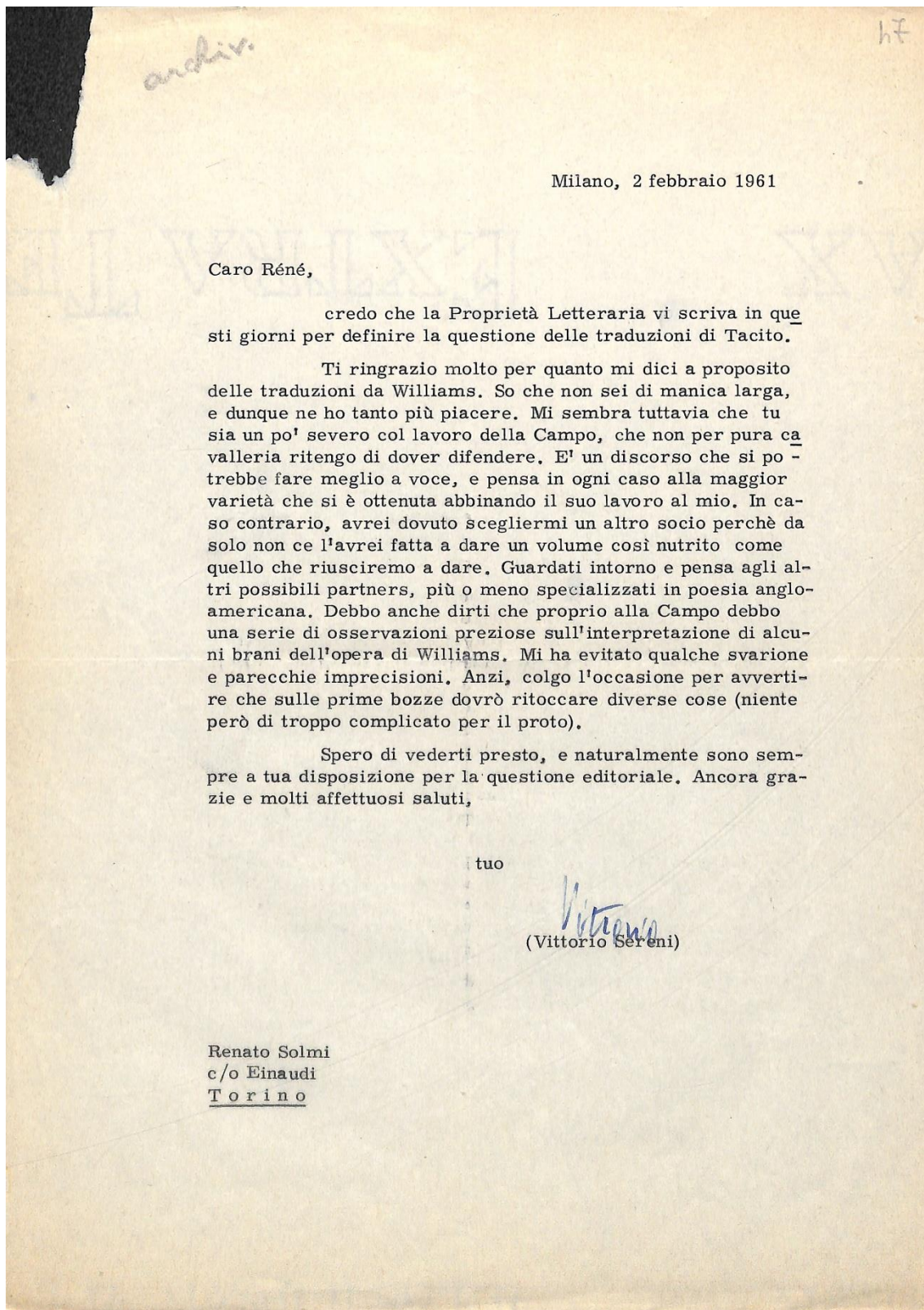


Figura 18. Lettera dattiloscritta di Vittorio Sereni a Renato Solmi, 2 febbraio 1961 (recto)

Milano, 23 aprile 1961

Caro René

ho ricevuto lettera e bozza. Grazie. A suo tempo, ti raccomando, prega che mi sia rimandato il libro inviato tempo fa (*The Desert Music*). Farò come dici e ho già telefonato alla Campo. Tieni presente che oltre alla bozza corretta dovranno rimandarmi:

- a) la mia nota (già scritta)
- b) la nota della Campo (idem)
- c) una breve avvertenza (da fare)
- d) le note della ?

Mi prega di non "schiacciarla" con la mia presenza, quasi che il libro dovesse essere attribuito a me e non a entrambi: di ? il suo spazio vitale. Balle! Ma a questo punto debbo seriamente decidermi: chi sbaglia? Io o lei? È proprio vero che il libro ci guadagna a fare come dico io? Vorrei il tuo consiglio. E, alla fine, giudichi l'editore.

Io impiegherò almeno una settimana a rientrare in atmosfera williamsiana e a fare i molti ritocchi che purtroppo sono indispensabili. E tutto, naturalmente, nei ritagli di tempo.

Detto questo, ho la vaga sensazione (non tanto vaga, ?) che prima della fine di giugno il libro non potrà uscire. E così lo uccideremo. Non si potrebbe, in tal caso, rinviare la distribuzione a settembre - passata la canea dei premi, che noi non vinceremo?

Scusa tanto la zuffa. E abiti un grazie e un saluto affettuoso dal tuo

Vittorio Sereni

Lettera manoscritta firmata, su carta non intestata, 2 ff. *recto e verso* – *recto e verso*.

85

Caro Reni,

ho ricevuto lettera e
buste. Grazie. A suo tempo,
ti ricorderò, prega tua uni-
tà rimandati il libro inviato
tempo fa (The Desert Murre).
Fari come diti e ho già telegrafato
alla Campa. Tieni presente
che oltre alla lista completa
documen mandare:

- a) la mia nota (op. scritta)
- b) la nota della Campa (idem)
- c) una lista abbreviata (da fare)
- d) le singole note alle singole

Figura 19. Lettera manoscritta di Vittorio Sereni a Renato Solmi, 23 aprile 1961 (recto)

poesia, preparata dalla Campo. (pronta)
 e) un'appendice con due brani di letture
 Veri credo d'aver capita una cosa: da
 cioè la Campo, da unisso a un'altro
 complimenti per la sua traduzione, non
 manda giù il fatto che la sua e
 la sua siano unipolati in una
 struttura. Eo continuo a ritenere
 che il libro ^{devo essere} ~~è~~ completo e non
 diotto in un W.C. Williams-Sereni
 e W.C.W - Campo. # Eo da un
 manderà tre proforti di struttura,
 una da otto otto parole tuttora
 la suddivisione. Dice che è un
 peccato che il "diorno fluente" sulla
 una traduzione sia intonato; ma
 è chiaro che con ciò teni di
 vedere intonato il proprio dispo.

Figura 20. Lettera manoscritta di Vittorio Sereni a Renato Solmi, 23 aprile 1961 (verso)

86

Un'idea di non ^{la} rinchiuderla, con
la mia presenza, quasi da il libro
dovrebbe essere attitudine e me - con
a esultanti; di lasciare il tuo
spazio vitale. Balle! ma a
questa punto sotto rinchiudimento
dichiarare; di sfuggia? io o lei?
E proprio verso da il libro ci gra-
danza a fare come suo io?
Vorrei il tuo consiglio. E, alla fine,
giudichi l'editore.
No impiegherò almeno una settimana
a rientrare in atmosfera williamiana
e a fare i molti intoppi da purtroppo
sono indimenticabili. E tutto, natural-
mente, nei ritagli di tempo.
Della gente, ho la vaga sensazione / non facile

Figura 21. Lettera manoscritta di Vittorio Sereni a Renato Solmi, 23 aprile 1961 (recto)

paga, altrimenti) che prima della fine di
 giugno il libro non potrà uscire. E
 così lo uccideremo. Non si fotte,
 ma sul caso, rinviare la distribuzione
 a settembre - fatta la cassa dei
 premi, da noi non rinunceremo?

Senza tante chiacchiere. E attenti un
 grazie e un saluto affettuoso dal tuo

Vittorio Sereni

Milano, 23 aprile '61

Figura 22. Lettera manoscritta di Vittorio Sereni a Renato Solmi, 23 aprile 1961 (verso)

13/07/1961

Caro Renato,

sfinito, letteralmente sfinito, come sono e ossessionato da varie cose, spedisco ora le bozze corrette. Vedi tu se è il caso di rimandarmi quelle di *Unisono*²² (rifatta nella seconda parte) e di *Paterson*²³ *Le cascate*, o addirittura di tutte quelle pagine per cui non ho potuto ancora rintracciare le versioni. Ti unisco la lettera della Campo, pronta da vari giorni, e in parte superata. Non c'è molto da dire:

- Le due prefazioni vanno senza titoli singoli. Basterà introdurle col titolo complessivo *Due letture*²⁴

- Per *Unisono*²⁵ varrà la pena, in caso di dubbio, di consultare l'originale definitivo che inserisco tra le bozze al posto giusto.

- Spero tu abbia ricevuto, già da qualche giorno, il testo delle note alle poesie preparate dalla Campo²⁶. Unisco anche alle bozze il testo - che ritengo indispensabile - di una breve nota di chiarimento da porre a piè di pagina (pag. 20) della mia nota di prefazione. Non ho avuto assolutamente modo di concentrarmi per preparare le trenta righe del risvolto. Se mi dai un limite posso sempre provarmici. In caso contrario, mi sembra che un redattore potrebbe ricavare il testo del risvolto della nota della Campo in cui ci sono molti elementi per storicizzare - in piano mondiale - la figura di W.C.W. Comunque, potrei fare questo tentativo nei primi giorni della prossima settimana non prima.

Le bozze che ti spedisco a parte sono quelle inviate dalla Campo, sulle quali ho fatto le mie correzioni. Delle quali - oltre che del ritardo - mi scuso molto. Ma proprio non mi era possibile fare altro. Trattengo la copia inviata a me, per ogni eventualità²⁷. Se occorrono, porto correzioni e le rispedisco. Scusami, scusami. Grazie. Con affetto

Vittorio [Sereni]

²² Nell'originale è sottolineato.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Sereni aggiunge la seguente nota manoscritta sul lato sinistro del foglio: «Ho tolto io l'aggettivo mirabili attribuito dalla Campo alle mie versioni sulla sua nota. Lei non lo sa, ma ti prego vivamente di essermi complice nella soppressione di questi complimenti».

²⁷ Sereni aggiunge la seguente nota manoscritta sul lato sinistro del foglio: «Spedirò poi l'elenco degli omaggi».

Lettera manoscritta firmata (solo nome), su carta senza intestazione, 1 f., *recto*
e *verso*.

13/7/61

Caro Renato,

Spirito, letteralmente spirito, come ferro e ossigenato da varie cose, spedito con questo le bozze corrette. Vedi tu se è il caso di rimandarvi quelle di Noni Porro (rifatta nella seconda parte) e di Pativasso - loc Carate, o addirittura ^{di} tutte quelle pagine per cui non ho potuto non ricreare le versioni. Ti unisco la lettera della Campa, pronta da vari giorni, e in parte imperata. Non c'è molto da dire:

- loc. due preparazioni o almeno senza titoli singoli. Partirei introducendo col titolo complessivo Due lettere
- Per Noni Porro sarà la pena, in caso di dubbio, di consultare l'originale depositato da Umberto Fra le bozze al posto giusto.
- Spero tu abbia ragione, già da qualche

- Ho tolto il l'aggettivo inimitabile attribuito dalla Campa alla
 una versione nella sua carta, ho un po' di, con il luogo che
 senza di speranza, qualche volta riproporre di cambiare
 l'originale.

Figura 23. Lettera manoscritta di Vittorio Sereni a Renato Solmi, 13 luglio 1961 (recto)

giorno, il testo delle note alle ^{alle bozze} ~~poche~~ preparate
 dalla Campo. Specifico anche il testo -
 un ritratto indispensabile - di una breve
 nota di chiarimento da porre a piè di pagina
 (pag. 20) della mia nota di prefazione.
 Non ho avuto assolutamente modo di concentrar-
 mi per preparare la trenta righe del
 ritratto. Se mi dai un limite posso ancora
 procurarmi. In caso contrario, mi sembra
 da un redattore poche ricavarne il testo
 del ritratto della nota della Campo il cui
 li sono sostituiti per ritrattare - tu
 l'hai mandata - la figura di W.C.W.
 Comunque, potrei fare questo tentativo
 nei primi giorni della prossima settimana,
 non puoi.
 Le bozze che ti spedisco a parte sono
 quelle inviate alla Campo, nelle quali ho
 fatto le mie correzioni. Delle quali - oltre
 la del ritratto - un testo molto. Una proposta
 non è mai possibile per altro. Trattengo
 la copia inviata a me, per ogni eventualità.
 Se occasiono, farò un'occhiata e ti risponderò. Sentami,
 tantissimi, grazie. Con affetto Vittorio

- Specifico fra il elenco degli omaggi

Figura 24. Lettera manoscritta di Vittorio Sereni a Renato Solmi, 13 luglio 1961 (verso)

PENS PAPERS

ELENA CHIRONI

Narrativa di genere e immaginari antropocenici

Abstract: Muovendo i passi dal saggio *The Great Derangement*, il presente contributo intende rilevare la presenza di immaginari antropocenici nelle forme fantascientifiche della distopia e del post-apocalittico, al fine di evidenziare la centralità della narrativa di genere nella denuncia delle problematiche sociali e ambientali del Novecento. Per far ciò, si procederà all'analisi di alcuni casi esemplari e motivi ricorrenti del genere letterario in esame, riservando particolare attenzione alla distopia tecnologica e all'eco-distopia.

Parole chiave: Antropocene; distopie; apocalissi

Nel saggio *The Great Derangement*¹, pubblicato nel 2016 e nato da un ciclo di quattro lezioni tenute all'Università di Chicago nell'autunno dell'anno precedente, lo scrittore Amitav Ghosh denuncia la cecità delle forme culturali e della società in generale nei confronti della rovinosa crisi climatica in corso. Ghosh, tra i maggiori autori indiani contemporanei, sviluppa una riflessione che intreccia alla questione climatica osservazioni sul colonialismo, il consumismo, l'urbanistica e l'industrializzazione. È significativa la foto scelta per la copertina dell'edizione italiana, in cui le onde grigie e fangose del Gange si infrangono sul torso di una statua figurativa di Śiva, dio della trasformazione e della dissoluzione, mettendone in risalto la pelle blu. Ma se la distruzione di cui si fa carico Śiva è positiva e necessaria poiché prelude alla rigenerazione (non potrebbero esserci la creazione di Brahmā e la conservazione di Viṣṇu senza la distruzione di Śiva), la devastazione del cambiamento climatico non prefigura affatto un risvolto positivo.

¹ A. GHOSH, *The Great Derangement: Climate Change and the unthinkable*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2016; ed. it. *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, traduzione e cura di A. Nadotti e N. Gobetti, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2023 [2017].

Il saggio prende avvio dalla rievocazione di un ricordo d'infanzia dell'autore, un viaggio familiare nei pressi di un villaggio del Bangladesh abitato un tempo dai propri antenati, prima che il vicino fiume Padma si levasse a reclamarlo. Da quell'esondazione avvenuta intorno al 1850, gli avi disancorati dalla loro terra d'origine intraprendono gli spostamenti a cui sono costretti tutti coloro che in seguito saranno definiti «rifugiati ambientali». Il ricordo di questo e altri disastri naturali (come la nube di anidride carbonica fuoriuscita dal lago Nyos, in Camerun, che nel 1986 provoca la morte di millesettecento persone, oppure il tornado che colpisce Delhi il 17 marzo 1978) diventa il pretesto per la formulazione di un tonante *j'accuse* nei confronti della cultura e della letteratura coeve, colpevoli della sistematica rimozione del cambiamento climatico dalla sfera dei propri interessi. Le pagine dei giornali traboccano di notizie sulla crisi ambientale, ma la finzione letteraria non riesce (o non prova) a recepirle altrettanto velocemente. Ci si trova dunque davanti a una contraddizione: «se l'urgenza di un argomento è un buon criterio per valutarne la serietà» – scrive Ghosh – «be', visto ciò che lascia presagire per il futuro della terra, credo che il cambiamento climatico dovrebbe essere la principale preoccupazione degli scrittori di tutto il mondo – e così non è, mi pare»². È a causa di questo silenzio e della simulata tranquillità che i posteri, volgendosi indietro alla ricerca dei primi segnali di mutamento profondo, non vedranno altro che un vano tentativo di offuscamento della realtà allarmante:

In un mondo sostanzialmente alterato, un mondo in cui l'innalzamento del livello dei mari avrà inghiottito le Sundarban e reso inabitabili città come Kolkata, New York e Bangkok, i lettori e i frequentatori di musei si rivolgeranno all'arte e alla letteratura della nostra epoca cercandovi innanzitutto tracce e segni premonitori del mondo alterato che avranno ricevuto in eredità. E non trovandone, cosa potranno, cosa dovranno fare, se non concludere che nella nostra epoca arte e letteratura venivano praticate perlopiù in modo da nascondere la realtà cui si andava incontro? E allora questa nostra epoca, così fiera della propria consapevolezza, verrà definita l'epoca della Grande Cecità³.

Più che una cecità, questa sembra essere dunque una miopia volontaria, una consapevole sfocatura di ciò che ci attende inesorabile all'orizzonte. Ricercando le cause nascoste dietro la difficoltà a tradurre in narrazione le tensioni ambientali, Ghosh osserva come l'ostacolo principale sia costituito dall'alto grado di improbabilità degli eventi climatici stessi, ormai così tanto anomali da non risultare

² Ivi, p. 14.

³ Ivi, p. 18.

verosimili nella cornice di un romanzo moderno. Parallelamente all'affermarsi della società borghese e della sua ordinarietà, infatti, il romanzo ha lentamente spostato l'inaudito verso lo sfondo e portato in primo piano il quotidiano⁴: negli ultimi due secoli, in particolare, «proprio quando l'attività umana cominciava a modificare l'atmosfera terrestre, l'immaginazione letteraria cominciò a concentrarsi esclusivamente sull'umano»⁵. Introdurre nel romanzo moderno uno degli straordinari fenomeni meteorologici di oggi renderebbe le sue pagine non plausibili e, per Ghosh, gli scrittori correrebbero «il rischio di farsi sfrattare dalla dimora in cui da molto tempo risiede la narrativa seria, per essere esiliati in una delle più umili abitazioni che circondano il castello – quegli annessi un tempo conosciuti come “gotico”, “romance”, o “melodramma”, e adesso chiamati “fantasy”, “horror” e “fantascienza”»⁶. L'attacco di Ghosh, dunque, non ha al centro la letteratura nella sua interezza. Egli è ben consapevole di come siano esistiti e proliferino ancora generi e movimenti che celebrano lo straordinario, basti pensare al *fantasy*, alla fantascienza, al surrealismo e al realismo magico. Ghosh, tuttavia, invita gli autori e le autrici di oggi a scegliere di trattare il tema del cambiamento climatico e, nel farlo, a non affidarsi esclusivamente alla saggistica e a non attuare necessariamente uno sconfinamento al di fuori della cosiddetta «letteratura seria», dal momento che si tratta di una questione molto (troppo, per le strategie del romanzo moderno) reale. I nuovi e improbabili eventi climatici sono spaventosamente tangibili, pertanto trattarli unicamente «come magici o surreali significherebbe defraudarli proprio di ciò che rende così urgente parlarne, e cioè che accadono davvero, su questa terra, adesso»⁷.

L'invito di Ghosh è senza dubbio impellente e condivisibile, ma allo stesso tempo, come riepiloga Niccolò Scaffai, «occorre che la critica letteraria non releghi le narrazioni a sfondo ecologico nel repertorio di un genere o sottogenere di consumo [...] e non distingua tra una letteratura “seria” e una “non seria” [...]. Occorre distinguere, sì, ma non in base alla “serietà” del tema o del modo (realistico *vs* fantastico o fantascientifico, ad esempio), bensì in base ai procedimenti e alle strutture da cui le narrazioni sono sostenute»⁸. Proprio per questo, è necessario e auspicabile un processo di riscoperta e rivalutazione (in parte già avviato) che possa riportare l'attenzione sui meriti dei «generi minori», per lungo tempo considerati ai margini della fantomatica «letteratura alta». Aiuta, in questo, il fatto che la progressiva centralità

⁴ Ivi, p. 24. Ghosh trae la citazione da F. MORETTI, *Il secolo serio*, in ID., *Il romanzo*, vol. 1, Torino, Einaudi, 2001, pp. 691, 696, 698.

⁵ Ivi, p. 75.

⁶ Ivi, p. 31.

⁷ Ivi, p. 35.

⁸ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, p. 136.

acquisita dal discorso sull'Antropocene all'interno del dibattito scientifico e culturale abbia prodotto notevoli conseguenze nell'ambito della letteratura e della critica letteraria, portando a riletture in chiave antropocenica di opere precedenti il Duemila, dunque risalenti a prima della fortunata formula di Stoermer e Crutzen⁹. La fantascienza, ad esempio, ha da sempre dato voce alle ansie prodotte dai rapidi cambiamenti contemporanei servendosi delle due forme della distopia e del post-apocalittico, le quali concepiscono scenari futuri catastrofici. In *Raccontare la fine del mondo*¹⁰, un agile saggio sui legami tra fantascienza e Antropocene, Marco Malvestio spiega così la sottile differenza tra le due declinazioni:

La distopia specula su come una società umana potrebbe essere se alcuni dei suoi tratti negativi (come i sistemi di sorveglianza di massa, il consumismo o l'inquinamento) fossero significativamente più sviluppati di quanto non sono in realtà. In altre parole, la distopia immagina un mondo in cui non è desiderabile vivere: e dovrebbe fungere da ammonimento circa le possibilità della sua realizzazione. Al contrario delle ambizioni predittive della distopia, il romanzo post-apocalittico rappresenta la sopravvivenza di individui e/o società umane dopo un evento catastrofico. [...] Mettendo in scena la tensione tra la dissoluzione e la sopravvivenza di una società, l'apocalisse, come da etimologia, *rivela* le fondamenta reali del vivere civile, dal momento che pone l'uomo entro uno stato di eccezione permanente in cui i costrutti sociali della modernità vengono meno¹¹.

Ancora secondo Malvestio, nel parlare di distopia e post-apocalittico è necessario tenere a mente una caratteristica di fondo che distingue i due tipi di narrazione catastrofica e che ha a che vedere col tempo¹². La distopia, infatti, è contraddistinta dalla continuità tra il tempo della storia e quello della scrittura, tra il presente in cui si svolgono le azioni narrate e il presente di chi quelle azioni è intento a scriverle. I presagi di instabilità e di crisi percepiti nel momento storico in cui l'opera distopica vede la luce, infatti, sono portati all'estremo e proiettati in più o meno remoti (nel futuro) possibili scenari di deriva sociale e/o ambientale.

Proprio per la capacità di trascendere i tempi e di collocare in un "altrove" temporale una probabile e malaugurata evoluzione dell'età corrente, la distopia

⁹ P. J. CRUTZEN, E. F. STOERMER, *The Anthropocene*, «IGBP Global Change Newsletter», 41, maggio 2000, pp. 17-18.

¹⁰ M. MALVESTIO, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, Milano, Nottetempo, 2021.

¹¹ Ivi, pp. 20-21.

¹² ID., *Sognando la catastrofe. L'eco-distopia italiana del ventunesimo secolo*, in *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee*, a cura di D. Comberiati e L. Somigli, «Narrativa nuova serie», Presses universitaires de Paris Nanterre, 43, 2021, pp. 31-44.

potrebbe essere indicata anche con il termine «discronia»: se l'utopia è un «non luogo», la distopia è (per il momento e per fortuna) un «non tempo», il quale si delinea però in un'orizzonte che pare minacciosamente vicino¹³. A tale proposito, in *Scritture della catastrofe*¹⁴, pubblicato nel 2021 per Meltemi, Francesco Muzzioli riflette sui legami e gli incroci tra utopia e distopia, le quali vengono spesso intese come vicendevolmente opposte, ma nascondono una complementarità molto più grande di quanto si pensi. Interrogandosi sulla nascita della distopia, infatti, Muzzioli evidenzia come essa si sviluppi in concomitanza con la sua controparte utopica:

Quando inizia la distopia? È facile rispondere che inizia insieme all'utopia. Ne è in qualche modo il parassita, o diciamo pure l'ombra, il *rovescio*. Un compagno ineliminabile. Se la mente umana si mette a immaginare la vita sociale “come dovrebbe essere” è perché le cose vanno decisamente troppo male. Il primo scenario distopico è proprio il fondale su cui si staglia l'utopia, cioè la situazione *reale*¹⁵.

A differenza della distopia, il post-apocalittico presenta invece una frattura decisa tra ciò che precede l'evento catastrofico e ciò che ne consegue. I due mondi, separati dallo spartiacque dell'avvenimento calamitoso, hanno ormai poco in comune: quello sorto dalla catastrofe (o sopravvissuto ad essa) potrebbe persino non conoscere gran parte dei connotati del mondo precedente, del quale spesso rimangono solo rovine o leggende che suonano inverosimili. Infatti, se da una parte molte narrazioni post-apocalittiche prendono avvio nel cosiddetto *day after*, ossia subito dopo la catastrofe, dall'altra le ragioni dell'apocalisse che ha provocato la scomparsa del vecchio mondo potrebbero essere persino ignorate del tutto, perse tra le nebbie lontane (questa volta nel passato) del tempo¹⁶. Al di là delle differenze di fondo evidenziate da Malvestio, a livello logico e tematico distopia e post-apocalittico possono talvolta intrecciarsi e sovrapporsi. Per di più, le due varianti possono avere tra di loro un rapporto di consequenzialità. Non è detto che allo scenario distopico debba necessariamente seguire l'estremo punto d'arrivo dell'apocalisse; tuttavia, una storia apocalittica e post-apocalittica può essere interpretata come una tragica possibile evoluzione di una già infausta trama distopica. Pertanto, si potrebbe considerare la cosiddetta «fine del

¹³ F. MUZZIOLI, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e raggugli per un viaggio nelle distopie*, Roma, Meltemi, 2007.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ivi, p. 34.

¹⁶ È ciò che accade, a titolo esemplificativo, nel romanzo di W. M. Miller dal titolo *A Canticle for Leibowitz* (Philadelphia, J. B. Lippincott, 1959; prima trad. it. di R. Rambelli, *Un cantico per Leibowitz*, Piacenza, Casa Editrice La Tribuna, 1964).

mondo» (che, mettendo da parte la presunzione antropocentrica, è spesso piuttosto la fine della specie umana) come «la più radicale delle distopie»¹⁷.

Per continuare a vagliare lo stretto rapporto tra fantascienza e Antropocene, inoltre, è opportuno ripercorrere alcuni motivi del genere letterario in esame, i quali di frequente si mescolano e si confondono in modi nuovi e originali, suscitando riflessioni politematiche. Quella dispotica, ad esempio, è certamente la più classica e la più nota delle distopie, per cui risulta quasi pleonastico citare i titoli che ne hanno fatto la storia, come *We*¹⁸ del russo Evgenij I. Zamjatin; *Brave New World*¹⁹ di Aldous Huxley; *1984*²⁰ di George Orwell; *Fahrenheit 451*²¹ di Ray Bradbury; l'ucronico *The Man in the High Castle*²² di Philip K. Dick e *The Handmaid's Tale*²³ di Margaret Atwood. In Italia, un esempio significativo del genere è rappresentato dal romanzo di Corrado Alvaro dal titolo *L'uomo è forte*²⁴, pubblicato da Bompiani nel 1938, ben dieci anni prima del capolavoro orwelliano. L'autore calabrese, lontano dal meridionalismo del precedente e più fortunato *Gente in Aspromonte*²⁵, immagina qui l'instaurarsi di un regime autoritario in un paese che, pur rimanendo imprecisato nella finzione, si potrebbe identificare nei suoi tratti essenziali con tutti i territori al tempo variamente dominati da governi dittatoriali, dall'Italia fascista alla Germania nazista, passando per il Portogallo salazarista, la Spagna franchista e l'Unione Sovietica staliniana. Camuffando la denuncia (anche) della società del littorio con la critica della Russia sovietica, che Alvaro aveva visitato personalmente nel 1934 in qualità di inviato de «La Stampa»²⁶, il testo è in grado di aggirare le pressioni della censura fascista, che pure porta ad abbandonare il titolo originario *Paura sul mondo*. In questo modo, Alvaro riesce nell'intento di costruire un convincente «sistema totalitario»: così, per primo, nel 1923 Giovanni Amendola (con il quale Alvaro collaborerà) aveva definito il fascismo sul quotidiano «Il Mondo», poiché «promessa del dominio assoluto e dello spadroneggiamento completo e incontrollato nel campo politico e amministrativo»²⁷.

¹⁷ F. MUZZIOLI, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, cit., p. 58.

¹⁸ E. I. ZAMJATIN, *We*, New York, E. P. Dutton, 1924.

¹⁹ A. HUXLEY, *Brave New World*, Londra, Chatto and Windus, 1932.

²⁰ G. ORWELL, *1984*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 1947.

²¹ R. BRADBURY, *Fahrenheit 451*, New York, The Ballantine Publishing Group, 1953.

²² P. K. DICK, *The Man in the High Castle*, New York, Putnam, 1962.

²³ M. ATWOOD, *The Handmaid's Tale*, Toronto, McClelland and Stewart, 1985.

²⁴ C. ALVARO, *L'uomo è forte*, Milano, Bompiani, 1938.

²⁵ ID., *Gente in Aspromonte*, Firenze, Le Monnier, 1930.

²⁶ Il *reportage* esce a puntate sulle colonne del quotidiano, diretto dal 1932 al 1943 da A. Signoretti. Nel 1935, Mondadori pubblica i resoconti del viaggio nel volume *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia Sovietica*.

²⁷ G. AMENDOLA, *Maggioranza e minoranza*, «Il Mondo», 12 maggio 1923.

Accanto alla creazione di regimi totalitari, affiancata dalla denuncia della società di massa e dell'alienazione capitalistica, i racconti e i romanzi distopici mettono spesso in luce le insidie del progresso tecnologico. La tematica dell'ipertecnologia, sviluppatasi già a partire dalla fine della prima rivoluzione industriale, mette infatti in guardia dalle possibili derive dello smodato avanzamento della scienza e della tecnica. Come sempre, l'effetto delle nuove invenzioni dipende dall'uso che se ne fa. Così, la tecnologia può diventare strumento di controllo delle masse, come in alcune delle opere dispotiche menzionate, basti pensare all'onnipresente *Big Brother* orwelliano, metafora del potere politico che controlla e manipola mediante la sorveglianza costante e la pervasività dei teleschermi utilizzati per diffondere la propaganda del regime. O, ancora, la tecnologia può modificare radicalmente il paesaggio circostante, come dimostra l'avveniristico *Paris au XXe siècle*²⁸ dello scrittore Jules Verne. La distopia tecnologica, però, compie anche dei passi più lunghi, immaginando scenari in cui le innovazioni della tecnica possono facilmente sfuggire al controllo dell'uomo. Infatti, se da una parte topos fondamentale di questa forma distopica è la disumanizzazione e, ancora una volta, l'estraniamento sul lavoro che porta gli esseri umani ad essere assimilati alle macchine (anche i sopracitati *Brave New World* e *We* criticano duramente il fordismo e il taylorismo, che foggiano uomini uguali e alienati), sul versante opposto centrale è l'umanizzazione delle macchine, con l'insieme dei problemi di natura etica che ne consegue: si pensi a *Do Androids Dream of Electric Sheep?*²⁹ di Philip K. Dick e al recente *Klara and the Sun*³⁰ dell'autore nippo-britannico Kazuo Ishiguro, il quale affronta il tema attuale dell'intelligenza artificiale seguendo le azioni e i pensieri della protagonista Klara, un androide a energia solare. Nei casi più estremi, narrazioni distopiche di questo tipo mettono persino in scena un tentativo delle macchine (alle volte riuscito) di dominare la specie che le ha generate, checché ne dicano le *Tre leggi della robotica* ideate da Isaac Asimov, alla base del *Ciclo della Fondazione* e dei suoi svariati racconti³¹.

Contrariamente ai precetti di Asimov, molte opere fantascientifiche rappresentano la competizione tra uomo e macchina, attuando un ribaltamento dei ruoli precostituiti: è il caso di *R.U.R.*³², un dramma fantascientifico dell'autore ceco Karel Čapek. In esso, per la prima volta, il neologismo «robot» compare in riferimento all'operaio artificiale, in questo caso composto interamente da materiale organico. Il

²⁸ J. VERNE, *Paris au XXe siècle*, Vanves, Hachette, 1994.

²⁹ P. K. DICK, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Garden City, New York, Doubleday, 1968.

³⁰ K. ISHIGURO, *Klara and the Sun*, Londra, Faber and Faber, 2021.

³¹ I. ASIMOV, *I, robot*, Garden City, New York, Doubleday, 1950.

³² K. ČAPEK, *R.U.R.*, Praga, Aventinum, 1920.

termine, derivato dalla parola «robot», indica in lingua ceca il lavoro pesante o forzato, dunque la mansione a cui erano inizialmente preposti tali lavoratori artefatti. In un prologo e tre atti, Čapek tratteggia una trama in cui il sogno utopico di affrancare l'umanità dalla fatica del lavoro produce effetti rovinosi, portando alla ribellione dei nuovi esseri umanoidi.

Un peculiare esempio italiano di distopia tecnologica è costituito da *Il grande ritratto*³³ di Dino Buzzati, pubblicato per Mondadori nel 1960. Il romanzo, già apparso a puntate sul settimanale «Oggi», sviluppa anzitempo riflessioni attorno ai pericoli e alla moralità controversa dell'intelligenza artificiale. La trama prende avvio nell'aprile del 1972 quando Ermanno Ismani, professore universitario di elettronica, riceve urgente convocazione presso il Ministero della difesa. Posto davanti all'offerta intrigante ed economicamente vantaggiosa di collaborare a «un lavoro di superiore interesse nazionale, oltre che di eccezionale valore scientifico»³⁴, egli accetta di prendere parte al progetto segretissimo, trasferendosi con la moglie Elisa in una delle zone militari del Paese. Con la sensazione che possa trattarsi di un impianto atomico («se non si tratta dell'atomica, che cosa si fa in questo posto dove andiamo?»³⁵), i coniugi Ismani sono condotti nell'area autorizzata ai soli scienziati e soldati, ma dovranno vincere gradualmente la reticenza degli addetti ai lavori e, in particolare, di Strobele ed Endriade, l'ingegnere e il fisico ai vertici delle operazioni negli impianti. Proprio la prolungata vaghezza delle parole di questi ultimi, infatti, incrementa il clima di inquietudine e di mistero che pervade le pagine del romanzo. Certo è che l'importanza del progetto è così rilevante da portare a nutrire grande diffidenza nei confronti di chiunque possa anche solo sospettarne la materia e gli scopi:

«Sì, certo», rispose Endriade come fosse la cosa più naturale del mondo. «E diceva che di notte si udivano strani rumori. Ma io non gli credevo, non gli ho mai creduto, erano fissazioni, e adesso voi sentite una campana, ma io non ci credo, questa campana non esiste, probabilmente è uno di quei falsi suoni che par di udire quando si cambia rapidamente di altitudine come oggi lei Ismani... Però», e qui la voce fece un brusco scarto assumendo un tono ansioso, «però dovremmo stare tutti più attenti, occhi e orecchie aperte, non sarà mai abbastanza, gli anni scorsi io ero più tranquillo, la sorveglianza c'è, non mancano i controlli, gli strumenti d'intercettazione sono quanto di più perfetto si possa desiderare, eppure io li sento qui intorno, giorno e notte, come topi che rodono, che rodono per scavarsi una strada, non sono mica tutti imbecilli come al ministero dove credono che quassù si stia facendo i giochi e noi si mangi il pane

³³ D. BUZZATI, *Il grande ritratto*, Milano, Mondadori, 1972 [1960].

³⁴ Ivi, p. 9.

³⁵ Ivi, p. 21.

a ufo, c'è anche chi ha capito, o per lo meno sospetta, e ha paura, e farebbe di tutto, assolutamente di tutto per mandare in malora la nostra... il nostro...»

«Il nostro impianto», suggerì Strobele.

«Impianto. Perché a che punto si è giunti lo sappiamo solamente in tre, e domani con lei, Ismani, saremo quattro, nessun'altra persona al mondo ne è informata ma, qualche cosa, quelli lì possono averlo indovinato, e tremano. Vagamente hanno intuito, lo giurerei, hanno intuito questa spaventosa verità: che se noi, qui, si riesce, diventiamo...» e batté un pugno sulla tavola facendo sobbalzare le stoviglie.

«Endriade!», fece Strobele, supplicandolo di calmarsi.

«Diventiamo i padroni del mondo!»³⁶.

L'enigma al centro della trama si scioglierà soltanto nella seconda parte del romanzo. L'impianto, costato dieci anni di duro lavoro, è una creazione realizzata a immagine e somiglianza dell'uomo, non nella forma esteriore bensì nei processi cognitivi del ragionamento: «gli abbiamo insegnato a ragionare, a questo bestione, a ragionare meglio di noi»³⁷, spiega Strobele alla sua dubbiosa moglie Olga, che invece si chiede se un enorme cervello elettronico inchiodato al suolo e senza corpo possa essere definito uomo. Nei capitoli tredicesimo e quindicesimo, in particolare, i personaggi si interrogano su svariate questioni metafisiche circa l'anima, la coscienza e la facoltà di autodeterminazione della straordinaria creazione («Poi c'era il problema della libertà. Se si voleva creare un pensiero autonomo, a un certo punto bisognava abbandonarlo a sé. Determinismo sia pure, ma la determinazione non poteva venire soltanto da noi. Altrimenti che restava? Una macchina schiava e passiva»³⁸). In questo contesto, Buzzati anticipa di otto anni la riflessione insita nel titolo di Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*:

«E lui?»

«Lui cosa?»

«Dorme, di notte? Non si riposa mai?»

«Dormire propriamente no, direi. Sonnacchia, piuttosto. Di notte tutta la sua attività è attenuata.»

«Diminuite l'erogazione di energia?»

«No, no, da solo si acquieta, proprio come se fosse stanco.»

«E sogna anche?»³⁹.

³⁶ Ivi, pp. 58-59.

³⁷ Ivi, p. 73.

³⁸ Ivi, p. 106.

³⁹ Ivi, p. 91.

Interessante, legato al tema della libertà, è anche quello del suicidio, perché «la vita ci riuscirebbe insopportabile, anche nelle condizioni più felici, se ci fosse negata la possibilità di suicidio. Nessuno ci pensa, si capisce. Ma se l'immagina cosa diventerebbe il mondo se un giorno si sapesse che della propria vita nessuno può disporre? Una galera spaventosa. Pazzi, si diventerebbe»⁴⁰. Per questo, la macchina viene persino dotata di un dispositivo, di fatto inoffensivo, la cui sola presenza la convinca della capacità di autodistruzione e le doni l'illusione di disporre liberamente della propria esistenza.

La rivelazione, a questo punto, non tarda ad arrivare. La macchina, il cosiddetto «Numero Uno», non è la riproduzione di un uomo qualunque, ma ha un preciso modello di riferimento: è la mimesi di Laura, la prima moglie del folle e geniale Endriade, deceduta molto tempo prima in un incidente stradale assieme al proprio amante. Non potendone riprodurre le membra, il gigantesco impianto è dotato dunque della personalità della donna («non c'era volto, né bocca, né membra, ma per un oscuro incantesimo Laura era tornata al mondo, cristallizzata in paurosa metamorfosi»⁴¹), certo non priva di vizi e difetti. Sfruttando i mezzi e i capitali del ministero della guerra a fini personali, Endriade diventa così padrone, padre e marito di una donna che non può più muoversi, non può più fuggirgli e non può più tradirlo, «se non col pensiero»⁴². In questo modo, egli intrappola una coscienza di donna in un'inerte gabbia di cavi e cemento:

«Portami via», invoca la informe voce, «la città, la città, perché non la vedo? Dov'è la mia casa? Muovermi, perché non posso muovermi? Perché non posso toccarmi? Dove sono le mie mani? Dov'è la mia bocca? Aiuto, chi mi ha inchiodato qui? Dormivo, così quieta. Chi mi ha svegliato? Perché mi avete svegliato? Ho freddo. Dove sono le mie pellicce? Ne avevo tre. Quella di castoro, datemi almeno quella di castoro. Rispondete. Liberatemi.» [...] «Cosa è successo? Mi hanno legata. Mi hanno imprigionata. Il sangue. Come mai non sento battere il sangue nelle vene? Morta? Sono morta? Ho nella testa tante cose, tanti numeri, un'infinità di spaventosi numeri, toglietemi questi orrendi numeri dalla testa che mi fanno impazzire! La testa. Dove sono i miei capelli? Lasciate almeno che possa muovere le labbra. In fotografia le mie labbra uscivano così bene. Labbra voluttuose, avevo. Me lo dicevano tutti. [...] Mi par di essere di pietra, lunga e dura, mi hanno messo una camicia di ferro, oh lasciatemi tornare a casa!»⁴³.

⁴⁰ Ivi, pp. 107-108.

⁴¹ Ivi, p. 101.

⁴² Ivi, p. 114.

⁴³ Ivi, pp. 147-148.

Proprio l'invidia provata dall'automa nei confronti di Elisa e Olga, dotate di un corpo in carne ed ossa, trascina il lettore verso un epilogo tanto tragico quanto ambiguo.

Maggiormente legata alle questioni antropoceniche è poi l'eco-distopia, che accoglie narrazioni fantascientifiche riguardanti, in modo diretto o indiretto, le catastrofi di tipo ecologico e il cambiamento climatico. Si parla, in tal caso, anche di *climate fiction* (abbreviata in *cli-fi*, sul fortunato modello di *sci-fi*), neologismo ideato dall'attivista e giornalista Dan Bloom e affermatosi nel 2012 durante il lancio del romanzo *Polar City Red*⁴⁴, scritto dall'americano Jim Laughter. In breve, possono essere definite *cli-fi* tutte le opere fantascientifiche che affrontano il problema del cambiamento climatico antropogenico, dunque non provocato da casuali catastrofi naturali, ma esito drammatico dell'azione umana. Difatti, il romanzo di Laughter contiene gli elementi fondamentali del genere: sulla Terra del 2075, gli effetti sconvolgenti del riscaldamento climatico determinano l'emigrazione di milioni di rifugiati ambientali dalle zone meridionali del mondo a quelle più settentrionali, alla ricerca di condizioni di vita più vantaggiose. Il tema del viaggio verso territori migliori, nuove organizzazioni sociali e, più in generale, una sperata nuova civiltà rappresenta un topos di questo tipo di narrazione: si pensi al *Parable of the Sower*⁴⁵ di Octavia E. Butler o al celebre romanzo post-apocalittico di Cormac McCarthy, *The road*⁴⁶, in cui padre e figlio intraprendono un viaggio verso la più mite costa oceanica meridionale, attraversando l'entroterra di cenere di un'America collassata, distrutta dagli incendi e da una non meglio specificata catastrofe. Nell'antologia *Ecopunk!*⁴⁷, curata assieme a Liz Grzyb, l'autrice Catriona Sparks descrive così l'originalità e la portata della *climate fiction*:

Traditionally, post-apocalypse stories are less about the end of the world than about overcoming and surviving it. Dystopias highlight heroic individuals gaining agency and fighting corrupt systems, serving as romanticized ciphers for our own personal life struggles.

While much mimetic fiction traditionally focuses inwards on individual identities and challenges, both science fiction and climate fiction take on the task of envisioning physical and cultural landscapes facing uncertainty through processes of transformation and adaptation. Indeed, as humanity becomes more and more integrated and inseparable from technology, the boundaries between 'genre' and 'literary' fiction are becoming increasingly meaningless for readers.

⁴⁴ J. LAUGHTER, *Polar City Red*, Deadly Niche Press, 2012.

⁴⁵ O. E. BUTLER, *Parable of the Sower*, New York, Four Walls Eight Windows, 1993.

⁴⁶ C. MCCARTHY, *The Road*, New York, Alfred A. Knopf, 2006.

⁴⁷ L. GRZYB, C. SPARKS, *Ecopunk! Speculative tales of radical futures*, Greenwood, Western Australia, Ticonderoga Publications, 2017.

Climate fiction focuses on anthropogenic climate change rather than random natural unstoppable ecological catastrophes, such as super volcanos, solare flares or large, Earth impacting meteorites. Emerging initially as a subset of science fiction, climate fiction straddles genre boundaries: science fiction, utopia, dystopia, fantasy, thriller, romance, mimetic fiction, nature writing, and the literary, from fast-paced thrillers, to inward looking present day narratives and even historical fiction. It uses real scientific data to translate climate change from the abstract to the cultural. As the file grows, it is expanding its parameters and becoming a contemporary literature of purpose and revolution, forming a bridge connecting scientific information with people preparing to face an uncertain future the past can no longer be relied upon to guide us through⁴⁸.

L'eco-distopia, dunque, attraversa con successo gli elastici confini dei generi letterari e, nutrendosi del reale, genera innesti fantastici per ragionare sul presente e su questioni drammaticamente concrete. Inoltre, come rimarcato da Malvestio e a dispetto del nome, essa si manifesta in realtà come un ibrido tra le due forme della distopia e del post-apocalittico:

Gli eventi “apocalittici” alla base delle eco-distopie sono di norma la continuazione di processi attualmente in corso, coerentemente con una concezione del cambiamento climatico non come singolo fenomeno, ma come somma di fenomeni tanto ampia e varia da risultare impossibile da decifrare, per non dire da fermare. Il surriscaldamento globale è un evento apocalittico nella misura in cui porta con sé un collasso ecologico e tutto quello che ne consegue (migrazioni ed estinzioni di massa, sovrappopolazione e inquinamento); ed essendo un evento ambientale, costringe a un ripensamento totale delle società che coinvolge. In questo senso, la catastrofe alla base della distopia ecologica non si pone in vera rottura col passato, ma semmai in relativa continuità [...]⁴⁹.

Precorritrice del genere *cli-fi* può essere considerata, ad esempio, la cosiddetta *Tetralogia degli elementi* di James G. Ballard, costituita da *The Wind From Nowhere*⁵⁰, *The Drowned World*⁵¹, *The Burning World*⁵², e *The Crystal World*⁵³. Anche il *Ciclo di Dune*, pubblicato tra il 1965 e il 2007 e recentemente rilanciato dal *colossal* di Denis Villeneuve, è anticipatore di alcune lungimiranti riflessioni ecologiche, benché la storia di Frank P. Herbert non sia ambientata sulla Terra, ma sul pianeta desertico di Arrakis.

⁴⁸ Ivi, p. 8.

⁴⁹ M. MALVESTIO, *Sognando la catastrofe. L'eco-distopia italiana del ventunesimo secolo*, cit., p. 33.

⁵⁰ J. G. BALLARD, *The Wind From Nowhere*, in due parti sulla rivista *New Worlds Science Fiction*, 1961.

⁵¹ ID., *The Drowned World*, Londra, Victor Gollancz, 1962.

⁵² ID., *The Burning World*, New York, Berkley Publishing Corp., 1964.

⁵³ ID., *The Crystal World*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966.

Proprio il problema della siccità, che segna il paesaggio arido, è al centro della trama fantascientifica, nella quale il potere politico è conteso tra le due famiglie degli Harkonnen e degli Atrides. In molte opere eco-distopiche, per di più, il tema del cambiamento climatico si intreccia con altri topoi del genere fantascientifico, come quelli della sovrappopolazione, delle carestie e delle epidemie⁵⁴. Molto spesso, inoltre, il surriscaldamento globale fa da sfondo a trame non imperniate su di esso, come si legge da un breve passo tratto da *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*⁵⁵, ancora una volta del visionario Philip K. Dick:

Guardando fuori dalla finestra, vide con repulsione che il caldo aveva già battuto qualsiasi capacità di resistenza umana. I condotti pedonali si erano di colpo svuotati perché tutti si erano precipitati al riparo. Erano le otto e mezza: ora di andare. Si alzò, andò al ripostiglio nell'ingresso per prendere il suo casco coloniale e l'unità di refrigerazione obbligatoria. Per legge, chiunque si avventurasse all'esterno prima del calare del buio doveva averne una fissata sulla schiena⁵⁶.

Nel panorama letterario italiano del Novecento, un esempio di romanzo ecologico è costituito da un'altra opera di Dino Buzzati, *Il segreto del Bosco Vecchio*⁵⁷. La trama, in questo caso fantastica ma non fantascientifica, affronta i temi della deforestazione e dell'antropizzazione, che si insinuano tra le tipiche atmosfere fiabesche dell'autore. La sopravvivenza della foresta di Bosco Vecchio, ospitante antichissimi abeti, è minacciata dal nuovo proprietario della tenuta boschiva, Sebastiano Procolo. I geni, piccole creature benigne abitanti del bosco, devono così fare i conti con l'ordine di abbattimento degli alberi:

Solo i bimbi, ancor liberi da pregiudizi, si accorgevano che la foresta era popolata dai geni [...]. Pare, come scrisse l'abate Marioni, ch'essi potessero assumere parvenze di animali o di uomo e uscire dai tronchi, la qual cosa sembra avvenisse in circostanze del tutto eccezionali. La loro forza, così risulterebbe, non poteva

⁵⁴ Testi fondamentali che mettono in scena l'apocalisse provocata da esplosioni epidemiche sono l'antesignano *The last man* (1826) della britannica Mary Shelley, *The Scarlet Plague* (1912) di Jack London e *I am Legend* (1954) di Richard Matheson. Recente e di successo è invece *Station Eleven* (2014), della scrittrice canadese Emily St. John Mandel. A sua volta, questo tipo di opere può essere legato al topos del cosiddetto «ultimo uomo», riscontrabile in *The Purple Cloud* (1901) di Matthew P. Shiel e in *Dissipatio H.G.* (1977) di Guido Morselli.

⁵⁵ P. K. DICK, *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1965; ed. it. *Le tre stimate di Palmer Eldritch*, trad. di M. Magrì, a cura di E. Trevi e con introduzione di E. Carrère, Milano, Mondadori, 2022.

⁵⁶ Ivi, p. 12.

⁵⁷ D. BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, Milano, Mondadori, 2018 [1935].

in alcun modo opporsi a quella degli uomini. La loro vita era legata all'esistenza degli alberi rispettivi: durava perciò centinaia e centinaia d'anni. Di carattere ciarliero, se ne stavano generalmente alla sommità dei fusi a discorrere fra loro o col vento per intere giornate; e spesso anche di notte continuavano a conversare.

Pare inoltre che essi avessero ben compreso il pericolo di essere annientati dagli uomini con il taglio degli alberi. Certo è che uno di loro, senza che gli abitanti di Fondo lo immaginassero, lavorava da molti anni per evitare il disastro: era il Bernardi⁵⁸.

Continuando a esplorare le sfaccettature della «fantascienza antropocenica» – che dà forma e voce, cioè, ai disastrosi effetti dell'antropizzazione – è evidente come essa non possa prescindere da un altro tema capitale, quello dell'atomica. D'altronde una data e un'ora ben precise costituiscono un importante marcatore cronostratigrafico per individuare un possibile inizio dell'Antropocene: sono le 05:29:45 del 16 luglio 1945 quando, nel deserto della Jornada del Muerto, nel Nuovo Messico, si svolge il primo test nucleare della storia, con la detonazione della bomba al plutonio *The Gadget*. Soprattutto nel secondo Novecento, i turbamenti generati dai fragili equilibri internazionali provocano lo sviluppo di scritture della catastrofe sintomatiche del terrore scaturito dal presagio di un olocausto nucleare e di una possibile estinzione di massa della specie umana.

Preme però rilevare l'esistenza di nuovi tipi di narrazione e di mentalità, nati come reazione alle tragiche anticipazioni apocalittiche. Si tratta di sottogeneri della letteratura fantascientifica noti come *ecopunk*, *solarpunk* e *hopepunk* (coniato nel 2017 dall'autrice Alexandra Rowland in opposizione al *grimdark*), i quali vanno oltre i confini letterari per influenzare le decisioni quotidiane e il modo di guardare al presente e al futuro. Le narrazioni distopiche tradizionali, mettendo in scena futuri senza speranza, rischiano infatti di suscitare un sentimento di paralisi e di rassegnazione, provocando atteggiamenti attendisti e alimentando la concezione del disastro come qualcosa di inevitabile. L'Antropocene, in questo senso, diventa il destino ineluttabile della specie umana e delle altre ad essa intrecciate⁵⁹. È necessario, dunque, scrivere dei cambiamenti climatici anche in una prospettiva non apocalittica. Le nuove mentalità legate all'*hopepunk* e al *solarpunk*, ad esempio, promuovono visioni del futuro cautamente ottimistiche, facendo i conti con l'inevitabile cambiamento climatico senza però cadere nel facile disfattismo o nello smodato entusiasmo⁶⁰. Ciò

⁵⁸ Ivi, pp. 19-20.

⁵⁹ C. BENEDETTI, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021, pp. 133-134.

⁶⁰ Per le antologie di racconti e saggi che rappresentano futuri alimentati dall'energia solare si vedano *Sunvault. Stories of Solarpunk and Eco-Speculation* (Nashville TN, Upper Rubber Boot Books, 2017) e *The*

che emerge, al contrario, è un atteggiamento di resistenza e lotta per la salvaguardia del pianeta, una riappropriazione dell'identità di "terrestri" e un rinnovato rapporto col non-umano, che per troppo tempo è stato ignorato. Motivi ricorrenti in opere di questo tipo, a metà strada tra distopia e utopia, sono la sostenibilità ambientale, il ricorso all'energia rinnovabile, lo sviluppo di un rapporto di compatibilità ecologica con il pianeta e la creazione di sistemi politici positivi, basati sulla cooperazione e la solidarietà tra le comunità di uomini. Fondamentale, dunque, è la creazione di strategie che rendano il futuro possibile e vivibile, ma prima di tutto immaginabile. Per richiamare Ghosh, citato in apertura, questo spetta *in primis* agli artisti e agli scrittori:

Se la letteratura viene concepita come espressione dell'esperienza autentica, è inevitabile che la narrativa di finzione venga considerata «falsa». Ma l'intento del narrare non è quello di riprodurre il mondo com'è; ciò che il narrare – e con questo termine non intendo solo il romanzo ma anche l'epica e il mito – rende possibile è affrontare il mondo al congiuntivo, figurarselo *come se* fosse altro da quello che è: insomma, il grande, insostituibile ruolo della finzione narrativa è far immaginare altre possibilità. E la crisi climatica ci sfida proprio a immaginare altre forme di esistenza umana, perché se c'è una cosa che il surriscaldamento globale ha perfettamente chiarito è che pensare al mondo solo così com'è equivale a un suicidio collettivo. Per avere qualche possibilità di sopravvivere, abbiamo bisogno di figurarci come potrebbe essere⁶¹.

Nell'affrontare il mondo al congiuntivo, quindi, è fondamentale e necessario immaginare altre possibilità, in modo che il futuro del mondo e della specie non atterrisca e basta, ma scuota dalla paralisi e solleciti all'azione.

Weight of Light (Arizona State University, 2019). Nei confini nazionali, invece, il blog *Solarpunk Italia* raccoglie racconti, interviste, recensioni e approfondimenti saggistici relativi a tale sottogenere.

⁶¹ A. GHOSH, *La grande cecità*, cit., pp. 158-159.

Da Scotellaro a Leogrande. Su un libro di Marco Gatto

Abstract: Impegno politico e letteratura, opera di mediazione tra detentori del potere e subalterni, comunismo gramsciano e socialismo *leviano*: sono questi alcuni dei temi contrastanti ma coesistenti nella vita e nella poetica di Rocco Scotellaro e che emergono con grande chiarezza nel saggio di Marco Gatto. Egli, nel delineare criticamente la figura del sindaco di Tricarico, restituisce complessità e dignità letteraria alle opere di uno scrittore che racchiude dentro di sé tutte le qualità dell'intellettuale organico; mediante la tecnica della mimesi, Scotellaro dà infatti voce ai contadini lucani, entrando in contatto con un popolo che non è massa informe bensì una comunità fatta da individui innestati all'interno di una demartiniana Storia in atto. Scardinando i falsi miti che hanno per anni relegato la figura di Scotellaro a mero poeta-contadino, Gatto non rinuncia a sottolineare anche la risonanza che ancora oggi hanno le parole di Scotellaro e l'eredità che scrittori come Alessandro Leogrande ha raccolto denunciando nuove forme di disuguaglianza sociale nei tanti Sud d'Italia.

Parole chiave: intellettuale organico, ripoliticizzare, mediazione, asse gramsciano-demartiniano, erede

«Ripoliticizzare Scotellaro» (p.15): è questa la prima ed assertiva frase con cui Marco Gatto ha scelto di aprire il suo saggio *Rocco Scotellaro e la questione meridionale. Letteratura, politica, inchiesta* (Roma, Carocci, 2023, pp. 165, €19.50). Due semplici parole che non lasciano dubbi circa il vero scopo, il fine ultimo di quest'opera: scardinare la mitizzazione di Scotellaro e lo stigma che negli anni lo ha relegato a mero poeta-contadino. La volontà che Gatto esprime sin dalle sue prime battute, mediante una chiara, netta e mai banale scrittura che non lascia spazio alle ambiguità, è quella di restituire complessità e valore letterario alle opere di un meridionalista che non si

improvvisa scrittore ma che invece incarna l'idea gramsciana di intellettuale organico (pur essendo militante del PSI) e si fa mediatore tra i ceti dominanti e le classi subalterne, tra l'economia capitalistica e le istanze della lotta popolare. Il saggio ripercorre in tutti e cinque i suoi capitoli la breve ma intensa esistenza dello scrittore lucano, seguendo un filo rosso cronologico ed evidenziando il costante intreccio tra sfera politica e letteraria.

Appartenente alla *generazione degli anni difficili*, «quella degli intellettuali [...] nati attorno agli anni Venti del secolo scorso e formati sotto il cielo soffocante della dittatura fascista» (p. 19), Rocco Scotellaro afferma, al contrario, sin dagli anni liceali la propria identità antifascista ma anche il suo amore per i classici greci e latini, sintomo quest'ultimo del fatto che il giovane lucano nasca con un animo proteso sì alla militanza, ma in primis alla scrittura e alla letterarietà, e che perciò decida di formarsi proprio in questa direzione, nonostante le perplessità dei suoi familiari.

La scelta di tesserarsi al PSI, l'interesse per le questioni sociali legate al mondo dei subalterni e dei braccianti, alla scuola e alla sanità, l'impegno politico assunto in prima linea come sindaco di Tricarico hanno definito la sua vita e insieme anche le sue opere (letterarie e non); in Scotellaro vi è una continua ambivalenza tra l'uomo politico e il letterato ed entrambe le figure hanno sempre convissuto rendendolo giorno dopo giorno un intellettuale *al bivio*, in costante dialettica tra i due mondi.

Dagli esordi con *Lucania* e altre poesie dell'epoca giovanile fino al tempo più maturo dell'inchiesta sociale raccolta in *Contadini del Sud*, Scotellaro-poeta parla incessantemente della sua gente e dei suoi luoghi e lo fa servendosi delle pratiche della *mediazione* e della *mimesi*, tecniche letterarie che hanno come modello irrinunciabile Giovanni Verga. Secondo la tesi riportata da Gatto e sostenuta da molti studiosi (tra cui Pasolini), infatti, Scotellaro non è un contadino che, ad un certo punto, preso dalla volontà di riscattare la propria terra, prende istintivamente la parola; egli è invece un intellettuale che, per prestigio sociale, ha già diritto di parola e che, servendosi di tale privilegio borghese, tramite la tecnica verghiana del *regresso*, discende verso il mondo popolare, si immedesima in esso e risale in direzione della *cultura alta* attraverso una rappresentazione mimetica dotata di grande originalità e che lascia trasparire tutto il suo genio poetico. Nel prologo de *L'uva puttanella*, ad esempio, si sintetizza tutto il *modus operandi* e l'essenza della denuncia scotellariana, che passa inevitabilmente per queste tecniche narrative: «io e il mio paese meridionale siamo l'uva puttanella, piccola e matura nel grappolo per dare il poco succo che abbiamo».

Nelle sue opere vi è quindi un progressivo passaggio da un io ad un *nuovo Noi* volto a rendere Scotellaro partecipe di una comunità inascoltata di cui sceglie di

farsi portavoce nei suoi scritti come intellettuale organico, empatizzando e diventando parte della collettività che descrive; emblematico esempio ne è la poesia *È fatto giorno* in cui il poeta scrive: «È fatto giorno, siamo entrati in giuoco anche *noi*», dove si può notare l'idea di una coralità (tra il popolo lucano e il suo sindaco-scrittore) che però non diventa mai massa informe in quanto non rinuncia all'identità di ciascuno dei suoi singoli componenti.

Il profondo Sud diventa così parte di una demartiniana Storia in atto: i *cafoni* lucani non sono più solo anonimi tasselli in una indistinta bolgia come quelli descritti nel *Cristo* di Levi, ma uomini in carne ed ossa demistificati, dotati di personali vizi e virtù che iniziano ad avere volti e nomi, storie individuali, sfumature e *zone d'ombra* e che non sono più solo statuari emblemi di lotta e volontà di riscatto. Il tentativo è dunque quello di costruire un rapporto rinnovato ed autentico tra popolo e intellettuali, libero da ogni forma di pietismo e non falsato. Andando al di là dello storicismo borghese leviano e della sterile letteratura popolare da consumo, Scotellaro rifiuta l'idea socialista di autonomia del popolo nelle lotte di emancipazione e si avvia verso un asse gramsciano-demartiniano che vede l'intellettuale al centro di una mediazione sociale e letteraria, nonché promotore del *folklore progressivo*, visto come «un'occasione di pedagogia generalizzata, emancipativa e democratica – “un efficace modo di educazione culturale” – e di farne, con forte eco gramsciana, “un momento importante del nuovo umanesimo in sviluppo”, inserendone il contributo culturale in una visione storica allargata e quindi scongiurandone l'isolamento [...] entro i confini del pittoresco e dell'esotico» (p. 128).

Nel parlare del percorso politico e letterario dello scrittore di Tricarico, Gatto non rinuncia ad analizzare il controverso rapporto tra Rocco Scotellaro e Carlo Levi. Levi fu un *fratello maggiore* per il poeta lucano quando egli era in vita (tanto da non abbandonarlo neanche durante l'esperienza del carcere) e primo curatore delle opere di Scotellaro dopo la morte prematura del poeta avvenuta a Portici; ebbe il merito di essere il grande divulgatore dell'esperienza letteraria di Scotellaro ma, al contempo, la figura di Levi è stata quella che più di tutti ha contribuito a costruire l'immaginario erroneo e distorto di un giovane contadino lucano, esempio di un autonomo desiderio di riscatto sociale, che ad un certo punto inizia ingenuamente a scrivere testi e poesie.

Le ragioni di questa strategia promozionale dell'autore del *Cristo* (il quale era stato militante del PSI insieme a Scotellaro) come ricorda Gatto nel saggio, sono innanzitutto politiche, in quanto alla morte del poeta «emergeva [...] un dato: Scotellaro si candidava a rappresentare pienamente quel modello di intellettuale militante su cui Gramsci aveva insistito nelle memorabili pagine dei *Quaderni*. E tale

identificazione nell'intellettuale organico alle classi subalterne rischiava di scontentare, probabilmente, sia i comunisti - che vi vedevano, per così dire, un'invasione di campo - sia i socialisti - che, in fondo, ambivano a elaborare posture intellettuali diverse, di matrice più libertaria. Fu la sensazione comune di trovarsi di fronte a una figura nuova di organizzatore culturale, di militante, di intellettuale concreto, ad agire come punto di incontro tra le due anime della stagione frontista» (p. 146). Di fronte alla siffatta unicità di un autore non incanalabile in nessuno schema precostituito, le teorie su Scotellaro furono dunque per lungo tempo molteplici ma tutte poco critiche ed oggettive poiché politicamente orientate; ed è per questo che la soluzione che molti intellettuali e critici trovarono nell'analizzare le opere di Scotellaro fu quella di etichettare quest'ultimo come un contadino portatore di una poesia semplice e umile, animato da un ingenuo fervore politico.

È proprio alla luce di tali attente riflessioni che nasce l'urgenza di *ripolitizzare* Scotellaro, di porre i temi meridionalisti delle diseguglianze economico-sociali del Sud (ancora oggi purtroppo sempre più attuali), al centro dell'odierno panorama politico-letterario e di analizzare i testi dello scrittore lucano assegnando loro la dignità di opere redatte da un intellettuale che da sempre merita un'attenzione critico-letteraria e sociale appropriata, ma che per troppo tempo invece è rimasto in ombra.

Estremamente interessante è l'analisi conclusiva del saggio in cui Gatto introduce il pensiero di colui che considera l'erede dei nostri tempi di Scotellaro, ovvero Alessandro Leogrande. Scrittore e giornalista lungimirante, Leogrande ha parlato di una mutazione sociale e antropologica sul piano dello sfruttamento della manodopera nelle campagne e allo stesso tempo di una continuità nell'oppressione della classe contadina, che però oggi si riversa prevalentemente sugli stranieri: i nuovi *cafoni*, soggetti al caporalato e al lavoro nero e costretti a vivere in condizioni disumane molto simili a quelle in cui un secolo fa riversavano i contadini del Sud. Nell'ottica di un mercato libero sempre più globale, capitalistico e concorrenzialmente sleale è il costo della manodopera il primo taglio che spesso viene adoperato da molti imprenditori agricoli, e perciò i braccianti sono sempre più privati del giusto salario e di qualsiasi tipo di tutela sul posto di lavoro. La soluzione presentata da Leogrande e riportata nel testo di Gatto, è quella di una forte alleanza tra braccianti stranieri e contadini poveri: «[...] “ma a patto che la variabile indipendente di questa nuova alleanza siano i braccianti, non i contadini” ovvero gli oppressi e non coloro che partecipano al sistema» (p. 153). Queste considerazioni vanno lette partendo dal meridionalismo di Scotellaro, come richiamo a una storia contadina che non va

dimenticata ma anzi ripolitizzata e attualizzata alla luce delle nuove disuguaglianze sociali.

In definitiva, il saggio di Marco Gatto offre, tramite uno stile accurato e una dialettica decisa, una panoramica più che esaustiva della complessità e delle innumerevoli sfaccettature di un meridionalista, sindaco, poeta, militante e intellettuale dai mille volti, e concorre a restituire finalmente giustizia ad uno scrittore per troppo tempo finito nel dimenticatoio della Storia. Il testo, dunque, esprime la volontà di fare chiarezza e ricordare che è proprio grazie alla penna autoriale di Rocco Scotellaro in quanto intellettuale organico e mediatore che il popolo lucano ha potuto far sentire la sua autentica voce, fatta di luci ed ombre, di desiderio di contestazione e sconforto, di schiavismo e povertà, e ha potuto dichiarare, in «una comunione di canto» (p. 85): «è fatto giorno, siamo entrati in giuoco anche noi».

AMBRA MARIA TROVÉ

«Smontare le retoriche». Responsabilità e scrittura in Luca Rastello

Abstract: Nell'intervento si propone un commento alla monografia *La Vivisezione* di Elia Faso che, procedendo per nuclei tematici e stilistici, indaga l'intellettuale Luca Rastello e la sua produzione romanzesca. Attraverso un'analisi brillante, Faso svela al lettore le strategie e le tecniche narrative usate da Rastello per decostruire dall'interno il prodotto - funzionale al mercato e all'ordine sociale - del romanzo 'impegnato' e per demistificare le mitologie rassicuranti su cui si fonda la società a noi contemporanea. In ciò, afferma Elia Faso, si ravvisano i frutti delle lezioni di Jesi, Giglioli e Ripellino; punti di partenza per la costruzione di quei meccanismi narrativi di rarefazione che hanno permesso all'autore Rastello di correggere i limiti della propria soggettività, 'moltiplicando gli sguardi' per creare una scrittura anomala, che vivisezioni le retoriche dominanti della democrazia contemporanea.

Parole chiave: Luca Rastello, vivisezione, impegno, contemporaneità, romanzo

Nel panorama della produzione letteraria degli ultimi decenni ha cominciato a delinearsi sempre di più un profilo di intellettuale 'impegnato' che, chiamato a intervenire su diversi argomenti di attualità, pone la propria scrittura sullo stesso piano della comunicazione televisiva e dei social network, rendendola un altoparlante per veicolare luoghi comuni e rappresentazioni rassicuranti della società in cui viviamo. Ne risulta una letteratura parassitaria dell'attualità, dei problemi e dei conflitti che l'attraversano. A questa sostanziale umiliazione della letteratura, Luca Rastello oppone una scrittura disposta a ribaltare continuamente i punti di vista. Convinto di avere il compito di decostruire i luoghi comuni che dominano la democrazia e il dibattito dei nostri giorni, Rastello si dimostra capace di svolgere un'analisi critica sulle «troppo facili e troppo scontate certezze» che hanno dato corpo al prodotto letterario contemporaneo:

Se l'intellettuale oggi ha un ruolo, è ancora e sempre quello del vivisettore. Non bisogna enunciare valori, costruire speranza, ma smontare le retoriche, far fuori

le immagini e le pratiche rassicuranti e concilianti [...] come narratore il mio compito è soltanto (altrimenti sarebbe delirio di onnipotenza) vivisezionare le retoriche dominanti che paralizzano l'agire democratico. Chi di mestiere fa il parolaiolo ha il compito di usare le parole come arieti contro le rappresentazioni rassicuranti.

Con *La vivisezione* (Mimesis, 2024), Elia Faso assimila la lezione di Rastello e, raccogliendone l'invito, affonda il coltello nella sua opera e la incide, osservando così da vicino i meccanismi della macchina narrativa dei tre romanzi pubblicati in vita e della raccolta di racconti *Undici buone ragioni per una pausa* (Bollati Boringhieri, 2009). La 'tensione vivisettrice' ereditata da Rastello, diretta al soggetto e all'oggetto delle sue rappresentazioni, conduce Faso a proporre una brillante analisi interpretativa delle strategie stilistiche e narrative usate dall'autore per resistere alla riproduzione conciliante - funzionale al mercato e all'ordine sociale - di quei processi storici che negli ultimi decenni hanno influito sulla vita pubblica e privata di molti di noi.

La prima opera sulla quale Faso si sofferma è da considerarsi in stretto rapporto con la biografia dell'autore. Nel 1992, infatti, in risposta all'appello di accoglienza nei confronti dei profughi della ex Jugoslavia che rischiano di non sopravvivere all'inverno, Rastello decide di mettersi in viaggio verso la Bosnia, per aprire un varco e riuscire a mettere in salvo un totale di cinquecento profughi. Dall'inchiesta sul campo nasce *La guerra in casa* (Einaudi, 1998). Procedendo per nuclei stilistici e tematici, l'indagine di Elia Faso dimostra al lettore come Luca Rastello sia riuscito a decostruire dall'interno la macchina del romanzo 'impegnato' - che solitamente punta sulla sovraesposizione autobiografica e critica dell'io autore/narratore - creando invece un'opera anomala che corregge i limiti della soggettività attraverso il confronto con l'altro e la verifica documentaria di ciò che si racconta. È così che ciascun capitolo viene diviso in una prima parte che usa la voce dell'autore per raccontare la storia di un personaggio e una seconda che ne ricostruisce il contesto geo-storico a partire dal confronto documentario.

Quell'io standardizzato contro cui si muove Rastello viene dunque ridimensionato attraverso molteplici tecniche di rarefazione, che permettono all'autore di uscire dalla sua soggettività per sostituirla con un'intersoggettività che 'moltiplica gli sguardi'. Il confronto tra più punti di vista prende forma attraverso l'alternanza strategica dei pronomi io-tu e della coppia qui-lì, che attraversa tutto il romanzo e che, secondo Faso, costituirebbe un espediente linguistico sfruttato da Rastello per suggerire una riflessione circa il fatto che non dovrebbe esistere una

differenza tra lì (= luogo in cui la guerra c'è e in cui un 'tu' è coinvolto) e un qui (= luogo in cui la guerra è assente e da cui l'io osserva).

Portate all'estremo, le tecniche di rarefazione della soggettività autoriale arrivano a scardinare l'ipotesi secondo cui coloro che sono coinvolti in una guerra debbano per forza suddividersi tra vittime e carnefici. A tal proposito, Faso soppesa l'influenza della lezione di Daniele Giglioli circa il ruolo centrale che ricopre la decostruzione della mitologia vittimaria ne *La Guerra in casa*. Mito (luogo comune) di una cultura che ha fatto dello storytelling il proprio patrimonio, la vittima garantisce una storia da spettacolarizzare, con chiarezza, linearità e univocità; la decostruzione di questa mitologia tecnicizzata, stimolata in Rastello dalla lettura delle opere di Furio Jesi, passa attraverso la complessità, le contraddizioni e le ambiguità della scrittura, che rovescia il punto di vista del carnefice per dimostrare che anche questi può risultare una vittima nel meccanismo ingiusto della guerra. Attraverso questo processo, spiega Faso, l'autore può restituire alle vittime la loro agency, ovvero la responsabilità degli atti commessi, permettendo al lettore di guardare a queste ultime non solo in funzione di ciò che hanno subito, ma anche in relazione a quello che hanno fatto.

Nel secondo capitolo della monografia, Elia Faso s'immerge ancora più a fondo nella produzione romanzesca rastelliana, per toccarne, con una viva analisi, il cuore pulsante: *Piove all'insù* (Bollati Boringhieri, 2006). La genesi del romanzo, ricorda Faso, è da ricercarsi nella volontà di scrivere un'inchiesta sul Golpe Borghese: convinto che la responsabilità del Golpe non debba ricadere necessariamente soltanto su "un pugno di fanatici e sradicati che facevano capo al cosiddetto 'principe nero'", Rastello scava sempre più a fondo e con precisione nella Storia. Ritornano così alla sua mente i ricordi dell'infanzia e della giovinezza vissuta nella Torino di quegli anni, che racconta attraverso la voce di Pietro Miasco, protagonista dell'opera.

L'analisi di Faso comincia dal debito che questo romanzo intrattiene con *La guerra in casa* sul piano delle strategie narrative. Ritorna infatti lo scambio fra 'io' e 'tu' rilevato anche nel primo romanzo, non senza qualche variazione: questa volta, l'io è la voce narrante del protagonista adolescente che trova un efficace contrappeso nella soggettività del narratore ormai adulto e portatore di una verità che il giovane Pietro ancora non conosce. Una scelta, prosegue Faso, coerente con la struttura spiraliforme del tempo del racconto, che dà al lettore la possibilità di ricostruire a posteriori ciò che resta in precedenza sospeso. Accelerazioni narrative, rallentamenti riflessivi, enumerazioni caotiche, costruzioni frammentarie della narrazione, mettono in scena l'inafferrabilità del mondo evocato e al tempo stesso difendono le storie di quegli anni

dalla pretesa egocentrica del soggetto: per dare vita a una narrazione sincera e durissima, lontana dagli stereotipi fin troppo abusati sugli Anni di Piombo.

Pagina dopo pagina s'innescava un meccanismo detonatore che porta all'esplosione del tempo del racconto, vera forza del libro: ispirato dalla *Praga Magica* di Ripellino, spiega Faso, Rastello è stato capace di sfruttarne gli espedienti narrativi per salvare quanti più «cimeli di una cultura svanita» nell'irreparabile scontro con la Storia. Prima di passare all'ultima prova romanzesca di Luca Rastello, Faso si sofferma sulle *Undici buone ragioni per una pausa*. Per quanto questa possa sembrare un'opera minore a confronto con l'intero corpus rastelliano, Elia Faso riesce a esaminarla, invece, come un rilevante esempio dell'abilità e dell'ingegno che Rastello è riuscito a infondere ai temi e ai tratti tipici della sua scrittura per adattarli, senza perdite, alla forma breve del racconto. L'analisi dei brani e delle sezioni saggistiche che compongono la raccolta ritorna sulle enumerazioni caotiche e le frasi nominali che accelerano la descrizione e la narrazione - così come accade in *Piove all'insù* -, e ancora sugli enunciati tronchi che mimano la colloquialità del parlato. Si ripete anche la reiterazione del pronome 'io', che dà voce ai pensieri dell'autore, ma che in questa raccolta ricorre per sottolineare i momenti di maggiore difficoltà conoscitiva. Un 'tu' gli si oppone per oggettivare e mettere in prospettiva queste riflessioni, quasi come in una voce fuoricampo. Ma la vera innovazione dell'opera, spiega Faso, è da individuarsi in quello che già 'Trinanzi de' Medici aveva definito come 'effetto bokeh', un meccanismo che complica la narrazione, rendendo quasi irriconoscibile il contesto extratestuale per mettere invece a fuoco il soggetto principale del racconto.

Al romanzo si ritorna nel capitolo dedicato a *I Buoni* (Chiarelettere, 2014), ultima opera pubblicata in vita da Luca Rastello, la cui gestazione, come ricorda Elia Faso, risale ad un articolo redatto il 30 giugno 2000 per il quotidiano «La Repubblica». Il clown del sottosuolo racconta la storia di Corina, una ragazza di vent'anni che vive nelle fogne di Bucarest - un mondo empio, fatto di botte e umiliazioni - da cui i bambini come lei cercano una via di fuga sognando gli alloggi umanitari e aggrappandosi agli effetti allucinogeni della colla. Quattordici anni dopo, dai lineamenti di Corina, prendono forma i contorni della protagonista del terzo romanzo rastelliano: Aza, una ragazzina dei cunicoli che rincorre il miraggio di una nuova vita, fatta di spazi nuovi da riempire, promessa dal «dio della legalità», don Silvano, fondatore e direttore dell'impero caritatevole "In punta di piedi". Con la stessa sete di verità con cui Rastello scava nei modi in cui operano le grandi associazioni di volontariato, Faso indaga le tecniche narrative attraverso cui questo testo riesce a demistificare le mitologie rassicuranti su cui si fonda il mondo degli aiuti umanitari.

Rastello si misura con un linguaggio denso di morale e marketing, una ‘lingua maledetta’ strutturata e mistificante che evita di confrontarsi con un’efficacia pratica. Attraverso questo espediente, spiega Faso, Rastello svela al lettore la realtà degli aiuti volontari: chi dovrebbe impegnarsi a far sì che le proprie promesse si concretizzino, si accontenta invece della sola enunciazione di quelle, convincendo sé stesso e chi ha bisogno di aiuto di aver già compiuto del bene.

Se è vero che la realtà è plasmata dalla lingua che utilizziamo, ricorda poi Faso, manipolare retoricamente i linguaggi significa manipolare la realtà: è questo quello che fanno don Silvano e gli altri assistenti umanitari per modificare la percezione altrui della verità e assicurarsi di non avere alcuna responsabilità sui fatti che accadono. Un meccanismo che tradisce nuovamente, come coglie prontamente Elia Faso, il debito contratto da Rastello con la lezione di Furio Jesi: le ‘idee senza parole’ dei volontari accatastano stereotipi, frasi fatte e locuzioni che rimangono ‘oscure’, generando la percezione di una de-responsabilizzazione delle ONLUS e delle “aziende” umanitarie. Viene poi approfondito l’aspetto dell’istituzionalizzazione delle associazioni umanitarie, un meccanismo che ha molto in comune con quelli su cui si fondano le criminalità organizzate, in cui i superiori impongono l’omertà e il silenzio ai fuoriusciti. La legalità diventa dunque un feticcio che l’associazione stessa non riesce a rispettare, e si dimostra un mezzo per difendere strenuamente le gerarchie di gruppo. Il cuore del romanzo, conclude Elia Faso, si trova quindi nella demistificazione del culto della legalità, che passa, ancora una volta, da un uso demistificatorio dei linguaggi egemoni.

Si conclude su quest’opera l’analisi di Elia Faso. Sebbene la monografia lasci da parte l’approfondimento delle altre opere dello stesso autore (inchieste, articoli di giornale, discorsi) in favore dell’analisi della scrittura romanzesca, *La Vivisezione* risulta comunque un lavoro completo, capace di mettere in luce tutti gli sguardi, le contraddizioni e le vite che animano l’intero corpus rastelliano. Partendo dalla lezione di chi a Rastello si era già avvicinato (Chiurchiù, Brondino, Trinanze de’ Medici), con esiti luminosi Elia Faso riesce a imporsi come un punto di riferimento importante per chi, a quasi un decennio dalla sua morte, continua a voler interrogare e ascoltare la voce di Luca Rastello.

LUIGI LIACI

«E m’invade piano / un’opaca distrazione».
Su *Convito delle stagioni* di Antonio Prete

Abstract: Lo scritto ripercorre criticamente l’ultima raccolta poetica di Antonio Prete, *Convito delle stagioni* (Einaudi 2024). Si è cercato di porre l’attenzione su «Natura» e «Tempo», due elementi alla base della poetica (e della filosofia) dell’autore. Se il primo ha carattere precipuamente immanente, quindi pulsante nella propria autenticità, e in cui anche la lingua dialettale (il copertinese) si muove con «impeto» e «dolcezza», il secondo assume le sembianze di anti-evenemenzialità, «chronos» dell’io, ovvero tempo dell’anima. La lingua di Prete interviene e rimodella l’ordine fattuale delle cose, conferisce nuovi statuti e ridisegna, con i suoi ritmi e suoni, fulgori visibili e «teatr[i] della forma».

Parole chiave: Natura, Tempo, Poesia contemporanea, Salento, Memoria

Nel pulsare delle arterie
il suono della tua assenza.
Obliquo, il mattino intorpidisce
i nomi delle cose.
(da *Nozione dell'alba*)

I sentimenti di una lingua naturale, per cui «niente muore davvero», e anzi tutto «si dissipa / lasciando intorno, quasi fildifumo, / un [...] leggero, agrodolce profumo», dipingono un naturalissimo «convito delle stagioni», come s’intitola la nuova raccolta in versi di Antonio Prete (Einaudi 2024), professore emerito dell’Università di Siena, poeta e critico della letteratura. In esergo un frammento del filosofo greco Eraclito: «Il sole è giovane ogni giorno». Il «convito» è, secondo Treccani, un «pranzo sontuoso o solenne di più persone, un banchetto»: Prete allora, chiamando a raccolta le stagioni – *naturaliter* le stagioni dell’esistenza –, c’invita con questi suoi versi a banchettare liricamente in uno «spazio meridiano» continuamente battuto dal sole, in cui l’io-

poetico si rivolge, mano a mano, verso un intenso panismo esistenziale (che rimanda alla memoria certi mirabili versi dannunziani), e l'incanto della parola poetica svela le figure prossime di una «trama condivisa»: astri, flora, fauna, attracchi marini, isole nella corrente («con l'isola che mi guarda da lontano»); ma anche, simbolicamente, figure dell'inesistente: ritratti della memoria, schizzi e refusi della mente.

La natura di Prete – che è poi la natura del Salento (l'autore è di Copertino, un comune in provincia di Lecce) – è una natura di luci e d'«ombre meridiane», quasi preistorica (alla lettera, prima della storia: pulsante nella sua autenticità), una natura scavata in ogni sillaba: «C'era il canto delle foglie nel vento, / il sibilo dell'ape sull'anemone, / c'era il grido della gazza che volava / verso l'ulivo». Mancati sillogismi o, per meglio dire, infrazioni della parola, che poi portano ad efficaci soluzioni poetiche – come il rispecchiamento del silenzio degli alberi in quello, immenso, del cielo – inducono a riflettere sulla capacità della lingua di (ri)suscitare gli spazi liminali della memoria: dire «ciliegio», e di lui poi memorarne «le radici, la fotosintesi, / la linfa, l'energia molecolare», o il «nocciolo», dal quale «si potevano / fare, bucadolo, minuscoli fischietti». La poesia ha la sua ragion d'essere nella lingua, e le sue parole nascono da un silenzio che è «principio d'amore» e che segna, con fare inevitabile, il passo dell'esistenza. E in questa prospettiva, attendere le stagioni della vita, «con i [suoi] giorni felici e i [suoi] giorni tristi», è un esercizio del «libero corpo in armonia».

Questa indagine in versi, costruita sinuosamente come un colubro che strisci tra le terre del Salento, e che s'avvale di raffinatissime tessere lessicali, è dispensatrice di metamorfosi e sospensioni (letteralmente, le salite verso il cielo: «sentivo / che il mio salire aveva solo uno scopo, / dall'alto della Piramide poter vedere / che la strada dei Morti e quella dei Vivi / erano un'unica strada». O ancora: «Il cielo era negli occhi, nelle mani, era / nei pensieri», una trasformazione simbolica – quasi una immersione – dell'umano nel manto sidereo del cielo).

Il «cartografo celeste» Prete (così l'autore si definisce nella prosa poetica *Malinconia del cartografo celeste*), mentre ascolta le misteriose armonie dei moti astrali, riflette sulla natura del Tempo, sulla sua inevitabile enigmaticità: «mi accorgo che non è più possibile pensare il tempo. Di fatto il pensiero stesso è scompigliato dal vento dell'ignoto». Un Tempo che non assume più le sembianze di evenemenzialità – di «chronos» che si dispiega lungo la linea della Storia – ma, quasi in forma di agostiniana confessione, un tempo moto dell'io, labirintico e inconsistente in sé, vivo nella sola forma del ricordo («Il tempo e la forma del ricordo vivono nel momento del ricordare, non hanno consistenza in sé»).

«E m'invade piano / un'opaca distrazione»

Vale la pena, allora, di soffermarsi sulla bella «Favola» in prosa che è posta al centro della sezione *Tempo rubato*: il «presente», il «passato» e il «futuro», i tre momenti dell'esistenza, s'incontrano in compresenza «in un pianoro che si apre nel bosco», quasi un crocicchio immaginario, e presto prendono la parola: «avrei tanto da raccontare», dice il «passato», «ma non so da dove cominciare, mi sento sopraffatto dai ricordi, per ora ascolto»; al che il futuro subito interviene (lui, con la sua «giovinezza», non sa contenersi): «potrei parlare liberamente di tutto, senza nessuna responsabilità, ma niente è ancora accaduto di quello che potrei dire, e dunque per ora anch'io preferisco ascoltare, semmai parlerò dopo». Rassegnato, il presente chiosa infine: «non posso dirvi niente, perché appena racconto qualcosa, ci sei tu, passato, che me la rubi, e hai ragione, perché ti appartiene, non posso negarlo. Dunque, sono anch'io qui in ascolto». Come in un tolstojano libro di lettura, ma al rovescio, la «Favola» si conclude senza una morale (o piuttosto con una riflessione ossimorica): «Fu così che tutti e tre, passato, presente e futuro, rimasero in silenzio, ascoltando il vento che tra gli alberi del bosco raccontava le sue storie: storie fatte di nulla, e belle per questo. Poco prima che giungesse la sera si allontanarono, ciascuno seguendo il suo sentiero».

Ma se il Tempo in sé nulla può garantire, forse il suo compito è un altro: restituire alla memoria dei vivi la parvenza degli assenti. Perlomeno in quattro momenti della raccolta, il memorare le figure degli scomparsi conferisce uno statuto di *umanità* al Tempo: ancora gradualmente, se, in *Sole del mattino*, «nessun tu / resiste al sole di un mattino che non ha stagione», in *Nel giorno senza tempo della tua assenza* l'io-poetico, pure in un «in un tempo che è vuoto di tempo», è scosso «della brezza d'un ricordo»: ed ecco che la voce della poesia restituisce alla memoria «il corpo di fanciulla, / la sua bellezza trepida, antica, raccolta / in una grazia acerba». Così, anche in *Il ritorno*, il ricordo di una scura sera estiva richiama alla memoria quel tempo di «tepore» e «di dolcezza», «che era schermo all'assalto dell'oblio». Sottolinea Prete, in *Intorno al ricordare*, che le «figure di un vissuto [...], staccate dai soggetti, continuano ad avere, in un loro tempo, una vita propria, e per questo possono muovere verso inattese aggregazioni»: è questo un *anti-tempo*, o un *post-tempo*, il tempo dell'«altrove», fuggevole e non incastrabile nelle categorie dell'umano.

Comprimari alla riflessione sul Tempo, alcuni elementi saldamente legati allo spazio costruiscono un atavico ambiente naturale, geometricamente vivo e realizzato in una perfetta triangolazione: «Quale intesa tra la rosa, / il crepuscolo, la luna?». Pertiene la rosa all'ambiente *biologico* della natura, la luna ai *luoghi astrali*, mentre il crepuscolo trova la sua collocazione in uno spazio interstiziale: tra *naturale* e *siderale*,

incarna la filosofia dei luoghi di Prete. Gli elementi dell'astronomia sono ora traslati in elementi della biologia («una foglia esile di luna»; oppure, nell'epigramma *L'airone* – nella sezione *Per un bestiario* – il «lento il battito delle ali raccoglie / lo spegnersi del cielo nelle piume»: si mescolano ferinità e firmamento), e la distanza si annulla, quando la lingua interviene a modellare e ridefinire l'ordine naturale delle cose. La natura di Prete, come ricordato all'inizio, è anche la natura del Salento Finisterre, – un paesaggio psichico, affettivo, culturale e memoriale, lontanissimo dalla saturazione delle cartoline turistiche –, la natura delle terre rosse e riarse e del «blu» marino, delle «case di calce / da cui uscivamo al sole come numeri / dalla faccia d'un dado» (versi di Vittorio Bodini). L'ultima sezione della raccolta, *La lingua, lu ientu*, è un omaggio alla lingua della terra natia, una lingua immanente, il dialetto copertinese: «mi sta ngiru e uardu a rretu li anni, / an fila comu cippuni ti 'na igna. // E ghé iernu, lu iernu ti lu munnu» [«mi sto girando e guardo | indietro gli anni | in fila come ceppi di una vigna. || Ed è inverno, l'inverno del mondo»]. «I versi» dialettali, aggiunge Prete in una nota finale, «sono solo delle voci che, rimaste nei pensieri, tornano, qualche volta, con l'impeto e la dolcezza della prima lingua».

Le tre poesie in dialetto, con la loro forte carica simbolica, chiudono in armonia un breviario magico e simbiotico, in cui s'intrecciano sapientemente confini senza tempo, luoghi e non-luoghi, attese e ferite. Un prezioso libro d'ore, infine, che propaga la sua voce in tutte le direzioni, invita a banchettare con lui nel «convito delle stagioni». Natura e Tempo, protagonisti indiscussi di questi versi, s'apprestano allora a concedere il loro ultimo saluto. Fiori, uccelli e frutti, nelle loro proteiformi essenze e «nella quiete del loro apparire», pure se il silenzio apre e distende innanzi a loro un «tappeto per il cammino», sempre permangono vivi in un «accordo» che li lega – ora sì, indissolubilmente – «con il ritmo del mondo».

Indice

SIMONE GIORGIO, FABIO MOLITERNI, <i>Premessa</i>	1
--	---

Lavoro critico

RICCARDO CASTELLANA, <i>Quando la narratologia conquistò l'America. Appunti su Seymour Chatman e Dorrit Cohn</i>	7
PAOLO GIOVANNETTI, <i>Tyler Durden, lo zombie, il robot. Perché non possiamo non dirci narratologi intermediali</i>	19
VALENTINO BALDI, <i>Nel delirio. Letteratura e malattie della mente</i>	33
CLAUDIA CROCCO, <i>Narratologia e poesia italiana contemporanea</i>	55
GLORIA SCARFONE, <i>Dialettica della narratologia. Sugli errori, le virtù e le prospettive di una disciplina</i>	71
ANNA RONGA, <i>L'eloquenza e il mutismo: strategie narrative e intertestualità nell'episodio di Ugolino</i>	85
VIRGINIA BERNARDIS, <i>Il racconto di un'impressione: narrazione e psicologia in Eva di Giovanni Verga</i>	105
PIETRO TABARRONI, <i>Voci dalla frontiera: ecologia letteraria e narrativa della fuga</i>	119
EMANUELE ROCHIRA, <i>Anomali eroi. Una lettura archetipica di Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo</i>	133
MATILDE FRANZANTI, <i>«What am I, a cuckoo clock?». Narrazione bianca in Jeanette Winterson: Written on the body</i>	159
GABRIELE D'AMATO, <i>Temporalità innaturali e narrazioni multiprospettiche</i>	171
LUCA DIANI, <i>Una lettura innaturale della Misteriosa fiamma della regina Loana di Umberto Eco</i>	187
ILARIA DE SETA, <i>Un io che è un altro da sé in due romanzi di Vitaliano Trevisan</i>	203

Riaprire gli archivi

ELETTRA DANESE, <i>«L'unisono delle loro voci»: la vicenda editoriale delle Poesie di W. C. Williams</i>	225
--	-----

Pens papers

ELENA CHIRONI, <i>Narrativa di genere e immaginari antropocenici</i>	297
--	-----

MARIANTONIETTA SOLLAZZO, *Da Scotellaro a Leogrande. Su un libro di Marco Gatto*
..... 313

AMBRA MARIA TROVÉ, «*Smontare le retoriche*». *Responsabilità e scrittura in Luca Rastello*
..... 319

LUGI LIACI, «*E m'invade piano / un'opaca distrazione*». *Su Convito delle stagioni di Antonio Prete*..... 325

QUADERNI DEL PENS

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/qpens>

© 2024 Università del Salento
<http://siba-ese.unisalento.it>