

MODERNA/COMPARATA

— 11 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO
Marco Ariani – Università di Roma III
Enza Biagini – Università di Firenze
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin
Gianni Venturi – Università di Firenze

Enza Biagini

Saggi di Teoria della letteratura

Percorsi tematici

Firenze University Press
2016

Saggi di Teoria della letteratura : percorsi tematici / Enza Biagini.
– Firenze : Firenze University Press, 2016.
(Moderna/Comparata ; 11)

<http://digital.casalini.it/9788866559542>

ISBN 978-88-6655-953-5 (print)

ISBN 978-88-6655-954-2 (online PDF)

ISBN 978-88-6655-955-9 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

In copertina: *Theoria* (Variazioni di D. Salvadori da *Iconologia* di Cesare Ripa, 1613).

Il volume è frutto di una ricerca svolta presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia – Università degli Studi di Firenze – e beneficia per la pubblicazione di un contributo d’Ateneo.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M.C. Torricelli, M. Verga, A. Zorzi.

© 2016 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

INDICE

NOTA DI LETTURA	11
POETICA, TEORIA LETTERARIA E TEORIA DELLA LETTERATURA	13
RIFLESSIONI A MARGINE DEL NOTTURNO	31
LA PAROLA DALLE IMMAGINI. APPUNTI SU ECFRASI, <i>GRAPHIC NOVEL</i> E <i>NOVELIZATION</i>	52
SAGGIO, «PENSIERO COMPOSITO» E METALETTERATURA	77
«IDEE DA ROMANZO»	107
LA LETTERATURA NELLA STORIA	149
NON FINITO E TEORIE DELL'INCOMPIUTEZZA	177
AVVERTENZA	211
INDICE DEI NOMI	213

*Dedico queste pagine ai miei cari e alla memoria
di Adelia Noferi e Piero Bigongiari, guide indimenticabili*

NOTA DI LETTURA

Se il paragone non fosse troppo azzardato, forse quello «dal testo all'opera», evocato da Gérard Genette quale percorso per additare l'«eventuale coerenza teorica» di alcuni suoi scritti (confluiti in *Figures IV*), è il tragitto ideale che avrebbe potuto ugualmente servire a dare un senso di continuità a questi miei (ben più modesti) lavori, pubblicati nel corso di un decennio e che mi accingo a riunire in volume. Nel metterli insieme, confesso la mia perplessità ad assemblare un libro composito, a partire dal titolo, che rinvia palesemente ad una continuità allusiva: in vero, nell'intenzione, questo progetto è stato a lungo accompagnato da un titolo ambizioso (*Lezioni di teoria della letteratura*) poi accantonato perché occorreva spiegare che solo la prima è una vera e propria lezione di teoria, mentre, per le altre, il termine andava inteso in senso etimologico di «lettura» (da *lectio*) perché di questo si tratta; ma il contesto sarebbe rimasto in ogni caso ambiguo, tanto è inusuale riferirsi a questa rara accezione semantica e, in ogni caso, non avrebbe risolto il dilemma del disegno discontinuo.

Tanto vale assumere il *punctum* del dissidio intrinseco, come qui ho scelto di fare, motivato dall'ipotesi che la riflessione su oggetti (Poetica e Teoria, Notturmo, Parola e Immagine, Saggio, Romanzo filosofico, Storicismo, Non finito), francamente eterogenei tra loro, non debba per forza passare attraverso una griglia tematica omogenea e sincronica, invece di seguire il reale svolgersi delle ricerche che mi hanno occupato in questi anni recenti (senza smontarne la cronologia, alterarne i riferimenti bibliografici e le sovrapposizioni da un saggio all'altro). Chi si intende di ricerca sa che il 'non finito' è poco tollerato dall'*habitus* del ricercatore e che uno degli imperativi di chi esercita ricerche non consiste nell'incompiutezza, bensì nella necessità (dannante) di ricominciare sempre daccapo da angolazioni e prospettive possibilmente inedite. In quest'ottica, la continuità va cercata altrove e individuata sul terreno della permanenza di obiettivi comuni e generali che corrispondono all'intento di sondare la letteratura da punti di vista teorici diversi e da altrettante visuali; questo significa occuparsi delle teorie sul saggio, sul notturno, sullo storicismo, sull'immagine... facendo sì che ogni tentativo, più o meno riuscito, di dare risposta al quesito («cos'è il sag-

gio?», «cos'è il notturno?») sia un modo di rispondere alla domanda di fondo – «cos'è la letteratura?» – che preoccupa i teorici da sempre.

In tal senso, il gioco di scambio diventa più evidentemente speculare: la domanda circa la natura della letteratura spiega – o si ingegna di spiegare – la natura del saggio (o del notturno...) e ne è spiegata. Presentato in questi termini, il gioco può sembrare meccanico, quasi una palese conferma della presunta tendenza «anacronica» della teoria a fornire risposte aprioristiche, valide in tutti i tempi e riapplicabili deduttivamente in svariati contesti ermeneutici (teorie del racconto, dei generi letterari, temi, poetiche...). In realtà, su questo aspetto (affrontato di petto da un gruppo di autorevoli studiosi dell'*Atelier* digitale di «*Fabula*») io inviterei gli eventuali lettori, i pochi ancora sedotti dalla teoria, a considerare che l'indice puntato sulla domanda «cos'è la letteratura?» non prevede risposte univoche e che, comunque, queste dipendono dalla storia delle teorie (a proposito del saggio, del romanzo filosofico ecc.). Da questo punto di vista la «figura» (metodologica e ideologica) che più si attaglia all'angolatura teorica è diacronica, circolare, dipendente da altrettante teorie parcellizzate e, soprattutto, storicizzate (molte di queste, non tutte – non è più impresa realizzabile tenerne sotto controllo la bibliografia – figurano nei vari saggi).

Sono consapevole che (specie in tempi di confusione che ci assillano) chiedersi se il saggio sia letteratura; se il notturno rappresenti un tema o la condizione crepuscolare della letteratura; cosa aggiunga la parola all'immagine e il pensiero al romanzo; se esistano poetiche del non finito; a che punto sia il rapporto tra storia e letteratura, possa interessare solo quanti pensano che le «teorie della letteratura [siano] in primo luogo modi dire il letterario» (Jean Bessière, *Dire le littéraire: points de vue théoriques*) e che perciò siano di una qualche utilità.

Tuttavia, è troppo auspicare che possa riguardare anche coloro che amano ascoltare la letteratura quando parla di sé e si mette in scena come teoria? Forse no, tenendo conto che, ormai – come mostra Ottavio Tondi, l'eroe dell'ultimo romanzo di Tommaso Pincio (*Panorama*) – chi pratica la letteratura si aggira in un «mondo di libri», sempre più irretito da una fitta rete di possibili «modi di dire la letteratura»¹.

¹ Come si leggerà nella nota dei riferimenti, il fatto che il nome di Anna Dolfi figuri in quattro titoli su sette significa che debbo riconoscerle il ruolo di generosa corresponsabilità di queste ricerche. Le sono grata anche per la sua pazienza di lettrice. Allo stesso modo il mio ringraziamento va a Sandro Gentili, ai curatori dei volumi dedicati ad Anna Panicali, a Gianni Venturi e a Beatrice Töttössy, direttrice di «LEA». Un pensiero nei confronti di quanti, nel corso degli anni, hanno condiviso l'avventura didattica di Teoria della letteratura (Felicità Audisio, Marino Biondi, Augusta Brettoni, Elisabetta de Troja, Paolo Orvieto, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi). E, infine, un grazie a Diego Salvadori per la sua attenta revisione del testo.

«Problemi di poetica contemporanea»: questo il titolo che è stato scelto per un primo ciclo di lezioni, e quando stavo per mettermi al lavoro, fino all'ultimo quasi del tutto incapace di trovare un punto di avvio per questo tentativo che mi sembrava sospetto, tornai a riflettere sul titolo. Avrei dovuto trattare questioni già poste da altri? E quali, in tal caso? E dove e da chi? O addirittura mi si chiedevano risposte? Quali sono secondo voi le autorità, ci credete voi a quelli che si ritengono autorizzati a dispensare domande e fornire risposte? E, soprattutto, di quali domande si potrebbe trattare?»¹.

Fra le due Guerre, le vicende ulteriori del Formalismo sembrano biforcarsi in una Storia Postuma e una Storia Segreta. In Europa e in America la teoria comincia a farsi strada, a fatica: fra tribolati espatri e pubblicazioni «invisibili» di «professori incaricati» a Uppsala, a Istanbul, a Copenaghen...²

1. *Chi è il teorico della letteratura?*

Da diversi anni, voci autorevoli parlano con insistenza di «crisi della disciplina» (a partire da Todorov, uno dei padri fondatori contemporanei, fino a Antoine Compagnon)³. L'esame delle cause di una certa disaffezione alla teoria

¹ Ingeborg Bachmann, *Domande e pseudo domande*, in *Letteratura come utopia*. Lezioni di Francoforte (1980), trad. Vanda Perretta, Milano, Adelphi, 1993, p. 14.

² Alberto Arbasino, *Viktor Šlovskij* (1964), in *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 413.

³ Tale opinione pessimistica non mi sembra condivisa da Giovanni Bottirolì che chiude, con un'immagine aperta sul futuro, la nota introduttiva al suo ultimo libro, *Che cos'è la teoria della letteratura* (Torino, Einaudi, 2006, p. XIX). Mentre, da altri versanti, è stata avanzata l'esigenza

della letteratura porterebbe a considerazioni troppo analitiche⁴: perciò ne indicherò solo alcune, per altro di natura intrinseca, che consistono in un certo allontanamento dalle metodologie linguistico-formali e nel prevalere di una nuova temperie cultural-storicistica che in questi anni recenti sembra «spiazzare» lo spirito sistematizzante della teoria della letteratura i cui studi riguardano, com'è noto, i temi di poetica generale, i principi, le definizioni e i tentativi di codificare un'attualità artistica «incodificabile». Tutto questo, in ogni caso, è lontano dall'esclusivo radicamento nelle ragioni linguistiche alle quali si riferiva ancora Valéry quando, nel 1945, in anni già post-formalisti, scriveva:

La littérature est, et ne peut pas être, autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage. Elle utilise, par exemple, à ses fins propres, les propriétés phoniques et les possibilités rythmiques du parler, que le discours ordinaire néglige. Elle les classe même, les organise, et en fait quelques fois un emploi systématique, strictement défini⁵.

A tal proposito, posso solo accennare, in modo sommario, alle due diverse linee di riflessione possibili sul tema della crisi: quella della didattica e l'altra della ricerca.

È noto che gli scenari di chiusura trovano soprattutto larga eco proprio nelle prospettive della ricerca. Ma anche qui, sebbene, in modo generale, la teoria della letteratura mostri di aver esaurito la propria vocazione formalizzante (tutto sommato innovativa, durata quasi un secolo) e sembri minoritaria, rispetto alle voci che la saggistica militante propone, non si può dire che vi sia penuria

della figura del «teorico militante» (si veda: Terry Eagleton, in *Introduzione alla teoria della letteratura* [1996], trad. it. Fabrizio Dragosei, Roma, Editori riuniti, 1998; Francesco Muzzioli, *Le teorie letterarie contemporanee*, Roma, Carocci, 2000; Raul Mordenti, *La nuova critica della letteratura fra studi culturali didattica e informatica*, Roma, Meltemi, 2007). Per le riflessioni sulla crisi della teoria il rinvio va a Antoine Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune* (1998), trad. Monica Guerra, Torino, Einaudi, 2000; Gayatri Ch. Spivak, *Morte di una disciplina*, introduzione e cura di Vita Fortunati, note di Rita Monticelli, trad. di Lucia Gunella, Roma, Meltemi, 2003; Tzvetan Todorov, *La letteratura in pericolo* (2007), trad. Emanuele Lana, Milano, Garzanti, 2008. Sulla crisi della critica nel suo complesso si vedano almeno: Cesare Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993 e Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005.

⁴ E da me già viste altrove. Si veda: *Tra critica e teoria della letteratura. Le ultime tendenze*, in *La critica letteraria dal Due al Novecento. Storia della letteratura italiana SLI*, a cura di Paolo Orvieto, vol. XI, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 1271-1297. Ma, a tal proposito, si veda anche, di Alberto Cadioli, l'acuta ricognizione che accompagna il ricordo di Sandro Brioschi, nella ristampa dello storico volume dello studioso, *La mappa dell'impero* (1983), Milano, Il Saggiatore, 2006, pp. I-X.

⁵ Paul Valéry, *Enseignement de la poétique*, in *Variété V*, Paris, Gallimard, 1945, pp. 289-290 [La letteratura è e non può essere altro che una specie di prolungamento e di applicazione di alcune proprietà del linguaggio. Utilizza, ad esempio, ai propri fini, le proprietà foniche e le potenzialità ritmiche della lingua parlata, che il discorso comune tralascia. Le classifica, le organizza e ne fa talvolta un uso sistematico, rigorosamente definito, trad. mia].

di studi teorici di varia natura, sui generi letterari, sui temi, sulle immagini, sulle aree culturali: *gender*, ecocritica, geocritica...

La fitta tipologia di lavori, che è possibile citare, potrebbe anche far pensare a una facile smentita dell'ipotesi avanzata di crisi. Il fatto è che, in realtà, l'«estensione di campo» a contesti extraletterari prospettata, ad esempio, da Jonathan Culler, non è senza risvolti problematici: perché la teoria della letteratura, nella sua accezione, diciamo «disciplinare», pare, da un lato, sconfinare nella teoria della cultura e, dall'altro, sovrapporsi ai campi della comparatistica letteraria (che lavora, anche se con intenti diversi, sui generi, temi, poetiche, rapporti tra le arti, transcodificazioni espressive, ecc.)⁶.

Ho tracciato un quadro a grandi linee e molto schematico perché penso che, in materia di questioni epistemologiche della disciplina, sia stato detto molto; tuttavia, nel caso specifico, mi sembra che la sovrapposizione degli interessi di ricerca comporti solo valutazioni di reciproco scambio e di arricchimento. Insomma, su tale versante, mi pare non proficua una distinzione «identitaria» rigida (come nei confronti degli ambiti vicini: la critica, la storia letteraria, la sociologia della letteratura...). Viceversa, sul fronte della didattica – e qui accenno solo alle questioni del secondo percorso di riflessione – tali frontiere sono forse più funzionali⁷.

In quanto al tema peculiare, credo che io debba una spiegazione dicendo subito che, nel titolo di questo contributo, «teoria letteraria» equivale a «teoria della letteratura». E penso sia utile anche una spiegazione circa il carattere fin troppo specifico del titolo. Il fatto è che, sotto il profilo storico, non ci sono novità sostanziali da segnalare nella teoria in quanto «disciplina»: chi ne volesse fare la storia avrebbe soltanto da ripercorrere la linea che, ad esempio, da Aristotele, si dirama fino ai trattatisti cinquecenteschi, a Batteux, a Madame de Staël, ai Formalisti russi, al *New criticism* e ai neo-formalisti degli anni Sessanta e Settanta. Sotto il profilo teorico, invece, meno lineari sono le questioni che «entrano» nella teoria della letteratura, a partire da quelle terminologiche (e quindi sostanziali). Riguardo all'accenno su tali aspetti problematici, non intendo neppure dare l'impressione di voler toccare i troppi temi, che si possono definire tali, a pro-

⁶ Si veda: Jonathan Culler (1997), *Teoria della letteratura. Una breve introduzione*, trad. it. a cura di Gian Paolo Castelli, prefazione di Francesco Muzzioli, Roma, Armando, 1999.

⁷ Proporrei uno sguardo sulle questioni teoriche che erano previste nella cosiddetta «parte generale» del piano delle lezioni fiorentine di teoria della letteratura, per il primo modulo di Istituzioni di critica e teoria della letteratura che si articolava in più questioni. Parte prima: Breve quadro storico. Sviluppo di quattro domande di base: 1) Che cosa è la teoria della letteratura? Differenze e rapporti con altre modalità di riflessione sulla letteratura (la critica letteraria, l'estetica, l'ermeneutica, la saggistica, la storia letteraria ecc), relazione con i concetti concorrenti di poetica, idea e teoria letteraria. 2) Che cosa è la letteratura (repertorio storico delle definizioni della letteratura da parte dei teorici). 3) Come si studia la letteratura? (cenni e storia delle teorie e metodi della critica letteraria). 4) Cosa studia la teoria della letteratura? (esame dei concetti di genere, tema, imagogia e movimenti letterari). Parte seconda: Lettura e commento di brani di testi teorici e letterari per verificare, nella pratica, come nascono le teorie e l'uso che se ne fa.

posito di teoria della letteratura: tratterei solo quelli che mi appaiono essenziali perché implicati nella definizione intrinseca del suo *status*. Perciò, temo che torneranno argomenti noti e ovvi; spero di riuscire solo ad esporli e, magari, a problematizzarli un po'.

Segnalo, per esemplificare, due aneddoti che si prestano a considerazioni di carattere generale e di natura, per così dire, «identitaria». E qui raccolgo anche le perplessità di qualche studente a dover spiegare cosa significhi occuparsi di teoria della letteratura. Mi riferisco a due episodi rivelatori, che mi permetteranno di mettere a fuoco qualche aspetto di carattere intrinseco allo stato della disciplina. Il primo rileva dall'esperienza dei laureandi in teoria della letteratura che, ogni volta, devono spiegare che gli studi teorici si occupano delle definizioni circa la natura, la funzione e i modi di studio della letteratura (e quindi di principi ricorrenti e comuni a più letterature). E, perciò, da un lato, non sono detentori di poteri particolari circa la capacità di definire la letteratura, bensì si limitano a storicizzarne le definizioni proposte dalla tradizione; dall'altro, possono non essere particolarmente indirizzati verso singole storie letterarie nazionali, oppure verso un determinato periodo di queste. Infatti, le questioni di poetica, di temi, di genere, di teorie critiche, solitamente indicate nei manuali come di competenza delle ricerche teoriche, o come contesto da cui trarre definizioni, non sono circoscrivibili ad un solo campo della storia letteraria ma riguardano molte aree, compresa quella nazionale. Per altro, è anche per tale ragione che la teoria della letteratura è, se si vuole, solo «metodologicamente» comparatista, appunto perché anche il contatto con le letterature comparate è di ordine funzionale. Alla teoria non interessano le differenze, se non in vista di definizioni comuni, da utilizzare come invarianti. Naturalmente, Wellek e Warren ci rassicurano ancora validamente, quando spiegano il limite e le zone di contatto fra gli interessi del critico, del teorico e dello storico della letteratura e Claudio Guillén⁸, dal canto suo, ci conforta circa i confini condivisi ma distinti, rispetto alla comparatistica. In realtà, all'atto reale, la situazione è confusa anche logisticamente. Ad esempio, mentre negli Stati Uniti esistono grandi dipartimenti di letteratura comparata e di teoria, in Francia, paese di grandi nomi di teorici (sebbene Compagnon scriva che «les français n'ont pas la tête théorique»⁹), si tende ad insegnare la teoria della letteratura non in quanto disciplina singola, bensì compresa nell'ambito della cosiddetta letteratura generale e (o) comparata, sociologia della letteratura, storia e teoria dei generi, narratologia...; e da

⁸ Mi riferisco a René Wellek e Austin Warren, *Teoria, critica e storia letteraria*, in *Teoria della letteratura* (1942), trad. Pier Luigi Contessi, Bologna, Il Mulino, 1976/5, pp. 44-54; Claudio Guillén, «*Littérature générale*» e *teoria letteraria*, in *L'uno et il molteplice* (1985), trad. Antonio Gargano, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 91-99. Ma per le intersezioni tra letteratura generale e comparatistica si veda anche: Daniel-Henri Pageaux, *Trente essais de Littérature générale et comparée*, Paris, L'Harmattan, 2003.

⁹ Antoine Compagnon, *Que reste-t-il de nos amours*, in *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 9.

noi, conosciamo la situazione, visto che si è dinanzi a bilanci spesso non troppo entusiasmanti.

Il secondo aneddoto riguarda l'aspetto di sostanza delle varianti terminologiche in cui, al di là dell'ambito più ampio, quello disciplinare, la «teoria della letteratura» corrisponde più genericamente a poetica, idea e teoria letteraria. Mi è capitato di ascoltare un'ottima relazione dal titolo *Benedetto Croce teorico della letteratura*, in cui, con mia sorpresa, proprio notando il carattere competente e ben articolato delle riflessioni proposte, mi sono accorta che il filo del ragionamento non si è mai discostato da considerazioni incentrate, da un lato, sulla presentazione delle idee estetiche del pensiero crociano (i concetti di «intuizione-espressione», di «poesia-non poesia», di «lirismo») e, dall'altro, sulla descrizione dell'idea e pratica della critica militante (basate sulla caratterizzazione e sul giudizio di valore). Il Croce, diciamo, più facilmente catalogabile come teorico della letteratura, quello che fa precedere il libro più celebre della sua produzione matura, *La poesia* (1936), da un intero capitolo di classificazione della letteratura, non veniva ricordato, né era stata menzionata la cura dell'edizione delle *Lezioni* desanctisiane, che, in modo sintomatico, Croce sceglie di intitolare *Teoria e storia della letteratura* (1926). Insomma, per circoscrivere l'aspetto dell'attività crociana, lo studioso si è rivolto soprattutto al critico e al filosofo, identificando completamente l'ambito (evidentemente sentito come più specifico) della teoria della letteratura con quello concettuale dell'idea della letteratura e delle teorie critiche. Ovviamente, non c'è niente di sbagliato, in linea di principio; tuttavia, un rinvio all'attività teorica più connotata sarebbe stato utile e, nel contempo, più dirimente e più completo.

2. Poetica e teoria della letteratura

È vero però che questa doppia accezione, l'una che nomina l'ambito disciplinare e l'altra che equivale a una definizione, o a una concezione della letteratura, crea qualche complicazione. Intendo, con questo, ricordare che l'aspetto problematico, per i teorici, non concerne soltanto l'imprendibilità dell'oggetto (vale a dire, la definizione della letteratura), bensì, nuovamente, lo statuto della teoria della letteratura, che, sostanzialmente, da un lato, comporta un perenne sforzo di definizione della letteratura mentre, dall'altro, serve a indicare il luogo che fa convergere, da diversi campi e contesti, concetti fondanti e possibilità di definizioni concorrenti: provenienti cioè dalla poetica, dalla retorica, dalla critica, dall'estetica, dalla teoria dei generi, dalla linguistica e dai vari presupposti delle scienze umane. Del resto, proprio per quest'ultimo aspetto, Culler, pur riuscendo a proporre una griglia sufficientemente ridotta e funzionale delle peculiarità della teoria (la qualità «analitica», «autoriflessiva», «interdisciplinare» e di «critica del senso comune»), ogni tanto scherza proprio sul suo carattere «terroristico». Jonathan Culler non si riferisce tanto all'«estensione» (che coincide con

quella della letteratura) – di cui si occupa invece Compagnon – della teoria della letteratura quanto alla vastità delle letture necessarie a «raccazzarsi». Cito:

Qualche volta, la teoria si presenta come una sentenza diabolica che ci condanna a faticose letture in ambiti a noi non familiari, dove anche raggiungere un obiettivo non significa una tregua ma ulteriori difficili mete («Spivak? Sì, ma hai letto la critica che fa Benita Parry di Spivak e la sua risposta?») [...]. L'impossibilità di padroneggiare la teoria è uno dei principali motivi di resistenza ad essa. Per quanto preparati ci si possa sentire, non si può essere mai sicuri se si «devono leggere» Jean Baudrillard, Michail Bachtin, Walter Benjamin, Hélène Cixous, C.L.R. James, Mélanie Klein o Julia Kristeva, o se li si può dimenticare «senza rischi» [...]. Buona parte dell'ostilità nei confronti della teoria viene indubbiamente dal fatto che ammettere l'importanza della teoria significa sottoporsi a un impegno senza fine [...]. La teoria ci fa desiderare di poterla padroneggiare: speriamo che le letture di opere teoriche ci forniranno le concezioni necessarie a organizzare e comprendere i fenomeni che ci riguardano. Ma la teoria rende una sua padronanza impossibile, non solo perché c'è sempre qualcosa in più da conoscere, ma – più in particolare e più drammaticamente – perché la teoria significa di per sé mettere in questione presunti risultati e gli assunti su cui sono basati¹⁰.

Culler, giustamente, non menziona problemi di contaminazioni lessicali che la lingua inglese un po' gli riduce. In realtà, senza voler aggiungere questioni di ulteriore «terrorismo», se si entra in modo veloce proprio nel contesto delle denominazioni concorrenti che stanno dentro la teoria della letteratura, torna ancora utile (e molti manuali più o meno recenti lo fanno) rivolgere uno sguardo proprio ai termini equivalenti o ai concetti che appartengono in maniera intrinseca alla teoria della letteratura: quelli di «poetica», in quanto sinonimo «di teoria della letteratura»; di «idea della letteratura» e di «teoria letteraria»¹¹.

Si tratta di contatti che si dirimono facilmente e, talvolta, piuttosto che confusione, ingenerano qualche necessità di precisazione. La poetica antica, ad esempio, fa parte della teoria della letteratura (come tutte le poetiche precettistiche) e, in quanto ambito storico originario, contiene già tutte queste specificazioni di significato. Non a caso i formalisti russi hanno volutamente riattualizzato proprio il termine classico, affidandogli però nuove prospettive¹². Ma vale la pena ricordare quanto si legge in Boris Tomaševskij:

¹⁰ J. Culler, *Teoria della letteratura* cit., p. 35.

¹¹ Tali questioni sono state ampiamente trattate in particolare da A. Compagnon (*Introduzione*, in *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune* cit., pp. 3-21).

¹² Molti testi dei formalisti non sono più letti, perciò, mi sembra utile riprodurre un brano dalla riflessione di Ejechenbaum, dove è messa in primo piano la filiazione: Poetica-formalismo-teoria (scienza) della letteratura e avanguardia. Si veda: «Nelle opere dei formalisti facevano una brusca comparsa principi che, non solo della scienza della letteratura, ma della scienza dell'arte nel suo insieme, violavano tradizioni e "assiomi" che parevano ormai acquisiti. Grazie a quest'a-

Compito della poetica (o, in altri termini, della teoria dell'arte verbale [*slovenost*] o letteratura) è lo studio dei modi in cui sono costruite le opere letterarie. La poetica ha come oggetto di studio la letteratura d'arte. Tale ricerca si realizza attraverso la descrizione e la classificazione dei fatti e la loro interpretazione¹³.

Alla stregua dei teorici degli anni Venti, per Tomaševskij non sussistono problemi a porre una netta equivalenza fra teoria della letteratura e poetica (equivalenza risolta, per altro, nella prospettiva di una sorta di sintesi a priori nella linguistica o «arte verbale»). Si veda:

La letteratura o arte verbale, come indica il secondo termine, fa parte dell'attività verbale o linguistica dell'uomo. Ne consegue che, nell'ambito delle discipline scientifiche, la teoria della letteratura è intimamente connessa alla scienza che studia la lingua, cioè la linguistica. Un'intera serie di problemi scientifici di confine si può ricondurre in ugual misura all'ambito della linguistica e della teoria della letteratura. Vi sono però questioni particolari, che appartengono specificamente alla poetica. Nella vita sociale, ai fini della comunicazione umana, noi ci serviamo costantemente della lingua, della parola. La sfera pratica di utilizzazione della lingua è costituita dalle «conversazioni» di ogni giorno. Nella conversazione la lingua è strumento di comunicazione, e al contenuto della comunicazione, al «pensiero», mentre alla formulazione verbale, in genere, prestiamo attenzione solo nella misura in cui cerchiamo di trasmettere all'interlocutore pensieri e sentimenti, selezionando a questo fine le espressioni più consone al nostro pensiero e alle nostre emozioni. Le espressioni vengono create nel corso dell'enunciazione e poi dimenticate, e scompaiono dopo aver raggiunto lo scopo di far pervenire all'ascoltatore quanto è necessario. Da questo punto di vista, il linguaggio pratico è irripetibile, poiché vive nelle condizioni della propria creazione¹⁴.

sprezza di principi, la distanza tra i problemi particolari della scienza letteraria e quelli generali dello studio delle arti si è accorciata. Con tutta la loro concretezza, i concetti e i principi avanzati dai formalisti e posti a fondamento dei loro lavori prendevano, naturalmente, di mira la teoria dell'arte in generale. La rinascita della poetica, completamente caduta nell'oblio, non rappresentava pertanto un semplice rinnovamento dei problemi particolari, ma un'irruzione in tutto il campo dello studio delle arti. Questa situazione si creò in seguito a tutta una serie di eventi storici, i più importanti dei quali furono la crisi dell'estetica filosofica e una brusca svolta nell'arte (in Russia aspra e determinata soprattutto nella poesia). L'estetica ne risultò nuda, e l'arte, volutamente, si presentò denudata, in tutta la convenzionalità del primitivo. Il metodo formale e il futurismo risultano storicamente connessi tra loro». Boris Ejchenbaum, *La teoria del metodo formale* (1927) in Tzvetan todorov, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* (1965), a cura di Tzvetan Todorov, prefazione di Roman Jakobson, Torino, Einaudi, 1968, p. 34.

¹³ Boris Tomaševskij, *Teoria della letteratura* (1928), trad. Maria Di Salvo, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 25. È utile ricordare che tale impostazione metodologica della teoria della letteratura, anche senza passare attraverso la ripresa del concetto di Poetica, è comune a molti manuali a partire da quello più diffuso di Wellek e Warren ai più recenti. E potrei segnalare ancora che anche A. Kibédi Varga (in *Théorie de la littérature*, a cura di A. Kibédi Varga, Paris, Picard, 1981, pp. 51-69) si occupa di trattare di «Metodi e discipline».

¹⁴ B. Tomaševskij, *Teoria della letteratura* cit., p. 25.

È vero che tale idea era veramente diffusa tra i formalisti russi, solo che a Tomaševskij si deve riconoscere la riflessione più compiuta in un ambito importante come quello dell'introduzione al primo manuale moderno di teoria della letteratura (che servirà da modello a quello, successivo di quasi vent'anni, che scriveranno Wellek e Warren). Che cosa, dal nostro punto di vista, è ancora utile cogliere nella pur breve premessa dedicata alla *Definizione della Poetica*? Due aspetti almeno: l'importanza attribuita all'espressione verbale (nell'arte e nella comunicazione), che sarà ribadita nelle *Tesi di Praga* e nelle note «funzioni» della lingua di Roman Jakobson e, appunto, l'equivalenza stabilita tra poetica e teoria della letteratura. Come si ricorderà, Tomaševskij in questa sua *Definizione* non coinvolge altre accezioni inerenti il termine di poetica, non implica esplicitamente, cioè, il senso concorrente di poetica come «riflessione sulla letteratura» o «idea della letteratura» o «teoria letteraria» (perciò non parla di mimesi, che, appunto, è anche la prima proposta di teoria della letteratura, nell'accezione di idea e teoria letteraria). Questo non significa che egli non abbia in mente una propria definizione della letteratura, in quanto idea o teoria letteraria; anzi, questa è chiara e consiste nella convinzione, per altro condivisa da tutti i formalisti russi, che l'«opera letteraria» sia «costruzione verbale»¹⁵, resa convenzionale grazie ai presupposti della tradizione:

Ogni espressione riuscita, conservata nella memoria e riproducibile, è in forma elementare un'opera letteraria [...]. L'opera letteraria possiede dunque due proprietà: 1) non dipende dalle circostanze contingenti in cui viene detta [...] e 2) è fissata in un testo immutabile. La letteratura è linguaggio autonomo fissato¹⁶.

Simili definizioni sono molto note; tuttavia, l'argomentare più fruttuoso, per le nostre questioni di «concorrenza terminologica» tra poetica e teoria, consiste nel tentativo di Tomaševskij (quasi alla stregua di André Batteux) di fare entrare tutto in un «unico principio», governato dalla poetica (o teoria dell'«arte verbale»), intesa, non solo come sede delle definizioni, bensì come «metodo» di studio letterario. Non è casuale la sua preoccupazione di tracciare la differenza fra approccio teorico (di descrizione e classificazione) e approccio storico (l'evoluzione letteraria) e, soprattutto, nell'attribuire alla poetica proprio una funzione metodologica opposta a quella storica. E infatti, dopo aver spiegato i caratteri «evolutivi» e individualizzanti dell'approccio storico, lo studioso russo scrive:

¹⁵ A tal proposito, mi sembra giusto che, nel richiamare le fonti della teoria (e come accadeva negli anni Settanta), Bottirolì abbia riconfermato a Saussure un ruolo preponderante (accanto a Freud e a Heidegger). Si veda: G. Bottirolì, *Ferdinand de Saussure*, in *Che cos'è la teoria della letteratura* cit. pp. 3-34. Naturalmente, il manuale riserva una larga parte anche alle teorie formaliste (ivi, pp. 35-95).

¹⁶ B. Tomaševskij, *Teoria della letteratura* cit., p. 26.

Diverso è l'approccio teorico. In questo caso, i fatti letterari vengono generalizzati, e quindi considerati non nella loro individualità ma come il prodotto dell'applicazione di leggi generali di costruzione delle opere letterarie. Ogni opera viene a bella posta smembrata nelle sue parti componenti, e nella sua struttura si individuano i procedimenti costruttivi, cioè il modo in cui il materiale verbale viene combinato in unità artistiche. Questi procedimenti sono l'oggetto vero e proprio della poetica.

Ma si noti l'ulteriore definizione circa la competenza – «storica» e «generale» – attribuita alla poetica:

Se l'attenzione è rivolta alla genesi storica, all'origine dei procedimenti, abbiamo la *poetica storica*, la quale ripercorre le vicende storiche dei procedimenti individuati dalla ricerca. Ma la *poetica generale* non studia l'origine dei procedimenti poetici, bensì la loro *funzione artistica* [...] . Nella poetica generale, è appunto l'analisi funzionale del procedimento letterario a costituire il principio-guida della descrizione e della classificazione dei fatti studiati¹⁷.

La poetica come approccio teorico quindi, e si sa che quello dell'approccio teorico è stato l'aspetto più rivoluzionario, polemico e, del resto, fortemente dibattuto, delle concezioni formaliste. Un aspetto, però, talmente connotante da essere ancora valutato con attenzione in una *Chronique* del 1932, firmata da Nina Gourfinkel e da Philippe Van Tieghem, dove si insiste proprio nel definire i «metodi formalisti» come caratterizzati da una «volontà di opporre un punto di vista statico al punto di vista storico»¹⁸. E soprattutto, nel puntuale resoconto dei due studiosi, appare evidente l'interesse per quelle «innovations fécondes» che, al di là di «qualche esagerazione» (che avrebbero «accelerato il loro declino»), sono valutate positivamente proprio in vista di un'applicazione agli studi di letteratura comparata e della storia letteraria in genere. L'argomento che dà maggior peso all'utilità prospettata è sostenuto, infatti, dalla considerazione che «l'oeuvre d'art, objet essentiel de l'histoire littéraire sous toutes ses formes, livrera plus sûrement son secret si l'on étudie ses procédés formels que

¹⁷ Ivi, p. 28. È utile, però, vedere che tale attribuzione di ruoli è seguita da un *memento* importante circa il fatto che «nella poetica bisogna sempre tenere presente l'aspetto evolutivo». Tomaševskij, in sostanza, mette in conto il rischio dell'appiattimento storico, in quanto «il medesimo procedimento può assumere una diversa funzione artistica a seconda che, ad esempio, contraddistingua il modernismo letterario e venga quindi percepito come fuori dell'ordinario, violazione della tradizione o, viceversa, sia un elemento di tale tradizione, un tratto distintivo della «vecchia scuola» (ivi). Insomma, al teorico, più che mai, non deve sfuggire la storia!

¹⁸ Nina Gourfinkel et Philippe Van Tieghem, *Chronique. Quelques produits du «Formalisme» russe*, in «Revue de littérature comparée», douzième année, n.1, janvier-mars 1932, p. 425. La nota informatissima dei due studiosi appare ancora molto attuale per il tenore delle valutazioni intorno alle «discussioni dei metodi della storia letteraria». Ma si veda anche: Nina Gourfinkel, *Les nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie*, «Le monde slave», VI, février 1929, pp. 234-263.

si l'on analyse son contenu sentimental, intellectuel ou moral»¹⁹. Tomaševskij è lungi dall'implicare la letteratura comparata; semmai, il suo progetto di un recupero funzionale ed esteso del concetto di poetica prevede un altro *repêchage*: quello della retorica, in vista di un articolato prospetto di nuove competenze metodologiche, tutto interno all'ipotesi di una Teoria generale della letteratura (o «Poetica generale»), destinata allo studio di tutte le forme, comunicative ed espressive, del linguaggio. Ed egli spiega: «La disciplina che studia la costruzione delle opere non artistiche si chiama *retorica*; quella che studia la costruzione delle opere d'arte *poetica*. Retorica e poetica compongono la teoria generale della letteratura»²⁰.

Qualche decennio dopo, sarà ovviamente la semiotica a prendere campo nella descrizione dei meccanismi di senso del «linguaggio prosaico» (e addirittura del sistema delle arti e della comunicazione); per allora, allo studioso interessava soprattutto introdurre un metodo di descrizione e di classificazione nella storia letteraria e il termine «poetica» è riscoperto per farne qualcosa d'altro, vale a dire un metodo, in vista di una storia dei procedimenti artistici (proprio nel senso del «fare» artistico, del *poièn*, dell'«artificio» di Šklovskij). Comunque sia, per secoli, i commentatori della poetica aristotelica hanno utilizzato i precetti aristotelici alla stregua di indicazioni (e di vaglio analitico) del fare artistico (è la nota «critica degli errori» che ha prodotto non poche *Apologie* difensive). Anche se, ripeto, in Tomaševskij è chiaro l'intento di un recupero esplicitamente indirizzato nel senso di un'accezione nuova (la teoria della letteratura) e consapevole del concetto classico che, appunto, consiste nel riconoscere alla poetica (generale e storica) una funzione metodologica fondamentale nell'approccio teorico della letteratura. L'equivalenza posta all'inizio tra la poetica e la teoria dell'arte verbale o letteratura ha comportato, dunque, nella riscoperta, una sorta di spostamento e un ampliamento di applicazione. Del resto, l'operazione non è stata senza successo, perché, si è già detto, non è forse per ragioni affini che Jakobson intollererà il suo celebre saggio su *Linguistica e poetica*, servendosi proprio della formula «funzione poetica», per designare le peculiarità «tecniche» del linguaggio dell'arte?²¹ E non è dovuto anche a questo precedente la circolazione di titoli come *Poétique de la prose* (*Poetica della prosa*, Tzvetan Todorov), *Problemi di poetica del romanzo* (Michail Bachtin) diffusi negli anni dello strutturalismo? Allo stesso modo, ad esempio, quando Umberto Eco argomentava la sua visione di *Poetica dell'opera aperta*, nella sua riflessione, di fatto, faceva esplicitamente convergere tutte le accezioni del termine (dalla poetica classica a quella indi-

¹⁹ Ivi, p. 434 [Riteniamo che] l'opera d'arte, oggetto fondamentale della storia letteraria in tutte le sue forme, riveli di più il suo segreto se si studiano i suoi procedimenti formali piuttosto che il suo contenuto sentimentale, intellettuale o etico] (trad. mia).

²⁰ Ivi, p. 27.

²¹ Roman Jakobson, *Linguistica e Poetica* (1958), in *Saggi di linguistica generale* (1963), a cura di Luigi Heilmann, trad. L. Heilmann e Letizia Grassi, Milano, Fretinelli, 1966, pp. 181-218.

viduale, alla riflessione circa il proprio fare poetico, alle poetiche storiche – cioè scuole letterarie – e teorie letterarie)²².

3. «Poetica normativa». Poetiche e teorie letterarie

Per altro, nel suo appunto di *Definizione della poetica*, lo studioso russo, che appare più interessato a procedere oltre senza fermarsi a spiegare le «utilità» del celebre antecedente classico, quando tratta dei compiti della cosiddetta «poetica normativa» sembra proprio ricalcare le orme della precettistica antica. In realtà, anche in questo caso, si tratta di un richiamo assunto già in un senso moderno (e anceschiano) di «istituzione poetica». Si veda:

È possibile anche un terzo approccio alle opere letterarie: quello rappresentato dalla *poetica normativa*. Compito di quest'ultima non è di descrivere obiettivamente dei procedimenti esistenti, ma di formulare su di essi un giudizio e prescrivere come unico legittimo questo o quel procedimento. La poetica normativa si propone di insegnare come si devono scrivere opere letterarie. Ogni scuola ha una sua visione della letteratura, le proprie regole e, di conseguenza, una poetica normativa. La storia della letteratura è in parte la manifestazione del contenuto reale della poetica normativa, che determina il modo di essere delle singole opere e l'evoluzione di tale contenuto nell'avvicinarsi delle scuole letterarie²³.

Infatti, a ben guardare, è il riferimento alle «scuole letterarie» a spostarsi verso il nuovo e, cioè, verso il non direttamente recuperato dall'antica forma della «poetica precettistica»:

Ciò che all'inizio del XIX secolo veniva chiamato «poetica» era una mescolanza di problemi riconducibili alla poetica generale e a quella normativa. Le «regole» non venivano solo descritte ma anche prescritte. Questa poetica era in sostanza la poetica normativa del classicismo francese, che si era affermata nel XVII secolo e aveva dominato la letteratura per due secoli. Data la relativa lentezza dell'evoluzione letteraria, questa poetica era potuta apparire incrollabile ai contemporanei, e le sue norme sembravano insite nella natura stessa dell'arte verbale [...]. Noi non ci proporremo fini normativi, ma ci accontenteremo della descrizione obbiettiva e dell'interpretazione del materiale letterario, cioè ci limiteremo a problemi di poetica generale²⁴.

Per allora, tuttavia, il fatto di accantonare le questioni di «poetica normativa», per dar luogo al percorso prioritario dei «problemi di poetica generale» (e

²² Umberto Eco, *Opera aperta* (1962), Milano, Bompiani, 1971, pp. 27-55.

²³ B. Tomaševskij, *Teoria della letteratura* cit., pp. 28-29.

²⁴ Ivi, p. 29.

cioè, di teoria della letteratura), liberarono il campo da un altro uso concorrente che, nel corso del secolo, risulterà non più accantonabile; infatti, una volta caduto il presupposto della precettistica (magari sostituita dalla funzione «programmatica», come in Anceschi), si vedrà come le «poetiche normative», menzionate da Tomaševskij, vadano già nel senso delle poetiche storiche e delle idee e teorie letterarie. Ecco di nuovo una attualizzazione, diciamo anche inedita, del termine «poetica» che entra nel contesto della Teoria della letteratura con meno polemiche (eccetto, è noto, la taccia crociana di «pseudo-concetto») e con una prospettiva d'uso di successo nel corso del secolo, soprattutto in Italia, proprio in quanto modalità teorica di storicizzazione letteraria. Il mutamento non è di poco conto, perché l'ingresso di un senso concorrente provocherà un'estensione di campo nell'ambito della teoria della letteratura con varie soluzioni²⁵. Ad esempio, nel contesto teorico francese, l'uso molto diffuso del termine *Poétique* (che, per altro, sin dagli anni Sessanta resta il titolo di una notissima rivista di teoria della letteratura) riprende in tutto sia l'accezione originaria che quella moderna dei formalisti russi. Vale la pena di ricordare anche che il progetto valerysta delle sue lezioni di poetica, come in Tomaševskij, riguarda esplicitamente la teoria della letteratura:

Le nom de POÉTIQUE nous paraît convenir, en entendant ce mot selon son étymologie, c'est-à-dire comme nom de tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen – et point au sens restreint de recueil de règles ou de préceptes esthétiques concernant la poésie [...]. La *Poétique* se proposerait bien moins de résoudre les problèmes que d'en énoncer. Son enseignement ne se séparerait pas de la recherche même, comme il doit se faire dans tout haut enseignement; et il devrait être abordé et maintenu dans un esprit de très grande généralité. Il est impossible, en effet, de donner à la littérature une idée suffisamment complète et véritable si l'on n'explore pas, pour la situer assez exactement, le champ entier de l'expression des idées et des émotions, si l'on n'examine pas ses conditions d'existence tour à tour dans l'intime travail de l'auteur et dans l'intime réaction du lecteur, et si l'on ne considère pas, d'autre part, les milieux de culture où elle se développe [...]. En résumé, l'objet d'un enseignement éventuel de la Poétique au Collège de France, loin de se substituer ou de s'opposer à celui de l'Histoire Littéraire, serait de donner à celle-ci à la fois une introduction, un sens et un but²⁶.

²⁵ Benedetto Croce, *Per una poetica moderna* (1922), in *Nuovi saggi di Estetica*, Bari, Laterza, 1948, 3ª ed., pp. 315-328; *La poetica empirica*, in *La poesia*, Bari, Laterza, 1936, pp. 154-159. Chissà se Croce avrebbe apprezzato una definizione simile a quella espressa da Glissant, mentre sta riconoscendo alla poetica il ruolo di confrontare invarianza della letteratura e intersoggettività («Ci si accorgerà che la poetica non è un'arte del sogno e dell'illusione, ma è un modo di pensarsi, di pensare il rapporto con se stessi ed esprimerlo. Ogni poetica è una rete»). Édouard Glissant, *Poetica del diverso* (1996), trad. Francesca Neri, Roma, Meltemi, 1998, 2004, p. 104.

²⁶ P. Valéry, *Enseignement de la poétique* cit., pp. 291, 292, 293. [Il nome di POETICA ci pare convenire, prendendo il termine nell'accezione etimologica, cioè come nome di tutto ciò che

Il programma di Valéry è talmente esplicito da non richiedere altre precisazioni. Questo non significa che la funzionalità del termine «poetica» si possa considerare vincolata unicamente dai riconoscimenti visti fino ad ora. Si consideri, ad esempio, che, sempre in ambito francese, alla stregua di quello inglese e tedesco, è stato messo in circolazione il *doublet* *Théorie littéraire* et *Théorie de la littérature* (il titolo del celebre manuale di Wellek e Warren è, appunto, *La théorie littéraire*)²⁷ con netta preferenza per il primo, anche se le tre accezioni, *Poétique*, *Théorie littéraire* e *Théorie de la littérature*, sono spesso usate in modo equivalente. In italiano, invece, il termine «poetica» comporta delle resistenze semantiche, perché, quasi in modo spontaneo, prima che ai presupposti aristotelici (sul «fare poetico»), si tende a riferirsi alle accezioni di poetica dell'autore (in quanto riflessione, pensiero sulla propria opera, cioè: idea della letteratura) o di poetiche storiche (nel senso di Russo, Binni ecc.). Ricordo qui la definizione di «poetica personale» formulata a suo tempo da Luciano Anceschi:

Nata con la poesia, *la poetica* (e la parola sarà qui usata sempre in quest'accezione) rappresenta la riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare indicando nei sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali [...]. Ogni poetica pretende di essere l'unica poetica, e le poetiche sono infinite. Proprio questo intende e giustifica la nostra fenomenologia che, mentre riconosce in ciascuna di esse poetiche l'universalizzarsi di un aspetto particolare storicamente determinante dell'attività artistica, vede nella ricca molteplicità delle determinazioni di poetica un processo organico di significazione unitaria aperto all'infinito nello sforzo di intenderne sempre e in ogni caso l'impegno umano e l'umana responsabilità²⁸.

E quella di Walter Binni che, per altro, contiene il richiamo alle distinzioni crociane tra estetica e poetica:

attiene alla creazione o alla composizione di opere in cui il linguaggio sia al contempo sostanza e mezzo – e non nel senso ristretto di insieme di regole o di precetti estetici riguardanti la poesia [...]. La poetica piuttosto che risolvere i problemi tenderebbe a porli. Il suo insegnamento non si dovrebbe separare dalla stessa ricerca, come dovrebbe essere per ogni attività didattica di eccellenza, e dovrebbe essere svolto e mantenuto in uno spirito di grande generalità. Infatti, è impossibile attribuire alla letteratura un'idea sufficientemente completa e vera se non si esplora, per situarla esattamente, il campo intero dell'espressione delle idee e delle emozioni, se non si esaminano le sue condizioni di esistenza di volta in volta nell'intimo lavoro dell'autore e nell'intima reazione del lettore, e se non si considerano, nel contempo, i contesti culturali nei quali si sviluppa [...]. In breve, l'oggetto di un eventuale insegnamento della Poetica al Collège de France, lungi dal sostituirsi o dall'opporci a quello della storia letteraria, sarebbe quello di fornire a quest'ultima insieme una introduzione, un senso e una finalità] (trad. mia).

²⁷ Si veda: René Wellek e Austin Warren, *La théorie littéraire* (*Theory of Literature*, 1942), trad. Jean-Pierre Audigier e Jean Gattégno, Paris, Seuil, 1971.

²⁸ Luciano Anceschi, *Disfatta e riscatto delle poetiche*, in *Le poetiche del Novecento in Italia*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 5-6. In francese, in questi casi, si usa spesso l'accezione *théorie littéraire* o *idée littéraire*; un titolo come *Le poetiche simboliste* non si tradurrebbe, ad esempio, *Les poétiques du symbolisme* (semmai al singolare) bensì *Les théories du symbole*, anche se le filiazioni di significato sono evidenti.

Distrutta dalla meditazione estetico-critica romantica la nozione ibrida di poetica come equivalente di estetica e come complesso di regole buone per ogni poeta e magari per ogni tempo [...] si venne delineando un'accezione nuova della nozione di poetica come intimamente attinente allo stesso operare poetico, come consapevolezza attiva dell'ispirazione²⁹.

Dopo Anceschi, Eco e altri grandi studiosi, non è qui il caso di riproporre le vie attraverso le quali la «rivalutazione delle poetiche [...] ebbe il suo riconoscimento teorico nel 1936»³⁰. Dal nostro punto d'osservazione circa gli spostamenti derivati dai contatti e dalle varie accezioni del termine poetica, «dentro» la teoria della letteratura, è evidente che la poetica personale (apparentemente nata fuori dalla teoria) sia essa intesa in quanto «arte», «tecnica» o riflessione individuale sul proprio fare poetico, oppure intesa in quanto storicizzazione delle idee correnti o dell'avvicinarsi delle varie scuole, nel significato visto in Tomaševskij, condivide elementi di area di studio con la teoria della letteratura. Intendo dire che la poetica individuale e le poetiche storiche, pur nella loro connotazione fenomenologica ed empirica, offrono gli strumenti per definire, descrivere e classificare i fenomeni letterari secondo i compiti che si dà la teoria della letteratura (o Poetica generale). In quanto all'osservazione empirica, vorrei ricordare che ogni riflessione teorica parte da un approccio storico dei fenomeni, per passare al processo di «universalizzazione», ben spiegato da Anceschi. La differenza, che qui sottolineo velocemente, è relativa all'ambito di origine, individuale, personale, non scaturito, per lo meno non sempre intenzionalmente, da presupposti teorici preesistenti, anche se poi, per effetto della storicizzazione, si crea il terreno del riconoscimento e dell'appartenenza e persino del rifiuto da parte dell'autore (il percorso ideale qui esemplificato è quello che segue la manifestazione di una poetica implicita o esplicita che quasi sempre converge con una «corrente» storica). Con quest'ultima estensione di senso, relativamente recente, potrei considerare chiuso il mio breve sguardo sugli aspetti di coesistenza-concorrenza, per così dire, semantica e sinonimica del termine «poetica», nell'ambito della teoria della letteratura; ma proprio l'ultimo ingresso, quello della poetica individuale e storica, richiede un breve accenno a un altro tipo di sovrapposizione di termini (e di interessi) possibile: quello tra idea letteraria, poetica individuale, storica e teoria letteraria. A ben osservare, infatti, quest'ultimo termine, quando è usato come sinonimo di teoria della letteratura contiene i sensi di poetica, nei suoi significati diversi, compreso quello di idea della letteratura; com-

²⁹ Walter Binni, *Poetica, critica e storia letteraria* (1963) Bari, Laterza, 1974, p. 17. In quanto ai *distinguo* nei confronti dell'estetica di Croce e Gentile e la bibliografia coeva di Russo, Binni, Flora, fino a Pareyson e Eco, il rinvio va ancora a L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia* cit., pp. 7 ss.

³⁰ Anceschi si riferisce a Russo ma soprattutto al testo del suo allievo, Walter Binni, *La poetica del decadentismo italiano*, Bari, Laterza, 1936.

bacia, cioè, perfettamente con il contesto, diciamo, «disciplinare», specifico alla teoria della letteratura. Se, però, si parla di «teorie letterarie» (al plurale), il senso si fa più specifico, equivalente e, talvolta, concorrente, sia del termine di idea letteraria che poetica individuale e storica.

In questo mio abbozzo schematico dovrò limitarmi a segnalare che non sempre, infatti, i termini sono pienamente intercambiabili. Si può, ad esempio, parlare indifferentemente di *Teorie del surrealismo* e di *Poetiche del surrealismo*, mentre suonerebbe meno familiare (ma non sbagliato) lo scambio tra *Teorie del romanzo* e *Poetiche del romanzo*. È facile intuire che mentre la poetica è sempre teoria letteraria (e della letteratura), la reciprocità d'uso non è sempre applicabile, anche se le non-coincidenze sono di natura funzionale, di natura terminologica e, forse, derivano anche da un certo successo nominalistico. Ma vale, comunque, la pena capire se è sempre possibile usare in modo sinonimico i concetti di poetica individuale e storica (parlo cioè delle idee dell'autore e delle «idee correnti» già connotate storicamente: ad esempio, la poetica di Leopardi e la poetica del Romanticismo). È evidente che l'ambito comune è esteso ed appartiene, in particolare, al terreno definito dalle poetiche storiche: per i movimenti letterari come «simbolismo» e «realismo», è sempre possibile, infatti, usare l'equivalente di «teorie letterarie». Vi sono tuttavia esempi meno coincidenti tra il concetto di poetica o teoria letteraria (o teoria della letteratura, nella sua accezione meno ampia, cioè non riferita all'ambito disciplinare). Esistono, cioè, alcuni frangenti che evidenziano la necessità o l'utilità di distinguere particolari accezioni del concetto di teoria letteraria. Di fatto, le teorie letterarie ampliano il terreno delle poetiche rispetto alla tipologia storicizzata e forse risultano più onnicomprensive e, tutto sommato, meno «marcate» (non a caso, forse, Anceschi sentirà il bisogno di «uscire» dal concetto di poetica per entrare in quello delle «istituzioni» e Arthur Lovejoy ha sentito la necessità di parlare di «romanticismi» per abbracciare le varie anime delle teorie romantiche)³¹. A questo punto mi limiterei a qualche riferimento possibile e non sistematico. Cito qualche esempio di non-coincidenza: il termine «poetica» non è generalmente applicato, ad esempio, alle teorie circa lo statuto della letteratura. Già l'ipotesi di Madame de Staël, che propone di differenziare la *Littérature du Nord* dalla *Littérature du Midi*, si mostra non del tutto coincidente con le poetiche storiche del momento. Ma, per una verifica più vicina a noi, accade lo stesso alle definizioni proposte da Culler («La letteratura come linguaggio in primo piano», «come integrazione di linguaggio», «come finzione», «come oggetto estetico», «come intertestualità o auto-referenzialità»), oppure alle teorie critiche di Abrams («mimetiche», «pragmatiche», «espressive», «oggettive») o a quelle più recenti avanzate da

³¹ Si veda: Luciano Anceschi, *Le istituzioni della poesia*, Milano, Bompiani, 1983; Arthur O. Lovejoy, *Sulla differenziazione tra i romanticismi*, in *L'albero della conoscenza: saggi di storia delle idee* (1960), trad. Dolores de Vera Pardini, Introduzione di Paolo Rossi, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 285-314.

Genette quando parla della differenza fra *Fiction* e *Diction*³². Ma qui, per chiudere la questione, potrei solo ricordare che in tutti questi casi, a quest'accezione di teoria, corrispondono più semplicemente il vasto campo della poetica come riflessione sulla letteratura e l'incessante crogiuolo delle idee letterarie (un terreno che, per altro, si sovrappone a quello delle idee estetiche). Madame de Staël, in quella sua definizione circa la *Littérature du Nord et du Midi*, non faceva, infatti, che esprimere la propria idea sulla letteratura.

Qui potrei veramente ricordare un fitto elenco di lavori, da Tynjanov a Adrian Marino; da Wimsatt e Brooks a Kibédi Varga³³; ma, da noi, per accennare agli incroci possibili, potrei rinviare a studi che, pur trattando di *idee letterarie*, fanno esplicitamente riferimento alla storia dell'uso del termine «poetica», in quanto idea e teoria letteraria, oppure a studi che, trattando dell'evoluzione dell'*idea di letteratura*, servono puntualmente a rintracciare l'evoluzione dell'idea della letteratura quale teoria letteraria (o della teoria della letteratura, in senso non disciplinare e di poetica personale)³⁴.

Quest'ultimo, fugace cenno al vasto campo delle «idee letterarie» (che non tiene conto, ad esempio, dell'ulteriore incrocio dei percorsi comuni tra «idea», «concetto» e «tema») accresce, non di poco, il perimetro della ressa delle corrispondenze, che si intersecano nel campo della teoria della letteratura. Non per questo, tuttavia, si è autorizzati a smettere di interrogarsi sull'uso dei termini e sulla storia di tali convergenze. Questo non solo per ragioni identitarie, ma proprio per non perdere di vista l'importanza della giusta collocazione delle domande, rivolte dai teorici ai fenomeni di *poiesis* e di *autopiesis* e di definizione della letteratura³⁵. L'importanza, in realtà, più che dalle domande o dal-

³² Madame De Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), ed. it., *Della Letteratura*, recentemente riedita a cura di Anna Bellio, Firenze, La Nuova Italia, 2000; Meyers H. Abrams, *Lo specchio e la lampada* (1953), trad. Giovanna Capone, Bologna, Il Mulino, 1976; J. Culler, *Teoria della letteratura. Una breve introduzione* cit. pp. 47-59; Gérard Genette, *Finzione e dizione* (1991), trad. Sergio Atzeni, Parma, Pratiche, 1994.

³³ Jurij N. Tynjanov, *Avanguardia e Tradizione* (1928), trad. Sergio Leone, Bari, Dedalo, 1968; William K. Wimsatt, Cleanth Brooks, *Breve storia della idea di Letteratura in Occidente*, a cura di Aldo Tagliaferri e Gianni Vattimo, Torino, Paravia, 1974, 3 voll.; Adrian Marino, *La critique des idées littéraires*, trad. Manole Friedman, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977; Id., *Teoria della letteratura*, trad. Marco Cugno, Bologna, Il Mulino, 1987; *Théorie de la littérature*, a cura di A. Kibédi Varga cit.; Daniel-Henri Pageaux, *La lyre d'Amphion. Pour une poétique sans frontières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001; Jean Bessière, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, PUF, 2005.

³⁴ Qui sto pensando ad alcuni rinvii precisi e rispettivamente a: Pietro Cataldi, *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, Roma, NIS, 1994, pp. 9-14; Stefano Calabrese, *L'idea di letteratura in Italia*, Milano, Bruno Mondadori, 1999; *Teoria della letteratura*, a cura di Stefano Calabrese, scelta e presentazione di Alfonso Berardinelli, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999; *Storia delle poetiche occidentali* (1997), a cura di Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber, trad. Franca Sinopoli, Roma, Meltemi, 2001.

³⁵ Questi termini, molto centrati per questo breve percorso di rapporti tra poetica e teoria della letteratura, sono quelli evocati da J. Bessière in *Principes de le théorie littéraire* cit.

la loro costruzione, è data dalle risposte, destinate, come si sa, a rimanere sempre parziali e soprattutto, come avvertiva Tomašewskij (e come ci viene ricordato nel pensiero che segue), bisognose di non perdere di vista il legame tra teoria e momento storico:

De façon triviale, quand quelqu'un déclare: «la poésie c'est...», «le roman c'est...», «la littérature c'est...», j'aurais envie de sortir un revolver (que je n'ai pas, je m'empresse de le préciser), ne fût-ce que pour forcer mon interlocuteur à ajouter un complément de temps et de lieu. Une théorie est acceptable quand elle se limite à témoigner des attentes et des conceptions d'une époque et d'une culture donnée; elle devient contestable lorsqu'elle prétend donner le fin mot de la littérature *sub specie aeternitatis*³⁶.

³⁶ William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 15 [In maniera grossolana, quando sento qualcuno dichiarare: «la poesia è...», «il romanzo è...», «la letteratura è...» avrei voglia di puntargli addosso una rivoltella (che non possiedo, tengo a precisarlo), non fosse che per spingere il mio interlocutore ad aggiungere un complemento di tempo e di luogo. Una teoria è accettabile quando si limita a testimoniare le attese, le concezioni di un'epoca e di una cultura data; diventa contestabile quando pretende di dare l'ultima parola sulla letteratura *sub specie aeternitatis*] (trad. mia).

RIFLESSIONI A MARGINE DEL NOTTURNO

Scoccò l'ora notturna. M'avvolsi nel rivestimento che m'era compagno d'avventura, pigliai la picca e il corno, uscii incontro alle tenebre e annunciai l'ora dopo aver scongiurato gli spiriti mali con il segno della croce [...]. Era una di quelle notti infide in cui senza fine succedonsi luce e tenebra. Simili a sterminate pitture magiche nuvole volavano per il cielo sospinte dal vento e la luna alternativamente splendeva e si celava, solo in alto ansimava lo spettro invisibile della tempesta [...]. Tutto questo non era tale da spiacermi: l'eco solitaria del mio passo mi tornava grata, figurandomi il Principe favoloso di una città stregata ove un potere malefico abbia mutato in pietra ogni cosa viva: o immaginandomi d'essere l'unico superstite di un diluvio universale. [...]. Quest'ultimo pensiero mi diede i brividi: fui lieto di scorgere un pallido lume solitario che ardeva in una mansarda sopra i tetti della città. Conoscevo colui che regnava a tarda notte ora su per aria: un Poeta sventurato che vegliava mentre i suoi creditori dormivano – le Muse soltanto sfuggono ai creditori¹.

Un éclair ... puis la nuit!– Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?// Ailleurs, bien loin d'ici! Trop tard! *Jamais*

¹ *Primo notturno*, in *I notturni di Bonaventura (Die Nachtwachen des Bonaventura)*. Autore presunto: Friedrich Gottlob Wetzel, 1779-1819), trad. Felice Filippini, Milano, Rizzoli, 1950, p. 11. Accanto a questo scritto, tra i primi dell'epoca moderna, si è usi a citare il precedente latino di Aulo Gellio, *Le notti Attiche*, una voluminosa opera sapienziale, di tenore diverso, ma, non del tutto, come si desume dalla nota del curatore dell'edizione più recente: «Il titolo dell'opera è, nel sostantivo, un omaggio al topos della *lucubratio*, la veglia laboriosa del dotto al lume della lucerna; nell'aggettivo, un omaggio alla sempiterna Mecca dell'intellettuale antico, pellegrinaggio obbligato per il giovane Gellio come per ogni giovane romano di qualche rango che aspirasse a una compiuta educazione culturale» (Aulo Gellio, *Le notti attiche*, a cura di Giorgio Bernardi-Perini, Torino, UTET, 1992, p. 15, vol. I).

peut-être! (Charles Baudelaire, *À une passante, Les fleurs du mal*).

La notte è calda, la notte è lunga, la notte è magnifica per ascoltare storie, disse l'uomo che venne a sedersi sul muro del piedistallo della statua di Don José [...] Era davvero una notte magnifica, di luna piena, calda e tenera, con qualcosa di sensuale e di magico [...]. Questa è la luna dei poeti, disse, e dei fabulatori, questa è una notte ideale per ascoltare storie, per raccontarle anche, non vuole ascoltare una storia?²

1. *Una voce da «non salvare»*

In un testo teatrale di Alberto Moravia, *Il mondo è quello che è*, i protagonisti si trovano in una sorta di «ospedale linguistico», alle prese con un'insolita operazione di cura delle parole. A dirigere il gioco è un *guru* (Milone è il suo nome) e le prove quotidiane, di un gruppo di pazienti, consistono nell'evitare di «cadere in qualche parola o proposizione malata»³. Il fatto inusuale è che le «parole malate sono quelle che suscitano sensazioni penose e sono da evitare», mentre quelle «sane», secondo l'avvertenza del «guaritore Milone», sarebbero le parole che «non suscitano nessuna sensazione e vanno preferite»⁴. Sin dalle prime battute, comunque, si capisce che la terapia nei confronti del lato malsano delle parole è tutta rivolta verso quei termini che fanno parte di un «linguaggio brulicante di significati» (e perciò, «malato, malatissimo, moribondo addirittura»), vale a dire, in prevalenza, quello letterario. Non a caso, tra i personaggi emerge un «malato» speciale (Emilio) che, paradossalmente, non solo non intende guarire, bensì chiede di essere ulteriormente «infettato». L'aspirante malato cronico è un romanziere e la parola in odore di malattia è, si è detto, soprattutto quella della letteratura. Insomma, assumendo per buona l'ottica del Milone di Moravia, in una prima annotazione a margine, non ci sarebbe nessun ostacolo a considerare malatissimo un termine polisenso come «notturno»: la verifica spicciola si attesta da sé anche dalla messe di significati nuovi, convincenti e suggestivi, che tale inedita «spia interpretativa» (e, su un altro piano, tale ricettacolo dell'immaginario), proposta da Anna Dolfi come attraversamento dell'opera intera di Antonio Tabucchi, ha finito per disvelare.

Ma dire «spia interpretativa», per la lezione di metodo esemplare che evoca, equivale un po' a chiudersi all'interno di una sorta di «camera chiara» metodo-

² Antonio Tabucchi, *Requiem* (1991), Milano, Feltrinelli, 1994, p. 109.

³ Alberto Moravia, *Il mondo è quello che è* (1966), in *Teatro*, Milano, Bompiani, 2004, I, p. 301.

⁴ Ivi, p. 309.

logica, riducendosi ad osservare, in un modo forse troppo automatico, la competenza e la felicità delle esecuzioni di ciascuna lettura. Quasi un modo molto veloce per «sanare» una parola appena dichiarata super-malata, per eccesso di senso e radice di fruttuosi raccolti simbolici! Per questa ragione, è forse ancora utile rimanere nell'oscurità evocata dal termine, quasi a replicare, alla stregua di un qualsiasi atto ermeneutico, l'esperienza del buio (la *noche oscura*) quale condizione di più luce. Ma senza far uso di metafore evocatrici, fuori proposito, di una delle più alte tradizioni di interrogazione della verità, è forse, proprio dietro l'esempio della funzionalità simbolica, pressoché paradigmatica, esperita nei testi di Tabucchi, che, in ultima ipotesi, vale la pena rigirare al mittente, e cioè alla letteratura, il quesito circa la natura e la funzione dei suoi notturni.

Questo equivale ad assumere una prospettiva teorica che, in sostanza, tende a rovesciare quella della critica, dove i più diversi strumenti di lettura sono indirizzati ad un solo oggetto: qui, il rovesciamento consiste nello spostare l'obiettivo, per procedere a un'utilizzazione ermeneutica di quelle risultanze in maniera da riflettere, più generalmente, sulle acque mosse dalla «funzione simbolica» del notturno in letteratura. In sostanza si tratta di servirsi dell'esempio di Tabucchi come spettro sintomatico di una zona d'ombra più ampia. Da una ricognizione molto sintetica e sommaria, tale trasferimento delle idee emerse dal convegno può essere ri-indirizzato: 1) verso il quesito circa la natura del notturno; 2) sul tentativo di esame della sua funzione in quanto procedimento creativo del «rendere la notte presente»; 3) su qualche opinione circa la notte come allegoria del «disincanto» della letteratura.

2. *Notte e notturno*

A questo punto tentare di dirimere la relazione tra due termini che, automaticamente, ne coinvolgono un'altra, quella tra tema e «oltretema», diventa un passaggio inevitabile. Questo equivale a proporre nuovamente un quesito («È un tema, il Notturmo?»), incumbente sulle giornate dedicate a Tabucchi.

Evocata in altre occasioni di conversazione con Anna Dolfi⁵, la questione era stata risolta nel convenire che al «notturmo» non sia possibile attribuire una funzione tematica «diretta», bensì, piuttosto, quella di luogo dell'immaginario, riferito alla sua natura di scansione della temporalità, nell'alternanza dell'antinomia – notturno/diurno – per altro oggetto, oltremodo fecondo, degli studi sull'immaginario. E, come ognuno ha potuto notare, per nessuna sezione del programma del convegno, Anna Dolfi ha usato la parola tema: la stessa scelta di messa in mora del termine è stata confermata al momento dell'introduzione

⁵ All'occasione qui evocata – una lezione all'interno del seminario che Anna Dolfi ha dedicato al notturno – aggiungerai alcuni lunghi confronti di idee con Giuseppe Panella.

ai lavori. Senza fare lunghi giri di riferimenti ai maggiori dizionari tematici, segnalerei solo una delle versioni più recenti, dove si può trovare un attento spoglio di occorrenze tematiche per *Notte* e, giustamente direi, non per *notturmo*⁶. Certamente, sulla scorta del ricco inventario, si può pensare che il ricorso alle molteplici accezioni dell'aggettivo (notturmo = di notte) sia sufficiente per realizzare una sovrapposizione, quasi perfetta, dei due bacini semantici. In questa prospettiva di spostamento, per così dire, sinonimico, non sarebbe difficile reinglobare nei significati del termine «notturmo» aspetti e funzioni letterali (tempo e luogo) e metaforiche, solitamente attribuiti alla costellazione tematica originaria, riconducibile a «notte». Una verifica di tale concordanza emerge anche dai paradigmi simbolici messi in opera nelle relazioni dedicate ai «*Notturmi*» di *Antonio Tabucchi*.

Al termine *notturmo* si potrebbe dunque riconoscere lo statuto di tema «per gemmazione e somiglianza», per valore acquisito, per parentela ed estensione? Apparentemente sì: le qualità notturne fanno parte della notte e quindi del corredo tematico che la connota nella letteratura e nell'arte. Partendo da un simile rapporto di contiguità, diventa facile trasferire, all'ambito più esteso di certe tendenze della letteratura contemporanea, definita ormai come post-moderna (per discontinuità narrativa, per l'uso della secondarietà letteraria – intertestualità, parodia –, lo sconcerto delle ideologie, dell'identità ecc.), la funzionalità dell'ampio diagramma simbolico dell'immaginario notturno scaturito, proprio in queste giornate di studio, dalla lettura dei testi di Tabucchi.

Qui il senso plurimo legato all'effetto-notte vi si trova esperito a più livelli: 1) ermeneutico (nella presenza di sistematici «buchi neri» del significato); 2) creativo e stilistico-formale (la discontinuità, il profondo dialogismo strutturale delle strategie narrative); 3) infine, lo stato notturno di malessere, di oscura sofferenza, psichica, esistenziale e ideologica dei personaggi (spesso raddoppiati, perduti nei «raggiri e vacanza di senso», tra labirinti di sogni e rimorsi)⁷. Questa breve scansione può servire, senza troppe forzature, alla storicizzazione e ad una maggiore comprensione del «male oscuro», che impone il nero, quasi come colore dominante (compreso il riferimento al genere letterario: il *noir*) in molta letteratura che si colloca dentro e fuori il canone dell'estetica della negatività e delle riflessioni circa la «letteratura e il male», note ad ognuno.

Ma non è solo l'aspetto della esemplarità nelle convergenze tematiche che conta. In un'ipotesi speculativa, vale forse la pena tentare di tornare a considerare il valore di un titolo, *Notturmo indiano* (si può dire un po' la stessa cosa per *Requiem*), dal punto di vista della sua funzione di riproposta e messa in circolazione del termine – il sostantivo –, in una valenza che, in epoche precedenti,

⁶ Il rinvio va al *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli e Pino Fasano, Torino, UTET, 2007.

⁷ Per gli aspetti di questi procedimenti, il riferimento va al bel libro di Anna Dolfi, *Tabucchi. La specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006.

ha avuto una larga diffusione e un uso riferito propriamente a modalità espressive canoniche, specie in campi diversi da quelli letterari. Serve, però, rileggere le accezioni del sostantivo, proposte dal *Grande Dizionario*. La voce è preceduta da ben 14 accezioni, tutte relative all'aggettivo:

15. *S.m.* Liturg. Ciascuna delle tre parti che costituiscono la prima delle ore canoniche o *mattutino* (e un tempo si recitavano o cantavano poco dopo la mezzanotte) [...]. **16.** Mus. Composizione, generalmente strumentale, destinata all'esecuzione nelle ore della notte, per lo più all'aperto, che si diffuse nella seconda metà del sec. XVIII, con caratteri analoghi alla serenata. – Anche: composizione strumentale, in part. Pianistica, più raramente vocale, ispirata alla notte o che tende a evocarne l'atmosfera, con un carattere dolce, fantasioso, romantico; nella forma canonica, a cominciare dal primo ottocento, ha carattere melodico, con movimenti di adagio e di allegretto, più animati nella sezione centrale rispetto a quelle estreme» [...] – Con riferimento a una composizione letteraria, in partic. Poetica, di carattere malinconico, elegiaco, patetico, languoroso [...]. **17.** Riproduzione pittorica o anche fotografica di un paesaggio di notte, di un interno o di una scena priva di illuminazione solare (e in part. Nell'ambito della pittura, comporta un problema di resa e di illuminazione, che può essere artificiale, lunare o mistica, studiato e risolto nei sec. XVI e XVII). **18.** Letter. Titolo di un'opera scritta nel 1916 da Gabriele D'Annunzio, costretto al buio e all'immobilità dalla ferita all'occhio destro riportata in un incidente aviatorio. **19.** Programma radiofonico comprendente musiche e brevi notiziari, trasmesso nel corso della notte (anche nelle espressioni *Notturmo dall'Italia, notturno italiano*)⁸.

È vero che il titolo del libro di Tabucchi potrebbe rispondere a una diversa intenzione dell'autore, ad esempio a proporre una variante – a «notte indiana» – con effetto di ripresa o citazione, volendo, parodica, del noto libro dannunziano (con valore di scritto nella situazione di «come se fosse notte»). In ogni caso, considerando anche il commento, propriamente da notturno in musica, della versione filmica⁹, è lecito confermare l'*intentio* di un effetto di recupero del sostantivo, in un senso moderno, proprio nella fruttuosa direzione indicata da Spender quando, opponendo «contemporaneo» a «moderno», riconosceva a quest'ultimo l'intento di osservare il presente «tenendo vivo il suo senso del passato»¹⁰, mirando, cioè, ad entrare in un diverso circuito simbolico senza annullare certe radici originarie. È in quest'ottica, infatti, che il dialogo fra pas-

⁸ Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1981.

⁹ Queste ipotesi sanno un po' di retorica, viste tutte le precise spiegazioni, sugli inserti musicali e sul rapporto con la versione filmica, di *Notturmo indiano*, da parte di Alain Corneau (*Nocturne indien*), che si possono leggere sempre nelle pagine del volume di A. Dolfi, *Tabucchi. La specularità, il rimorso*, pp. 126-136.

¹⁰ Stephen Spender, *Moderni o contemporanei?* (1963), trad. Giulio De Angelis, pref. Mario Luzi, Firenze, Vallecchi, 1966, p. 84.

sato e presente si rivela non essere realizzato a senso unico (in genere, nel senso di spiegazione del presente), bensì secondo un movimento di «andirivieni» (Spitzer), dalla lezione del presente a quella del passato e viceversa, in modo da far emergere la misura della sconnessione che, spesso, affiora come sentimento del *révolu* dalla lezione stessa del dialogo tra passato e presente.

Mi spiego evocando subito il diffuso effetto di pacatezza e di romanticismo che si è percepito durante l'ascolto dei suggestivi e magistrali *Notturmi musicali*, eseguiti dal gruppo vocale femminile *In cluster*, nel corso del convegno. Credo che l'effetto sia stato di consonanza generale; tuttavia, credo anche che, una volta cessato tale effetto, quelle sensazioni di calma, di piacere e compianto (*plaisir* e *complainte*, avrebbe detto Roland Barthes) siano state sommerse dal sentimento del «mai più». Per altro, mi sembra che anche questa suggestione, legata al notturno in quanto evento espressivo, risuoni in molti dei luoghi di Tabucchi e che, in modi vari, gli effetti (di nostalgia, rimpianto, lutto e perché no, di parodia), legati a una tale suggestione, attraversino larga parte della modernità letteraria. Detto altrimenti, ci si può chiedere se, interrogando la versione più letterale e vicina al «genere» (riattualizzata da Tabucchi nell'uso della forma sostantiva), sia possibile mettere in chiaro qualche altro aspetto simbolico e formale del notturno, oltre il valore, non del tutto smentibile, di compendio dell'«archi-tema» della notte?

Le definizioni appena lette parlano: 1) di componimento e, per analogia, di quadro o scritto – e, si potrebbe aggiungere, anche una fotografia o una scena filmica – di notte o come se fosse scritto di notte (con tutto quel che comporta in quanto a oscurità, mistero, insonnia, veglia); 2) di una creazione che abbia per oggetto, contesto o tema ispiratore, la notte. Nei due casi, il notturno rappresenterebbe quanto si può tentare di vedere (o si deve proporre alla vista), percepire o ascoltare nella notte – per definizione, il notturno musicale prevede un'esecuzione non diurna. In modo implicito, infatti, il notturno non si limita ad evocare una situazione relativa a tempi e a luoghi; presuppone, invece, un qualsiasi punto di vista (una sorta di «camera soggettiva» – come quella evocata per Tabucchi; un occhio che fotografa) descrittivo e analitico. Mi sembra questo l'argomento che giustifichi l'idea che possa essere funzionale uscire dal sistema del rigido riferimento tematico o temporale. E questo, tanto più se, accanto alla prerogativa dell'esistenza di un *focus*, si considera anche il dettaglio della fonte di luce, indicato come necessario nelle realizzazioni pittoriche del notturno (e non solo).

Del resto, sono proprio questi aspetti che figurano nel brano *Primo notturno*, citato sopra, dove non solo è sintomatica tutta la situazione soggettiva, di riflessione su di sé, di racconto di notte, di morte-sogno e presenza demoniaca, descritta dal personaggio che dice «io» (il personaggio-poeta), ma lo è anche l'effetto di interruzione della notte, evocato come effetto essenziale, nella citazione di un celebre quadro del Correggio, intitolato, appunto, *La Notte*. Si tratta di una *Natività* dove l'artista convoglia sull'immagine del bambino una luminosità diretta, dal cuore della tela, a rischiarare tutta l'ombra delle tenebre:

Il vento notturno soffiò nei miei capelli e scosse le imposte cariate come un invisibile genio feroce incombente [...]. *L'effimera vampa della fiamma già esangue*, annuncio infallibile della morte vicina, bastò a *rischiare* il quadro notturno disposto in faccia al morituro, a *illuminare* per un attimo la lirica e primaverile atmosfera della fede e della poesia. Tale è *la duplice luce che rischiarà* la «Notte» correggesca; il *raggio* terreno e quello ultraterreno si fondono in un solo *bagliore meraviglioso*¹¹.

L'aspetto interessante nell'evocazione di questo notturno pittorico (il racconto, per altro, è fitto di contrappunti melodici, evocativi della maniera dei notturni musicali) sta nell'accento posto sulla funzione, metaforica (allegorica) e reale, della luce. E, non a caso, nella scena di morte che viene osservata dall'esterno, ad essere richiamato è il quadro di un pittore che, insieme a Caravaggio e ad altri, sarà collocato da Roberto Longhi tra i virtuosi della luce e dello «stile luministico»¹², in una composizione dove il gioco della fonte luminosa, sul fondo notturno, provoca un effetto esplosivo di squarcio del visibile nella notte. D'altro canto – si può capire – la presenza di una sorgente luminosa, un raggio di luce o la fiamma di una candela, è un fattore essenziale al notturno, quanto la presenza di un «io», visto che si tratta di un tempo e un luogo che richiedono di esser resi come fenomeno visibile (percepito e rappresentato in quanto musica o parola interiore). Ed è superfluo sottolineare che questo breve accenno alla funzione della luce nel buio è del tutto familiare agli studiosi di Tabucchi i quali, in più di una interpretazione, hanno messo nella giusta evidenza i numerosi barbagli di luce che rischiarano i suoi notturni, a partire dalla famosa sera della doppia scena, che conclude *Notturmo indiano*, della cena alla «luce delle candele», in cui l'eroe incontra se stesso¹³.

3. «Rendere la notte presente»

Di fatto, l'accenno alla funzione della luce corrisponde a quella della necessità strutturale di un punto di vista (una presenza che ha lo stesso compito di chi veglia e perciò può sempre incorrere nella colpa o nella tentazione di «ren-

¹¹ *Primo notturno*, in *I notturni di Bonaventura* cit., p. 13 (la scena immaginata è quella della morte di Jacopo Böhme). Le sottolineature della «luce», qui ed altrove, sono mie.

¹² «Dello stile luministico», Longhi dirà, in chiusura del suo corso, nel 1914. In quelle lezioni, Longhi non parlava ancora del Correggio, bensì di Caravaggio e dei caravaggeschi; estendeva però il luminismo fino a Courbet e a Manet. (Roberto Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, a cura di Anna Banti, intr. di Cesare Garboli, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 101-107). Un rinvio, altrettanto funzionale, va a un pittore noto per i suoi notturni: Gerard (o Gerrit) Honthorst (Gherardo delle Notti, 1590-1656), di poco posteriore a Correggio (1582-1647).

¹³ Per un riferimento critico, anche qui vale il rinvio alla completa e approfondita guida analitica di A. Dolfi, *Antonio Tabucchi. Notturmo indiano*, Torino, SEI, 1996.

dere la notte presente)»¹⁴. Qui, è evidente, non è in questione la dimensione interpretativa né degli stati di malessere esistenziali, riconducibili alla funzione simbolica del tema, e neppure la notte come «cronotopo», bensì, più direttamente, si tratta di un tentativo di approccio alla natura delle immagini del notturno, o meglio alla sua prerogativa di farsi immagine della notte nella notte¹⁵. Questo significa anche mettersi nell'ottica di considerare il notturno, quale «procedimento creativo» (oltre alle accezioni simboliche brevemente già indicate); ed è ovvio che, tra i procedimenti legati proprio al vedere, il primato va al ruolo della descrizione (definita da Tabucchi stesso in quanto «grande appoggio» alle strategie narrative)¹⁶.

Ora, è il caso di dirlo, l'ottica si sposta sul notturno, posto in relazione alla sua funzione principe di repertorio delle immagini della notte (la filmologia e l'arte, ma anche il teatro e la poesia abbondano di luoghi esemplari, ai quali ognuno si può riferire); indubbiamente, però, le immagini descritte sono più penalizzate, rispetto a quelle che non passano attraverso la necessità di scrivere: «È notte». Non posso qui inoltrarmi nei percorsi affascinanti di tale repertorio. Mi limiterei ad alcuni esempi – volutamente non tratti da quelli citati dalle opere di Tabucchi, per evitare di ripetere commenti già visti nel Convegno –, collegati alla percezione dell'*entre-deux*¹⁷ del rappresentabile, della luce che taglia l'ombra e viceversa, propria alla natura delle immagini della notte, altrimenti invisibili, fissata dal notturno.

Accade qui a Bardanu, l'eroe del *Voyage au bout de la nuit*, mentre osserva (scrive) quanto accade intorno a sé, nel buio:

¹⁴ A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio, 1994. Si tratta della citazione da Blanchot, posta in esergo: «Le persone che dormono male sembrano essere più o meno colpevoli: che cosa fanno? Rendono la notte presente». Ma, a tal proposito, si legga il puntuale commento di Anna Dolfi, *Blanchot e il «sogno del sogno»*, in A. Dolfi, *Tabucchi. La specularità, il rimorso*, pp. 147 ss.

¹⁵ Il rinvio va ai percorsi storici sintetizzati nella guida di Gilbert Durand in *L'immaginario: scienza e filosofia dell'immagine* (1994), trad. a cura di Anna Chiara Peduzzi, Milano, RED, 1996. Altrettanto proficuamente, si può pensare ad un innesto nel campo della recente imagologia (definito da Paolo Proietti, secondo l'orientamento della comparatistica, come luogo d'elezione delle «analisi delle immagini culturali»). Per questo si veda: Gianni Puglisi e Paolo Proietti, *Il grado zero dell'immagine*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 37 e, ancora, Paolo Proietti, *Specchi del letterario*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 133.

¹⁶ Il pensiero che segue è stato formulato in antitesi con il linguaggio teatrale: «Scrivere per il teatro è un'esperienza molto interessante, perlomeno per un romanziere, per un narratore, perché scrivere per il teatro significa abbandonare un grande appoggio che un romanziere, un narratore ha e sul quale può contare: la descrizione. Se voi ci pensate bene, in una prosa, in un romanzo, una grande parte è affidata alla descrizione». Si veda: A. Tabucchi, *Scrivere una storia*, in *Scrittori a confronto. Incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*, a cura di A. Dolfi e Maria Carla Papini, Roma, Bulzoni, 1998, p. 185.

¹⁷ Per questa nozione, in relazione all'immagine e alla memoria, si veda Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, 2003, p. 274.

Il s'endormit d'un coup, à la lueur de la bougie. Je finis par me relever pour bien regarder ses traits à la lumière. Il dormait comme tout le monde. Il avai l'air bien ordinaire. ça serait pourtant pas si bête s'il y avait quelque chose pour distinguer les bons des méchants [...]. / Comme si j'avais su où j'allais, j'ai eu l'air de choisir encore et j'ai changé de route, j'ai pris sur ma droite une autre rue, mieux éclairée, «Brodway» qu'elle s'appelait. Le nom je l'ai lu sur une plaque. Bien au-dessus des derniers étages, en haut, restait du jour avec des mouettes et des moceaux du ciel. Nous on avançait dans la lueur d'en bas, malade comme celle de la forêt et si grise que la rue en était pleine comme un gros mélange de coton sale¹⁸.

Non sorprende che il tratto distintivo del notturno si imponga, mimeticamente, come un accadere nella notte, ma, anche, come scena percepita nel buio, visibile, quasi in rilievo nella sua *noirceur* e grigiore, alla stregua di un quadro, grazie alla descrizione di ciò che diventa rappresentabile, per effetto della fonte luminosa. In un certo senso, l'occhio del protagonista appare come guidato dai movimenti di luce mentre tenta di orientarsi e, quasi in modo insensibile, i giri del pensiero si «accendono» nella riflessione, a misura che le scene vengono descritte:

Une fois seul, ce fut bien pire. Toute cette Amérique venait me tracasser, me poser d'énormes questions, et me relancer de sales pressentiments, là même dans cette chambre. Sur le lit [...], je tentais de me familiariser avec la *pénombre* de cet enclos pour commencer. D'un grondement périodique les murailles tremblaient du côté de ma fenêtre. Passage du métro aérien. Il bondissait en face, entre deux rues, comme un obus, rempli de viandes tremblotantes et hachées, saccadait à travers la ville lunatique de quartier en quartier [...]. C'est surtout le métro furieux qui m'avait ahuri. De l'autre côté de ce puits de courette, la *paroi s'alluma, par une, puis par deux chambres, puis des dizaines*. Dans certaines d'entres elles, je pouvais apercevoir ce qui se passait. C'étaient des ménages qui se couchaient [...]. C'est triste des gens qui se couchent, on voit bien qu'ils se foutent que les choses aillent comme elles veulent, on voit bien qu'ils ne cherchent pas à comprendre eux, le pourquoi qu'on est là¹⁹.

Ricorrendo a un commento veloce si potrebbe dire che il notturno, inteso quale «procedimento creativo» (è chiaro che sto riesumando la funzione cara ai formalisti russi), permette di fissare gli accadimenti notturni che occorre «vedere per far vedere» – anche se l'accadere riguarda il pensiero, l'immaginario, il sogno, la dimensione riflessiva e, tutto sommato, sapienziale, come nell'esempio di Aulo Gellio –, facendo dimenticare che sono tradotti in scrittura (il rife-

¹⁸ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Denoël et Steele, 1932, pp. 201 e 241 (p. 203, per la descrizione della luce che taglia la foresta, come qui, illuminata dal basso).

¹⁹ Ivi, pp. 249-250.

rimento al barthesiano *effet de réel* è fin troppo scontato) e, soprattutto, confidando nella presenza di una fonte luminosa nel buio.

In Céline, come per effetto di una *caméra-œil*, Bardanu sta registrando in presa diretta, il dentro e il fuori della notte, in virtù della luce, sebbene questa sia ormai tutt'altro che naturale.

Qui, è quasi d'obbligo mettere in parallelo lo scenario moderno della visione notturna con la nascita delle grandi metropoli e con lo sviluppo della «letteratura panoramica», dedicata alle grandi città (Parigi, Londra, New-York, Praga..., ma già, in precedenza, evocata negli scenari delle *Notti romane* di Alessandro Verri), la frenesia della loro esistenza notturna e, infine, con l'illuminazione artificiale delle città. In qualche maniera, il mito della *ville-lumière*, come insegna la lettura baudelairiana di Benjamin, è largamente connesso con l'immaginario di una metropoli industriale, costellata da *galeries commerciales*, allora illuminate dai lampioni a gas²⁰. E si aggiungano, a questi, altri motivi di contaminazione nei «notturni moderni»: ad esempio, i nuovi strumenti espressivi, come la fotografia, la cinematografia (e più recentemente i mezzi multimediali). Questo per dire che la percezione degli effetti di ombra e di luce funzionali al notturno si sono estesi a dismisura e, soprattutto, che la loro resa non è più solo prerogativa dell'arte e della scrittura. Con ciò non intendo considerare il notturno come procedimento letterario, alla stregua di un *topos* descrittivo in via di sparizione, per eccesso di concorrenza di mezzi espressivi; al contrario, come è avvenuto per molti procedimenti letterari la sua funzione è tutt'altro che esaurita: si è piuttosto trasformata e «dilatata», migrata in nuovi mezzi d'espressione, estesa ad altri soggetti «panoramatici» (resta il fatto che la forma scritta è quella più difficile da rendere).

Credo, ad esempio, che al successo di un romanzo come *Vol de nuit* non siano stati estranei i veri e propri «pezzi d'opera» delle scene notturne, che mirano a scandire il tempo eroico delle imprese di volo del famoso velivolo dell'*aéropostale*, guidato dal mitico Fabien:

Il jugea bien que c'était un piège: on voit *trois étoiles* dans un trou, on monte vers elles, ensuite on ne peut plus descendre, on reste là à mordre les étoiles... Mais sa *faim de lumière* était telle qu'il monta [...]. Il monta, en corrigeant mieux les remous, grâce *aux repères qu'offraient les étoiles*. Leur *aimant pâle* l'attirait. Il avait peine si longtemps, à la poursuite d'une *lumière*, qu'il n'aurait pu lâché la plus confuse. Riche d'une *lueur d'auberge*, il aurait tourné jusqu'à la mort, autour de *ce signe* dont il avait faim. Et voici qu'il montait vers des *champs de lumière*. [...] Il s'élevait peu à peu, en spirale, dans le puits qui s'était ouvert, et se renfermait au-dessous de lui. Et *les nuages perdaient, à mesure qu'il montait*,

²⁰ Il rinvio va a W. Benjamin, *Baudelaire e Parigi* in *Saggi e Frammenti*, trad. a cura di Sergio Solmi, con un saggio di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi, 1981, pp. 89-160. Il riferimento alla letteratura panoramica si trova a p. 149.

leur boue d'ombre, ils passaient contre lui, comme *des vagues de plus en plus pures et blanches*. Fabien émergea. [...] Sa surprise fut extrême: la *clarté* était telle qu'elle l'éblouissait. Il dut, quelques secondes, fermer les yeux. Il n'aurait jamais cru que *les nuages, la nuit, pussent éblouir*. Mais la *pleine lune* et toutes les *constellations* les changeaient en *vagues rayonnantes* [...]. L'avion avait gagné d'un seul coup, à la seconde même où il émergeait, un calme qui semblait extraordinaire [...]. La tempête au-dessous de lui, formait un autre monde de trois mille mètres d'épaisseurs, parcouru de rafales, de trombes d'eau, d'éclairs, mais elle tournait vers les astres une face de cristal et de neige. [...] Fabien pensait avoir gagné les limbes étranges, car tout devenait *lumineux*, ses mains, ses vêtements, ses ailes. Car la *lumière* ne descendait pas des astres, mais *elle se dégageait, au-dessous* de lui, autour de lui, de ces *provisions blanches*. [...] *Ces nuages, au-dessous de lui, renvoyaient toute la neige qu'ils recevaient de la lune*²¹.

Anche qui, notare che la scrittura si fa quadro illuminato dal di dentro, non significa semplicemente rinviare al carattere esemplare della funzionalità ekfrastica della descrizione, bensì alla maniera, l'unica possibile, per dare figurabilità alla notte, dove le scene, anche quelle narrativizzate, tendono comunque ad «accendersi», per dar rilievo ai contorni della «posa» o della messa in cornice. Sto pensando, ad esempio, ad un altro riferimento altamente tragico, questa volta, letto (o visto al cinema) da tutti: quello della morte di Maciste in *Cronache di poveri amanti*, un episodio notturno che, da certi punti di vista, appare come un autentico notturno drammatico («La Notte dell'Apocalisse!», a Firenze) dove, in un'insanguinata Piazza San Lorenzo, la luce gioca a rimpiattino con la notte e con la morte. Ricordo solo l'immagine della fine di Maciste, stampata nella luce notturna:

Ai piedi della chiesa, davanti alla piazza che la *luce lunare* rendeva più vasta e profonda, v'era il gruppo degli uomini gesticolanti attorno al *falò* [del *sidecar* di Maciste e Ugo, dato alle fiamme]. Fra essi l'abside e il cielo, stava Maciste, verticale sulla scalinata, le braccia spalancate, le palme aperte, la nuca confitta tra gradino e gradino. Il suo volto guardava in alto, ad occhi aperti, un cielo che non era più suo²².

Chi ha in mente questo squarcio isolato di notturno, fissato in quanto presente e reso a misura di quadro sacro, ricorderà anche che le scene precedenti a questo epilogo sono tutt'altro che non illuminate: anch'esse finiscono per apparire mimetiche ed efficaci nel fissare, quasi bloccandolo, tutto l'incalzare della fuga mortale, grazie a prodigiosi effetti di luce. In tutto l'episodio, il punto di vista resta fisso sul percorso avventuroso del *side-car*; il narratore immagina

²¹ Antoine De Saint-Exupéry, *Vol de nuit* (1931), in *Oeuvres complètes*, a cura di Michel Autrand e Michel Quesnel, Gallimard, Paris, 1994, p. 155.

²² Vasco Pratolini, *Cronache di poveri amanti* (1947), Milano, Mondadori, 1982, p. 383.

la folle corsa notturna con toni drammatici di un moderno scenario epico, in un susseguirsi di scene tagliate dalla luce, nell'oscurità delle strade di Firenze. In sostanza, la sospensione drammatica consiste nel descrivere le apparizioni della sagoma del *side-car*, con sopra Maciste e Ugo (nel loro estremo tentativo di avvertire i compagni in pericolo; i due protagonisti sono braccati da alcuni squadristi) nella notte che tutto confonde e dove lo sguardo si appiglia ad ogni traccia di luce per «rendere presente la notte»:

La città è addormentata, *protetta dalla luna*. Gli uomini sono raccolti nel tepore della casa, che il primo freddo dell'autunno fa apprezzare. I prati della periferia intrisi delle piogge recenti, della brina, sono piattaforme viscide, acquitrini di palude. Tuttavia occorre percorrerli in diagonale per abbreviare la strada e guadagnare tempo [...]. Più avanti, più veloci: è la vita che portiamo! Ecco di nuovo un torrente, magro, che *la luna inquadra* in un orizzonte di ciminiere, di colline *punteggiate* di ville e di cipressi. È il Mugnone, sui suoi argini erbosi si tramano adesso burle mortali [...]. Gli spari e le grida hanno risuonato sulle mura, sui lastrici come su tam-tam primitivi, una fantastica martinella ha propagato il suo rintocco. Come i fischi dei treni che il silenzio della notte rivela alle opposte distanze, i colpi delle rivoltelle, le canzoni squadriste, hanno echeggiato in ogni strada recandovi il terrore. È l'antica fazione dominante che ripete le sue stragi col *favore della luna* [...]. Ma la città è resa esperta dalla sua storia, di cui ogni pietra, ogni campana, conserva il ricordo. Il priore di San Lorenzo, don Fratto, ha spalancato l'uscio della sacrestia, *ha acceso una lampada* sulla soglia semmai un braccato voglia cercarvi rifugio [...]. Le strade sono deserte, i caffè notturni hanno abbassato le saracinesche: è spenta ogni luce. Le auto degli squadristi traversano *un deserto di pietre e di luna*. Con gli squadristi è la morte²³.

La forza di coinvolgimento drammatico di queste scene va oltre la prospettiva limitata che sto seguendo e, subito, rende conto del fatto che la funzione del notturno, visto come procedimento letterario per «rendere presente la notte» (cito ancora l'immagine da Tabucchi) e legato essenzialmente alla resa della sua visibilità (ma anche di un silenzio rotto da colpi, rumori), che può essere solo discontinua, è oltremodo incompleta. In un ambito più ampio, ad esempio, ci sarebbe da considerare la dimensione del «tempo epico» dell'accadere, implicata proprio nell'esempio di Pratolini. Il fatto è che la funzione epica o drammatica, legata al *topos* della notte, costituisce una vera e propria costante letteraria ed artistica, alla stessa stregua della necessità del «farsi vedere», del dipendere da ciò che permette di «tagliare il buio». Intendo dire che l'*epos* e la notte, anche nel Novecento, vanno sicuramente di concerto; tuttavia, specie nel racconto – l'«accadere della notte» – esso subisce lo stesso trattamento discontinuo dell'alternarsi del vedere e non vedere nell'ombra. Alla fine, l'effetto dominante

²³ Ivi, pp. 374, 375, 377.

è quello di una moltiplicazione di inquadrate di tempo drammatico, che dà luogo ad una specie di epicità intermittente, come i tagli di luce notturna visti dal basso in *Vol de nuit* di Saint-Exupéry²⁴.

A ben riflettere, la versatilità trasformistica del notturno, che si è vista evidenziata in molti interventi delle giornate dedicate a Tabucchi dal punto di vista stesso di quanto «accade» al senso del testo, ha forse origine dalla presenza di simili giochi d'intermittenza: i buchi di senso, le mancanze della memoria, le desistenze narrative, giustificate, dallo stesso autore, come «propensione tecnica del levare» (anche ciò che manca costituisce, infatti, un'intermittenza, rovesciata nel valore, ma analoga, nella funzione di interruzione, a quella che serve da faro nella notte).

Tanto per continuare a seguire la suggestione dei titoli, citerei come esemplare anche la strategia di sovrapposizione tra intermittenze luminose, che spuntano durante una notte senza tempo, e l'evocazione dei vuoti di una memoria, inseguita ovunque, nella storia raccontata da Modiano (un autore giustamente avvicinato a Tabucchi) in *Accident nocturne*. Certo, il riferimento non è dei più piani: nel gioco incrociato delle intermittenze, fra ciò che si può vedere tra le ombre – le luci della notte – e ciò che si vorrebbe ricordare e, nel contempo, non ricordare o che si ripropone come cattivo ricordo (l'abbandono del padre) è il buio stesso che diventa un evento metaforico, più impenetrabile che mai. Nel romanzo di Modiano ci si deve adattare a procedere nella discontinuità, in un singolare rovesciamento della memoria proustiana, dove il buio della notte (incessantemente attraversata dall'intermittenza dei *flash* delle luci notturne: i lampioni, i fari della macchina, riprodotti della copertina del libro), combacia mimeticamente e visibilmente con il buio intermittente della memoria²⁵.

4. *Qualche opinione sulla «notte della letteratura»*

Simili immagini e scenari del buio, in fondo, sono una utile premessa per un'ultima annotazione a margine del «dopo Tabucchi»: quella intorno al «notturno della letteratura». Per questa prospettiva, si tratta un po' di tornare sui piani simbolico-metaforici delle considerazioni d'avvio, di fatto, alla notte intesa come allegoria generalizzata dello stato della letteratura.

«In verità noi guardiani di notte e poeti, assai poco ci occupiamo dell'uomo daffare diurno; ognuno sa che con la luce gli uomini si fanno altamente quotidiani, mentre solo quando sognano valgono qualcosa»²⁶: questo ritratto,

²⁴ La nota al testo di *Vol de nuit*, curata da Paule Bounin, è accompagnata dallo stralcio di una lettera (1930) a sua madre dove si parla della sua volontà di fare un libro sulla notte (A. De Saint-Exupéry, *Vol de nuit*, a cura di M. Autrand e M. Quesnel cit., p. 954).

²⁵ Si veda: Patrick Modiano, *Accident nocturne*, Paris, Gallimard, 2003.

²⁶ *Terzo Notturmo, I notturni di Bonaventura* cit., p. 23.

preso di nuovo in prestito dai *Notturni di Bonaventura*, mi soccorre per ricordare che tale equivalenza simbolica, come è noto, è di lunghissima durata, e quella posa, totalmente notturna del poeta, è oltremodo familiare. È pur vero, però, che, fino alle soglie della modernità, il poeta – la letteratura – ha lavorato a diffondere – a censurare – proprio la dimensione meno sognante, irrazionale e più affine alla luce diurna (tramite le teorie utilitaristiche, le tendenze aristoteliche e antidionisiache); mentre, per converso, a partire dalla fase di «lutto bianco»²⁷ della letteratura e dell'arte neoclassica, la dominante sarà piuttosto rappresentata dalla faccia rovesciata relativa alla caduta della censura nelle manifestazioni consapevoli o inconsce, più o meno relegate nel «sottosuolo». Tuttavia, non è tanto su questi aspetti troppo noti e dibattuti che varrebbe la pena tornare, quanto piuttosto su un'altra mutazione simbolica che sta erodendo gli stessi contorni della notte, per così dire, «classica», della letteratura. Potrei chiamare con il loro nome i sintomi del male oscuro, ricordandone solo alcuni, tanto sono noti: lutto (per il «mai più»), cattiva coscienza, minaccia di sparizione, disincanto, nostalgia...

Dietro la scorta di questo manipolo di nomi-sintomo si entra, di fatto, nel corpo allegorico e non in salute della letteratura, dove, si sa, «perdita di aura» (Benjamin), scoronamento del genio, svalutazione, recitano un ruolo preponderante in uno scenario tutto notturno, pressoché privo di punti di luce. I profeti di questa morte non si limitano più ad annunciarla ma, sempre di più, gli stessi protagonisti si sentono ormai nello stadio di un catastrofico *count down* (e di un «si fa sempre più tardi», da prendere alla lettera). Sto pensando ad una recente *complainte* dello scrittore francese Richard Millet, il quale, evocando proprio la notte della letteratura come notte della parola e della lingua, rincarà la dose del «mai più», aggiungendo la previsione di un ruolo in dismissione per lo scrittore:

Tout homme qui parle est hanté par la nuit. Il est plus nu qu'une bouche d'enfant. Un écriain évoquant aujourd'hui la littérature a quelque chose d'un disparu, cet enfant, peut-être, qui revient au demi-jour de son nom comme de son effacement, l'un et l'autre pris dans un mouvement de contagion et d'irréversibilité dont je vais tenter de répondre [...]. Je ne suis certes rien et, devant l'obscurité qui vient, je ne vaux guère mieux qu'un autre. Le silence guette nos bouches comme l'hiver les visages et les doigts. Nous sommes entrés dans un étrange hiver: celui de la langue. Je suis tenté de me taire, et pourtant, évoquant la littérature, il me faut révéler qui je suis plutôt que d'où je parle, comme on disait dans les déjà lointaines années 1970, ou même d'où je viens [...]. Un corps solitaire, donc, qui s'expose, le mien, quasi invisible et néanmoins pesant, entré dans un processus d'effacement, comme tout corps d'écrivain lequel, par cela même, devrait ne pas se montrer en public. [...]. L'écrivain serait celui qui,

²⁷ Si veda: Adelia Noferi, *Riflessioni sul Neo-classicismo*, in *Il gioco delle tracce*, Firenze, La nuova Italia, 1979, pp. 211-299.

devançant inlassablement les condamnations émises par le nouvel ordre moral, se déprogramme lui-même, se voue à l'échec comme à une forme de salut²⁸.

Tuttavia, accanto a quest'immagine di auto-derubricazione, proposta in forma di paradossale uscita di salvezza, si tratta anche di non smentire l'evidenza che la letteratura, da buona antropofaga, si è nutrita fino ad ora (e si nutre ancora) di molti elementi che fanno parte del suo male oscuro, dopo averli dovutamente trasformati in artifici creativi (accade così per il sogno, la nostalgia, il rimorso, il disincanto, la discontinuità narrativa, la morte...; tutti per altro incontrati nell'opera di Tabucchi). Di fatto, a ben considerare, questa peculiare notte della letteratura pare sia stata fin troppo generosa, nelle sue desistenze (i vuoti di senso), ma anche nelle sue manifestazioni ipertrofiche (le invadenze autoriali, identitarie, ecc.), in quanto a capacità di trasformare lutto, malattia e «cattiva coscienza» in opere. In tal caso, ci si troverebbe dunque dinanzi ad una «cerimonia degli addii» fittizia e non derubricabile? Se così fosse, la notte della letteratura sarebbe tutta costellata di operazioni da negromanti, dove l'addio alla letteratura costituirebbe una teatralizzazione e messa in scena di un lutto per un finto suicidio? Così parrebbe, se volessimo prendere per buone le conclusioni di William Marx in un suo libro intitolato proprio *L'Adieu à la littérature* che percorre, con argomenti ben centrati, il cammino di magistrali prove d'esequie teatrali della letteratura «nel corso dei due ultimi secoli». Leggo dalla sua riflessione:

Depuis la fin de XIX, la littérature n'a cessé de mettre en scène sa propre mort. Suicide-programmé? Peut-être. Mais les suicides annoncés haut et fort ne sont pas toujours ceux qui se réalisent le plus sûrement. Si la littérature se plaît depuis longtemps à évoquer sa propre disparition, cette répétition obsessionnelle s'apparenterait plutôt à un rite prophylactique: représenter la disparition tant redoutée, la figurer ou la préfigurer par toutes les puissances dont dispose le langage revient moins à la faire advenir qu'à la mettre à distance, la repousser vers d'improbables lointains. D'où le paradoxe: la mort de la littérature n'empêche pas la littérature d'avoir lieu. Et ce paradoxe a deux solutions, non nécessairement incompatibles entre elles: soit cette mort est fictive, elle est jouée – et il importe de savoir comment elle l'est, par quels moyens, quels acteurs, sous quel maquillage, dans quelle lumière fantasmagique –; soit la littérature qui survit à sa propre mort n'est plus la littérature même, mais autre chose a pris sa place à l'insu de tous, son simulacre ou son fantôme encore ignoré. Dans tous les cas, nos avants été abusés, nous le sommes encore peut-être, et il convient dénoncer l'imposture²⁹.

Non interessa molto qui riprendere i nomi – da Rimbaud a Valéry, Borges... –, le categorie dei rituali della finta morte e le strategie di una sopravvivenza «ve-

²⁸ Richard Millet, *Le désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard, pp. 15-16 e 21.

²⁹ *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Minuit, 2005, p. 18.

stita di nero»³⁰ (che sono stati spiegati molto bene da William Marx e che consistono, in modo ibrido, nella pratica del credere nella letteratura mostrando di non darle più credito, utilizzando l'esibizione d'«ipercoscienza», riflessiva, più o meno parodica o radicata nelle tematiche sociologiche e psicoanalitiche dello smembramento del soggetto e delle storie) e il paradossale modo di superamento del senso di «colpa di scrivere» che essa offre, nel trasformare quel sentimento di sopravvivenza in bisogno di esperienza condivisa³¹, rischiando il mutamento in «qualcosa d'altro». Interessa, per contro, vedere come, dietro quell'ipotesi degli «artifici di costruzione» al negativo, si potrebbero individuare alcuni rovesci di medaglia interessanti anche nei procedimenti finora visti. In tal modo, ad esempio, dietro la discontinuità e desistenza (epica, narrativa) potrebbe apparire il senso che maschera la nostalgia dell'impraticabile continuità e necessità dell'*epos*; dietro il sentimento della cattiva coscienza, la sublimazione catartica di un io liberato dalle numerose ipertrofie e metastasi invasive (della falsa morte dell'autore, parodia, mise en abîme, ectoplasmi, pseudo-identità, narcisismo, pseudo-ricordi...); dietro le figurazioni dei notturni, l'immagine non disincantata della coscienza, dei sentimenti, intenti decrittati e passioni ideologiche; dietro il buio, insomma, si manifesterebbe la voglia di luce non intermittente... Di allegoria in allegoria, di rovesciamento in rovesciamento, si arriverebbe a vedere, nella notte della letteratura, tutta una *pléiade* di autentiche «opere al nero», implicate in ulteriori mutazioni di sopravvivenza.

Il quadro, però, non conterrebbe propriamente un'allegoria della notte che si può vedere come un'alba: il chiaro delle luci servirebbe piuttosto a far riaffiorare l'infinito senso della consapevolezza necessaria per illuminare la notte incombente dove, questa volta, il male appare più esteso e, molti lo credono, riguarderebbe proprio l'evenienza di trovarsi, come nel noto libro di Spengler, in un pieno e autentico «tramonto dell'Occidente». Il passo da fare, allora, sembrerebbe consistere nel non rimanere fuori del quadro e tentare di vederci chiaro, fino a vedere se stesso in quanto protagonista, come accade qui a R. Millet:

³⁰ Luigi Pirandello, *Novelle vestite di nero*, a cura di Ernestina Pellegrini, Milano, Fabbri-Bompiani-Sozegno-ETAS, 1993.

³¹ Ricordo che in Tabucchi l'accento al «senso di colpa di scrivere» segue il commento alla spiegazione del gioco di una doppia smentita, oggetto di una domanda posta da A. Dolfi. Ecco il luogo: «Quanto al motivo per cui ho scritto *La frase che segue è falsa, la frase che precede è vera...* Ma, come ho detto prima, era per riempire certi buchi vuoti che *Notturmo indiano* contiene. Era per scrivere una postilla. O forse, freudianamente parlando, per un senso di colpa, anche il senso di colpa di scrivere. Forse il senso di colpa appartiene a tutti gli scrittori, è un senso di colpa per cui ci sentiamo colpevoli di tutto quello che succede, del mondo, degli altri, e naturalmente, siccome in questo mondo questi altri noi li descriviamo e ne parliamo, il senso di colpa che sentiamo della realtà viene trasferito nella nostra maniera di scrivere. Io come tutti gli scrittori, ho molto bisogno di essere confortato. Ho bisogno di essere confortato dai miei lettori». A. Tabucchi, *Scrivere una storia*, in *Scrittori a confronto. Incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*, a cura di A. Dolfi e M. C. Papini cit., p. 201.

Je vis dans le deuil et dans l'éclat du jour. Je cherche à muer la noirceur en lumière. Mon destin d'écrivain, si j'ose me définir ainsi, est musical en ceci qu'il suppose l'immédiateté insignifiante mais universelle de ce que j'écris et de ma propre personne, non pas par renoncement, mais parce que reposant sur la tradition et sur les morts. Mots dangereux. Mots magnifiques: ils disent l'absolu du perdu, l'enfance, l'amour, l'origine, l'innocence, l'obscur. L'attente de Dieu au sein même du vide laissé par la nouvelle de sa mort. La toute-puissance du vivant s'éprouve au royaume des morts. L'énigme du monde et la volonté de le lire. Descendons aux enfers: c'est là que nous avons appris à lire [...]. Toute écriture est la mémoire d'une lecture impossible, voyage sonore, lecture de la nuit, *lectio tenebrarum*, leçon de ténèbres, ai-je envie de dire [...]. Je suis plus que jamais éveillé; l'avenir est aux insomniaques; je regarde le jour se lever [...]. Peut-être que l'affirmation à tout prix de la vie est une illusion, malgré tout ce que, vieillissant, je m'efforce d'activer en déjouant sans cesse les pièges de la décadence là où elle rencontre la dépression personnelle, se serait que le songe pieux d'un malade (le mélancolique, le coupable) rêvant à une impossible guérison: qui fait l'expérience quotidienne de la mort ne peut trouver dans le pire l'élégance de sa vérité³².

Importa capire la diversa dimensione di questo notturno, descritto da Richard Millet in quanto esperienza ermeneutica di un dramma vissuto, nell'attenzione vigile di chi ha rinnovato, con se stesso, il compito di «rendere presente la notte», in prima persona. E questo, per misurare l'ampiezza dell'eco del «mai più» che si gioca nella partita in cui, da svariati decenni, sono implicati lo scrittore, il suo mondo, la «sua lingua, che è», come dice ancora Millet, «propriamente, la letteratura». La notte alla quale sto guardando, dietro la scorta dello scrittore francese, è quella a cui non bastano più le definizioni per tautologia (la letteratura è la letteratura) perché parte in causa di una fase di un «intenebramento epocale», antropologico e culturale, che prevede, in un disincanto illimitato, persino un «mai più» di ogni possibilità di parola «malata». In tal senso, e oltre ogni frontiera dell'immaginario, la notte della letteratura finirebbe per essere destinata ad un fagocitamento culturale senza pari:

Le désenchantement, ce serait donc le processus par lequel la littérature semble non seulement toucher à sa fin, par épuisement de ses deux vecteurs royaux, le roman et la poésie, mais aussi parce qu'elle recueille de l'enténébrement du monde et qu'elle ne peut plus disputer au sociologique, au cinéma, à l'inculture, à l'effondrement syntaxique [...]. Nous sommes sortis du temps infini de la lecture individuelle. Écrire dans sa propre langue, c'est d'ores et déjà se condamner, comme pour les sciences, à n'être presque pas lu; c'est accepter la disparition de l'écrivain au sein de l'épuisement de la littérature. Rien de bien neuf, donc, sauf cet épuisement qui fait que les grands récits et les grandes métaphores sont en train d'émigrer vers d'autres supports dans lesquels la langue n'est qu'un élé-

³² R. Millet, *Le désenchantement de la littérature* cit., pp. 65, 66, 67.

ment parmi d'autres, désacralisé, instrument véhiculaire. Sur ce plan là, écrire revient à entériner la mort des langues, à entrer dans la nuit pour y chanter comme un enfant dans le noir³³.

Se le tinte oscure di questo quadro sono vere, resta da prevedere solo la luce della consapevolezza che la notte sarà senza fine, ed estesa, come spiega Millet in modo appassionato, a tutta una zona della civiltà (quella europea), alle sue credenze religiose, ai suoi miti e ai suoi costumi, alla sua lingua, ai secoli della sua cultura. Si capisce, insomma, che la notte della letteratura, evocata dallo scrittore francese, è popolata dai linguaggi fagocitanti della globalizzazione della cultura e dalle effettive minacce di perdita della propria lingua e identità. È l'annuncio che nessuna astuzia, nessun artificio creativo, nessun «gioco del rovescio» possono essere praticati. Questa notte sarebbe senza immagini di sé, senza margini di distinzione! Eppure c'è chi, dinanzi a questo stato di cose, propone una diversa presa di coscienza, quasi un cammino alternativo, affine al percorso fin qui seguito, dietro le tracce di un notturno allegorico, attraversato dal brillio immaginario di una luce; tale cammino è quello che è formato dalle linee di un quadro, forse meno fosco, della notte epocale, che sta minacciando la letteratura.

In ultima ipotesi: può il destino della letteratura, che appare già così fortemente segnato dal disvalore e perdita di incanto, affidarsi ad una luce qualsiasi per scongiurare il pericolo del proprio declino di fronte all'incalzare di una cultura globalizzata (e della culturologia che la scorta)? Tra le voci che optano per questa consapevolezza, aperta al dialogo e al rischio, si trova la voce autorevole e partecipe di Tzvetan Todorov, il quale, ad esempio – l'immagine della *Littérature en péril* viene dal suo libro più recente, che suona ancora un po' come un *auto-dafé* – nell'attribuire la colpa del tramonto della letteratura soprattutto ai percorsi auto-asfittici, segnati da forme di scrittura eccessivamente autoriflessive e alla cecità di critici conniventi con le tendenze formalistiche e fedeli all'idea di un «taglio della letteratura nei confronti del mondo», propone una via: quella dell'uscita *en plein air*, alla luce del confronto con la lingua degli altri uomini e continenti, altre letterature, mezzi espressivi, che stanno relegando la letteratura ad una incomunicabilità fatta di oscurità e solipsismo. La salvezza, letteralmente, verrebbe dall'abbandono del buio della tautologia e dalla volontà di «inserire le opere nel gran dialogo fra gli uomini, iniziato dalla notte dei tempi e di cui ognuno di noi, piccolo che sia, è ancora partecipe»³⁴.

³³ Ivi, pp. 59-60.

³⁴ Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007, p. 89. Qui Todorov sta parlando specificamente della funzione insegnante: l'invito ai professori a proporre una pratica della letteratura in una «larga accezione», chiude la sua riflessione con una immagine, tutto sommato, «in chiaro»: «C'est dans cette communication inépuisable, victorieuse des lieux et des temps, que s'affirme la portée universelle de la littérature, écrivait Paul Bénichou [...]. À nous, adultes, incombe le devoir de transmettre aux nouvelles générations cet héritage fragile, ces paroles qui aident à mieux vivre».

Qui, contaminando un po' le opinioni che ho tirato in ballo, sembrerebbe che, per via della notte incombente, alla letteratura converrebbe abbandonare ogni pratica di «cerimonia degli addii», uscire dal recinto che l'ha vincolata e tenuta à l'écart, nel suo status di lingua «iperprotetta» (Culler) e imboccare la china che, sempre di più, la sta facendo «diventare qualcos'altro» (W. Marx). Tutte azioni, queste, che sembrerebbero accelerare una discesa nella notte paventata, ma non in funzione di un tributo o di un'orazione funebre, bensì come per un incontro dialogante, da *passeur a passeur* – per usare una figura che da anni accompagna Todorov – con una letteratura altra, impura, ibrida, senza tratti di confine. Si tratterebbe, quasi, di un atto di esorcismo, affinché, dal buio del paventato «mai più», si possa riaccendere il lume dell'allegoria della luce (la stessa che è servita da guida alla *via tenebrarum*, aperta dai «Notturni» di Tabucchi). Si tratterebbe, per ora, solo di un metaforico 'cerino nel buio' della comunicazione letteraria, ormai sempre più destinata alla contaminazione con altre voci, altre lingue ed altri mezzi; ma l'evocazione del «lume» di Dante, che chiude il libro di Franco Brevini (intitolato, appunto, *Un cerino nel buio*), costituisce, forse, nello scenario delle mutazioni annunciate, un richiamo abbastanza suggestivo per un'ultima immagine di notturno, che riaffiora dal passato nell'ora:

Per concludere direi che ci troviamo oggi di fronte a due grandi fenomeni. Il primo è quell'insieme di trasformazioni che hanno portato al moltiplicarsi dei riferimenti culturali e alla necessità di sostituire all'immersione la navigazione, alla discesa verticale l'esplorazione orizzontale [...]. Il secondo fenomeno è l'affacciarsi alla soglia del consumo anche culturale di nuove masse di popolazione, che, nel loro rifiuto delle tradizionali mediazioni, hanno detronizzato le classi colte, ma soprattutto hanno imposto un perentorio riassetto dei prodotti culturali precedentemente disponibili. Insomma nuovi utenti, nuovi strumenti, nuovi ritmi di vita stanno mettendo a dura prova la continuità di una tradizione, che appare percorsa da crepe sempre più inquietanti [...]. / Nei giorni scorsi mi è capitato di riprendere in mano il *Convivio* di Dante [...]. Ho riletto le pagine dove l'autore della *Commedia* intona un'appassionata difesa del volgare, il cui uso poteva rappresentare per gli intellettuali conservatori una gravissima macchia, ma lui la saluta invece come un sole nuovo chiamato a illuminare «coloro che sono in tenebre e in oscuritate» [...]. Non so se la svolta che stiamo vivendo sia confrontabile con quella di Dante, ma certo le sue parole in difesa del volgare ogni volta che le rileggo mi appaiono fra le cose più alte che siano state scritte in un uomo desideroso di non chiudere gli occhi di fronte al mondo che cambia: «Questo sarà quel pane orzato del quale si satolleranno a migliaia, e a me ne soverchieranno le sporte piene. Questo sarà luce nuova, sole nuovo, la quale surgerà là dove l'usato tramonterà, e darà lume a coloro che sono in tenebre e in oscuritate, per lo usato sole che a loro non luce»³⁵.

³⁵ Franco Brevini, *Un cerino nel buio. Come la cultura sopravvive a barbari e antibarbari*, Torino, Boringhieri, 2008, pp. 188, 189, 190 (il sottotitolo contiene un riferimento a *I barbari. Saggio sulla mutazione* di Alessandro Baricco, Frosinone, Fandango Libri, 2006).

LA PAROLA DALLE IMMAGINI. APPUNTI SU ECFRASI, *GRAPHIC NOVEL*
E *NOVELIZATION*

Cette religion des images sur fond de néant et de marché ne libère pas notre perception du flux des images sans arrière-fond qui la gouverne aujourd'hui impérieusement et qui s'interpose, quoi que nous en ayons, entre notre œil et les chefs-d'œuvre. Il faut donc les quitter, abandonner provisoirement le musée avant d'y revenir et faire un long voyage. Ce détour passe par les livres. Cela peut sembler paradoxal. L'écrit nous est donné aujourd'hui pour l'adversaire, vaincu d'avance, des images. Mais il n'en a pas été toujours ainsi¹.

Mieux que tout autre, sans doute, Georges Bataille a su déchirer la ressemblance [...]. Mais comment doit-on envisager [...] l'œuvre d'une telle déchirure? Doit-on s'involver dans l'imagination de chaque «expérience» qu'appelle le mot [...] *déchirure*? «Je te bois dans ta déchirure», écrit Bataille quelque part. Et, plus loin: «Tout à coup, je vois je crierais [...]. Quand je dis que je vois, c'est un cri de peur qui voit» [...]. Comment, en effet, ne pas rester soi-même souffle court devant de telles phrases? mais de telles phrases, parce qu'écrites, n'ont rien de l'immédiateté et bien peu de cette expérience qu'elle nous donnent pourtant à entendre et à imaginer².

La *langue* parle en figures; ne peut ne pas parler figurativement [...]. Le moindre verbe, la moindre formulation retentit dans le jeu figuratif d'un sens multiple³.

¹ Marc Fumaroli, *L'École du silence. Le sentiment de l'image au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion (1994), 1998, pp. 6-7.

² Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 9.

³ Michel Deguy, *La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, Paris, Gallimard, p. 57.

1. Immagini con e senza parole

Intorno agli anni Sessanta, alla televisione francese venivano diffuse delle brevissime *Histoires sans paroles*: erano sequenze di immagini in bianco e nero, disegnate con tratti grafici quasi *gribouillages* a penna. L'iniziativa in sé, dal punto di vista della ricezione, apriva un'inedita modalità di comunicazione, dal momento che, seppure implicitamente, allo spettatore veniva lasciata la libertà di inventarsi le parole o le narrazioni che volesse ed è presumibile che le immagini, protagoniste di quelle storie, finissero per dare origine a tante soluzioni interpretative diverse e opposte. Come è facile capire, quelle «storie mute», realizzate in maniera puramente iconica, facevano leva su uno dei modi costitutivi dell'esistenza delle immagini: quello della mera evidenza. Un'evidenza assoggettata al duplice rischio della ricezione percettiva e silenziosa o della tentazione istintiva, la ricerca di traduzione verbale, la voglia, comunque, di aggiungere parole alle immagini.

L'esempio, a dir poco banale, può servire a confermare quello che tutti sanno: e cioè che il potere di *enargeia* – di visione – delle immagini, non sempre le rende «eloquenti» e pone dei piccoli o grandi problemi d'interpretazione, come si può immaginare (si sa che ormai la poca dimestichezza con la lettura allegorica rende estranee molte immagini sacre, e non solo); d'altro canto, persino davanti a una scena, una fotografia, una pittura, è il commento spontaneo, spesso necessario, a far emergere significati meno espliciti; a volte, davanti a un'opera d'arte, basta solo il titolo a offrire una diversa interpretazione.

E, subito, a proposito della parola in relazione all'immagine, intesa come un'utile chiave di lettura, seppure minima, vorrei rinviare all'esempio di ricezione di un quadro, di per sé molto parlante, realizzato dal pittore Teofilo Patini; una tela scoperta, del tutto casualmente, alcuni anni or sono. Si tratta di una esecuzione molto realistica, pressoché fotografica.

L'autore è un artista abruzzese (1840-1906), contemporaneo di Michetti, è meno conosciuto del suo conterraneo e annoverato dagli specialisti nella scuola dei macchiaioli (le figure di questo quadro evocano proprio La contadina di Giovanni Fattori). Fra le sue numerose opere si ricorda una nota trilogia civile e, in particolare, un quadro che ritrae un paesaggio rurale, campeggiante su una tela dalle grandi dimensioni, fortemente mimetica e naturalistica per i colori e i personaggi. La scena rurale rappresenta tre donne: due giovani in una posa stanca che sono sedute a terra; si sostengono, quasi, con la schiena sulle fascine di legna, legate dietro alle loro spalle e ormai appoggiate al suolo; accanto alle due fanciulle, un'altra donna in piedi, incinta, dall'aria altrettanto affaticata, con alle spalle un identico fardello, ormai abbandonato sul rialzo di terreno che le serve da appoggio. La scena rappresenta la pausa di un lavoro campestre stagionale: quello delle portatrici di fascine, un lavoro comune nelle campagne abruzzesi, svolto soprattutto da donne, ancora in anni non poi così lontani. Il quadro, molto bello nel tratto pit-

torico e nelle sfumature coloristiche del paesaggio, fa parlare una natura dolce e ottobrino, quasi in contrasto con il contesto sociale di povertà e di fatica cui fa da sfondo. Ma il titolo piuttosto sorprendente, *Bestie da soma*, è la chiave di lettura a cui mi riferivo sopra, perché, con ogni evidenza, è stato scelto dall'autore per spostare d'acchito il significato «realistico» della scena e orientarlo verso una esplicita connotazione, non certo allegorica, di denuncia sociale. Insomma il titolo, in quanto «parola» del quadro, dando ragione di un messaggio che doveva apparire inequivocabile, contiene già una storia, un'interpretazione e un commento.

Due esempi banali: il ricordo legato alle brevi *Histoires sans paroles* e a *Bestie da soma* di Teofilo Patini, può valere per un avvio di riflessione intorno al bisogno di parola delle immagini? Forse sì, ma le premesse non sono univoche⁴.

«La scrittura [la parola]», avverte Fumaroli nel brano citato sopra, «è considerata oggi, in quanto antagonista delle immagini, come sconfitta in partenza» pur precisando: «Ma non sempre è stato così». Il dato è inconfutabile. E gli esempi facili appena visti non intendono smentire il pensiero di Fumaroli; al contrario, la sollecitazione al tentativo di riflessione scaturisce proprio da quel suo «lungo viaggio intorno ai libri», dove si può toccare con mano il fatto che se la cultura e l'arte non hanno potuto fare a meno delle immagini (anche quando le ha considerate un mezzo temibile. Non serve qui evocare i trascorsi iconoclasti, troppo noti a tutti, circa la tradizione della censura delle immagini)⁵, in modo altrettanto straordinario e continuo emerge lo sforzo di renderle «sensibili» e cioè «parlanti» attraverso lo scritto.

La mappa nitida, disegnata dallo studioso francese e dal suo sguardo a ritroso sulla tradizione dell'immagine e della sua ricezione sensibile (ecfrastica), è un'utile guida per sondare la marea attuale delle immagini che invade, minacciosa e in modo planetario, ogni interstizio del vivere e del sapere.

Certo, il secolare connubio tra parola e immagine ha lunga storia, una storia che sembra correre su un binario a doppio senso: quello tracciato nelle opere degli artisti che si sono ispirati alla letteratura (alla parola) servendosi, quindi, dell'immagine per illustrare e rendere preziosa la parola (è l'arte che entra nel terreno della creazione verbale) e quello riscritto nei testi di coloro che hanno utilizzato le immagini per produrre parole (e qui ci troviamo soprattutto nel territorio della creazione letteraria, della critica e della teoria. Un territorio, quest'ultimo, che raccoglie nei propri confini anche l'immane opera di riflessione circa

⁴ A proposito del bel quadro di Teofilo Patini *Bestie da soma* segnalo che si può ammirare presso la Pinacoteca patiniana di Castel di Sangro (l'Aquila).

⁵ Tra le letture pertinenti a questo argomento, mi sembra ancora molto funzionale il libro di Alain Besançon, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclastie*, Paris, Fayard, 1994, che parte da un richiamo di Hegel sull'abbandono dell'arte «della funzione alla rappresentazione sensibile del divino» per rintracciare la storia dell'iconoclastia antica e moderna. Altrettanto funzionale è la ricerca di Maria Bettetini, *Contro le immagini. Le radici della iconoclastia*, Bari, Laterza, 2006.

la natura e la funzione dell'immagine, dagli scritti sull'immaginazione e sull'immaginario ai più recenti studi di imagologia)⁶.

In questa sintesi molto parziale di percorsi è certamente il primo ad essere il più appassionante, specie dal punto di vista delle teorie estetiche. Infatti, anche volendo accantonare la relazione, tutta peculiare, tra parola e immagine nel cinema e nei mezzi audiovisivi, rete Internet, ecc., come non pensare ai preziosi libri miniati o alle splendide opere di artisti celebri che hanno prestato, nel corso dei secoli, il loro talento allo scopo di far «vedere» la scrittura, creando dentro e fuori i canoni iconici (soprattutto nella pittura), una messe ricchissima di opere evocative e oltremodo parlanti? Mi rendo conto che devo dare per acquisiti settori ampissimi della tradizione espressiva, antica e moderna e ciò porta inevitabilmente a scegliersi un punto di osservazione ristretto in un rapporto così dibattuto e duraturo. Ma è ovvio che questa scelta, mettendomi al riparo dalla tentazione di invadere campi troppo estesi, mi dà modo di rimanere il più possibile in un ambito che mi è più familiare: quello critico-letterario⁷.

Comunque sia, dentro e fuori questo recinto selettivo, devo confessare che ad incuriosirmi, pur nella conclamata espansione autonoma del «campo» dell'immagine (questa volta nel senso espresso da Pierre Bourdieu nel suo libro *Les règles de l'art*)⁸, è proprio la funzione intermediaria svolta dalla parola nella ricezione delle immagini; certo, non si tratta né di un rapporto stabile né immutabile, ma, in ogni caso, è una sorta di patto tuttora vigente. Una relazione che regge, dunque.

Tuttavia, se la funzione dell'immagine rispetto alla parola (o alla scrittura) è spesso quella di illustrarla, di trasportarla, insomma, in un altro linguaggio o codice espressivo totalmente autonomo o funzionale (come il quadro o lo scenario di un film; in entrambi i casi, in realtà, sarebbe meglio parlare di transcodificazione: l'esito, infatti, è quello di un approdo mimetico-performativo: un risultato che, di fatto, sostituisce il testo d'origine), lo statuto della parola rispetto a quanto si traduce come «figura» nel discorso (Lyotard)⁹ appare più complesso.

Ad esempio, si potrebbe pensare ad un diagramma, non gerarchico, che com-

⁶ A proposito dell'immagine e dell'immaginario, rinvio ai percorsi storici sintetizzati nella guida di Gilbert Durand in *L'immaginario: scienza e filosofia dell'immagine* (1994), trad. a cura di Anna Chiara Peduzzi, Milano, RED, 1996; Gianni Puglisi e Paolo Proietti, *Il grado zero dell'immagine*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 37 e P. Proietti, *Specchi del letterario*, Palermo, Sellerio, 2008.

⁷ Questo lavoro raccoglie il materiale eccedente altri miei contributi già pubblicati e che girano intorno al tema. (*I disegni dell'infinito immaginario di Henri Michaux*, e *La pittura tra poesia e narrativa*, entrambi in «La Collina», n. 19/20 1994; *Ecfraisi, dipintura. Sguardo sulle teorie della descrizione nei trattati del Cinquecento*, in *Ecfraisi. Modelli e esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Gianni Venturi e Monica Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004, vol. II.; *François Marie Banier: Vademecum minimo sulla «Vie de la photo»*, in *Letteratura e fotografia*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2007, vol. I). Il riferimento è dovuto anche perché diversi argomenti e note di bibliografia non vengono qui espressamente ripresi per evitare ripetizioni e lungaggini.

⁸ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, 1998 (*Le regole dell'arte*, trad. a cura di Anna Boschetto e Emanuele Bottaro, introduzione di A. Boschetto, Milano, Il saggiatore, 2005).

⁹ Si veda: Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

prenda: la descrizione (l'illustrazione), il commento (l'interpretazione), il racconto (e, spesso, la combinazione di tutte queste forme di trasposizione).

Mi rendo conto, ancora una volta, del limite che rappresenta il fatto di pensare la parola come incasellata nel ruolo canonico di supplemento (o complemento) rispetto all'immagine; il limite, però, serve solo a richiamare l'attenzione sulla prerogativa di «immaginare immagini», intrinseca ad ogni atto di comunicazione e di comprensione. A scanso di errori di logica, non si può negare validità al partito preso da Kibédi Varga, il quale, pur considerando come non proficua l'idea di rimettere in questione la tradizione filosofica (attiva da Platone ai sensisti, dove si afferma il carattere inscindibile tra «il linguaggio verbale e quello visivo»), finisce però per vederne limitata la funzionalità dinanzi a questioni di natura psicologica ed estetica: l'apparente contraddizione in Kibédi Varga si chiarisce nel punto d'arrivo della sua riflessione, che consiste nel mirare ad evidenziare la specificità del linguaggio delle immagini, come anticipa l'ultima frase della riflessione che leggiamo:

Dès que les concepts quittent le monde des propositions e des jugements pour s'appliquer aux objets du monde réel, l'image mentale apparaît et, parallèlement, le langage se métaphorise. Pour un logicien, le langage ordinaire ne peut constituer qu'une pierre d'échoppement, puisqu'il ne peut pas être libéré de toutes les métaphores; il en entraîne d'innombrables, souvent mortes, avec lui. Pour un psychologue, en revanche, l'interaction continue du verbal et du visuel est une évidence dans tous les processus d'apprentissage et de mémorisation, à tel point qu'on a tendance à conclure à la relative supériorité du visuel sur le verbal [...]. Nos traditions culturelles reflètent cette difficulté de séparer le visuel et le verbal, de bien dire la spécificité de chacun¹⁰.

Tutto questo per dire :1) che il comune assunto di partenza («il linguaggio verbale e quello visivo sono inseparabili») diventa nel mio scorcio di idee implicito ed essenziale, proprio per non inficiare il tentativo di girare intorno ad alcuni procedimenti, per altro tra i più diffusi, della parola che si «finge» immagine, non tanto attraverso le figure retoriche (metafora, metonimia, comparazione...), bensì attraverso la descrizione (illustrazione), il commento (interpretazione) e il racconto; 2) che tale percorso lascerà in sospeso diversi quesiti; tuttavia, è bene dirlo, ciò non equivale a negarne l'esistenza o a sottovalutarli implicitamente (si pensi solo alla tradizione delle arti della memoria e alla funzione descrittiva ed ermeneutica delle immagini, in quanto potenzialmente ricettacolo di parole, che essa ha rappresentato).

¹⁰ Aron Kibédi Varga, *Discours, récit, image*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1989, p. 91.

2. «Immaginare immagini». *Descrivere, vedere, mostrare e ricordare*

La prima lettera a Edgar Poe, datata 16 marzo, 1845, era scaturita da un dubbio che mi aveva assalito mentre legge *Il corvo*, una poesia pubblicata da poco. Nei versi conclusivi, il corvo è posato su un busto di Pallade *sopra la porta della mia stanza*. In quelle ultime righe, l'uccello dispettoso e misterioso continua a perseguire il giovane protagonista del poemetto, forse per l'eternità:

*E i suoi occhi sembravano quelli di un demone che sogna,
e la luce della lampada ne riflette l'ombra sul pavimento,
e la mia anima da quell'ombra che fluttua sul pavimento
non si sollevava mai più, mai più.*

Se il corvo è sopra la porta della stanza, quale lampada, alle sue spalle può proiettare l'ombra sul pavimento? con l'impetuosità della giovinezza, avevo scritto a Poe per appagare quella curiosità, giacché volevo essere in grado di capire ogni sfumatura del testo [...]. Dopo mesi senza alcuna risposta [...] avevo ricevuto una lettera. Firmata da Edgar A. Poe [...] Com'era stato stupefacente, com'era stato edificante [...]! Mi aveva persino svelato il piccolo mistero riguardo all'ombra del corvo. «La mia idea era quella di un braccio fissato al muro, in alto, sopra la porta e il busto, come si vede sovente nei palazzi inglesi, e persino in alcune delle migliori dimore di New-York». Ecco il perché dell'ombra spiegato solo per me¹¹.

Questo brano di Matthew Pearl, un po' lungo, in verità, senza essere eccessivamente descrittivo, offre, alla stregua degli esempi precedenti, un caso semplice per intendersi sulla prerogativa, appena evocata, di «immaginare immagini», e questo, ben inteso, in un esempio dove non è questione di quelle figure (tropi – metafore, metonimie, comparazioni...) che hanno portato a definire il linguaggio poetico un «pensiero per immagini» (Vešelovskij).

Il romanzo di Pearl, scritto nella forma di un'appassionante detective-story, un'ingarbugliata e misteriosa vicenda che si svolge tra Baltimora e Parigi, dove il protagonista finisce per imbattersi, e non poteva essere diversamente, in un tale denominato Augusto Dupont (*alias* immaginario di Auguste Dupin, il celebre investigatore creato dalla penna di Poe) è, in realtà, un compiuto esemplare di *fiction biographique*, dedicata, come è, a decifrare i segni utili nella vita del poeta – lettere, articoli su di lui, i suoi spostamenti... – nell'intento di riscattarne la diffusa e immotivata leggenda di discredito e spiegarne il mistero della morte. L'eroe, Quintin Obson Clark, un avvocato, improvvisatosi detective, decrittore di testi e luoghi, che risolverà i suoi enigmi al prezzo della propria rovi-

¹¹ Matthew Pearl, *L'ombra di Edgar* (2006), trad. di Roberta Zuppet, Milano, Mondolibri, 2006, pp. 23-24.

na economica ed esistenziale, appare qui in veste di lettore-chiosatore che si rivolge all'autore del celebre poema per averne lumi.

Il dettaglio che ci interessa compare nello scambio delle missive appena letto, nel punto in cui la richiesta di lumi, da parte del lettore zelante, ci fa capire che l'ostacolo alla comprensione del brano della poesia di Poe coinvolge non una questione di metafore o di significato delle parole, bensì proprio un'errata operazione di «immaginare un'immagine» del testo.

Il poeta, nella sua risposta, chiarendo che l'ombra del corvo non è inspiegabile, mostra che non sono i versi ad essere ambigui, bensì che è l'immaginazione del lettore ad aver fallito! Ecco un rapido episodio di opacità interpretativa utile a confermare l'esistenza di quella propensione ad una «lettura geroglifica» (Diderot), che si estende, come si sa, a molti codici espressivi non verbali, compresa la musica.

In ogni caso, non è sbagliato continuare a pensare, nella scia dei teorici dell'immaginazione e dell'immaginario (da Sant'Agostino a Bergson, a James, a Merleau-Ponty, a Sartre, a Bachelard, a Durand, a Lyotard, a Jameson, tanto per esemplificare un ventaglio a memoria...) che, proprio per effetto della immaginazione creatrice, la parola che si aggiunge in supplemento, commenta, illustra l'immagine, passa attraverso un mimetismo cognitivo della cosa pensata o vista (come fanno gli scienziati che si occupano dei neuroni specchio). Ciò significa, come si sa, che spiegare un'immagine o raccontarla – sia per chi crea, sia per chi legge – equivale ogni volta a ri-immaginarla e la descrizione non è che il mezzo concreto del processo segreto, realizzato da quell'«occhio della mente» celebrato da Sant'Agostino e si accomuna, è ovvio, anche ai processi mnemonici. Tale ipotesi sembra trovare, nell'esempio nascosto tra le righe del romanzo di Pearl, una riprova chiara del meccanismo reversibile e diffuso di traduzione mimetica dell'immagine letta, ricordata o pensata. Il fatto vero è che il circuito di tale mimetismo iconico è talmente intrinseco all'atto stesso della lettura che occorre fare uno sforzo di decifrazione per isolare, nel racconto che traduce l'immagine in parola, la percezione di «immagini apparenti», che vivono di luce riflessa, rispetto alla cosa vista. Qui occorre acuire la mente e seguire gli indizi del testo che, non di rado, chiamano ad immaginare in maniera esplicita:

Lorsqu'il s'agit d'imaginer la période d'obscurité qui suivra le basculement de l'empire, une image s'impose: celle des petites bêtes d'or et de silice, appelées *microchips*, qui l'ont peu à peu envahi. Une collection privée, une exposition dans un musée, mettra un jour peut-être en évidence l'étonnante ressemblance des *microchips* avec des insectes. Comme eux, ils pénètrent dans les moindres orifices. Ils se répandent par nuées. Ils possèdent la même voracité aveugle¹².

Da queste righe, estratte dal libro di J. Baccelli – un racconto straordinario, pullulante di strane immagini allegoriche, per lo più ispirate al mondo della

¹² Jérôme Baccelli, *Tribus modernes*, Monaco, Éditions du Rocher, 2008, pp. 157-158.

comunicazione elettronica e agli effetti turbolenti che investono l'universo globalizzato di uomini, diventati ormai ectoplasmi infernali, distruttori di natura, storia e identità (il romanzo assume ad emblema il cranio di un robot mediatico e, come personaggio utopico, un fisico la cui opera *Ethernet* è destinata alla «Comunità dell'etere») –, il rilievo che vorrei focalizzare riguarda l'implicito effetto ecfrastico contenuto nell'invito a immaginare (e spesso, come nel fantastico o nell'orrido, a immaginare l'inimmaginabile). Tale procedimento, in realtà, è più diffuso di quanto non si pensi: spesso lo si trova utilizzato come espediente narrativo, nella misura in cui il racconto non fa che «immaginare», fatti di parole¹³. Ed è facile notare come, quasi insensibilmente, l'operazione della lettura e della comprensione di un testo tenda, di per sé, a coinvolgere il lettore e lo spettatore in una sorta di procedimento ecfrastico generalizzato, in un circuito che va dal vedere al far vedere anche ciò che si «finge» di vedere (e occorre quindi immaginare, evocare, o ricordare). L'esempio che segue, un *incipit* propriamente narrativo, prende l'avvio dalla descrizione di un quadro che fa letteralmente da traino alla frase di chiusura del periodo, dove l'autrice, Angela Bianchini, passa da un registro, per così dire, ecfrastico, che descrive immagini, al piano immaginale dell'invito a ricordare (immaginare) un «mondo scomparso». Ecco l'*incipit*:

Alla mostra dei pittori francesi del XVIII e XIX secolo, tenuta a Roma all'inizio della primavera del 1961, quasi persa in mezzo a tanti quadri dipinti nell'ambito della Accademia Francese, si trovava una veduta delle *Cascatelle di Tivoli*. Acquerello su carta, di piacevoli colori, rappresentava uno specchio di acqua azzurra, con cascate, tra due masse di alberi, con Tivoli e una chiesa nello sfondo. Da un lato, due figure di pastori con cani, delle montagne azzurrine in lontananza, un cielo pallido, con nuvole soffici e primaverili e delle rondini che volavano basse. E, a sinistra, in basso, la firma: Watelet. Ma era quella firma, quasi nascosta, più ancora del quadro, a risuscitarci davanti un periodo, un mondo, una società scomparsa, e un mirabile viaggio di duecento anni fa a cui sembrarono davvero porre mano cielo e terra¹⁴.

Mi rendo conto che la china tracciata da questi esempi può rivelarsi rischiosa, perché le operazioni di immaginare (ricordare) immagini fin qui proposte,

¹³ Da qui il diffondersi della narratologia cognitiva (*Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, a cura Stefano Calabrese, Bologna, ArchetipoLibri, 2010).

¹⁴ Angela Bianchini, *Una primavera di duecento anni fa*, in *Spiriti costretti*, Torino, Aragno, 2008, p. 93. L'incontro della segnalazione di questi «racconti biografici» di Angela Bianchini insieme al romanzo del giovane Jérôme Baccelli sta nella strana peculiarità di opere pressoché complementari: nel libro della Bianchini predomina lo sforzo della parola per illustrare, in modo sensibile, pittorico, immagini di visi, personaggi, luoghi del ricordo; il racconto di J. Baccelli, invece, appare invaso da immagini che confondono devastanti reperti memoriali con crude, asettiche e piratesche centrali produttrici di allegorie tecnologiche (sfornate da schermi televisivi, *computers*, reti Internet) cattedrali di rovine future e precarie memorie cibernetiche.

in realtà, sono fittizie dal punto di vista propriamente cognitivo: sono evocative e non descrittive, alludono al processo immaginale, ma non descrivono immagini viste; nelle righe appena lette, la parola che mostra le immagini si ferma subito dopo la descrizione del quadro (prodotta dalla memoria). Tuttavia, come è noto, in letteratura il rapporto tra parola e immagine passa inevitabilmente attraverso la «capacità di muovere e vivificare le sillabe» propria al discorso poetico. Questa frase di Diderot, citata da Pierre Hadot, nel presentare la riedizione del celebre libro di Filostrato, *La galerie de tableaux*, fotografa il processo di fusione stretta tra «dire» e «rappresentare» che ha caratterizzato, nei secoli, la tradizione del vincolo tra parola e immagine:

Poème muet, peinture parlante, nous nous laissons importer avec plaisir par cette ambiguïté, et depuis la fameuse description du *Bouclier d'Achille* dans les poèmes homériques, toute la tradition littéraire d'Occident s'est plu à ce jeu de miroirs, en aspirant sans fin à une fusion étroite entre le «dire» et le «représenter». En témoigne par exemple ce texte de Diderot: «Il se passe alors dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit? j'en ai quelquefois la présence, mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme est émue, l'imagination les voit et l'oreille les entend, et que le discours n'est plus seulement un enchaînement en termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est un tissu d'hiéroglyphes entassés les sur les autres qui la peignent»¹⁵.

Ma il pensiero del filosofo francese, risuscitato da Hadot, malgrado il salto a ritroso nei secoli (partendo dall'antica tradizione del parallelo tra poesia e pittura – *l'ut pictura poesis!* – lo studioso finisce per coinvolgere l'immaginazione resa sensibile, grazie alla parola), è doppiamente produttivo, poiché la pietra miliare, posta da Filostrato nel suo celebre libro, comprende le modalità canoniche del «tradurre le immagini in parola» nel testo, del descrivere, commentare e raccontare, cioè: il procedimento retorico dell'ecfrasi e la critica d'arte. E vale la pena riferirsi brevemente a questo fenomeno inaugurale, non fosse che per ricordare come proprio il «racconto di dipinti» costituisca, ancora oggi, il passaggio obbligato e il luogo esemplare per capire il funzionamento del vincolo tra parola ed immagine.

Certo, il punto di contatto con la tradizione ecfrastica, rappresentata nel libro delle *Eikones* (descritte, è noto, forse tra secondo e terzo secolo dopo Cristo), è più specifico, sebbene, anche in questo caso celebre, la peculiarità della parola al servizio del «far vedere» pare ancora legata alla facoltà cognitiva di «imma-

¹⁵ Pierre Hadot, *Préface a La galerie de tableaux* (1991), traduit par Auguste Bougot. Révisé et annoté par François Lissarague, Paris, Les belles lettres, 2004, pp. XVI-XVII. Nelle sue pagine introduttive, Hadot si sofferma sulle scarse e confuse notizie circa l'identità dell'autore.

ginare immagini»: tutti i commentatori segnalano, infatti, la circostanza che il commento di Filostrato sia mera descrizione di immagini di quadri inventati; in sostanza, è tramite questo artificio che Filostrato ha finito per creare un canone basato su opere mai esistite (se non nei riferimenti mitologici dei testi della tradizione letteraria, soprattutto omerica)!

Le note storiche intorno a quest'opera, che ha destato l'ammirazione di artisti e scrittori – Goethe, in particolare – dicono, infatti, che le lezioni di critica o di lettura delle immagini, ideate dal retore nello scenario di una splendida villa napoletana e rivolta ad un pubblico di fanciulli, con tutta probabilità non hanno mai avuto luogo e, comunque, la galleria di quadri sarebbe stata del tutto immaginaria e letteraria (mitologica). Tuttavia, è proprio l'esercizio di tale finzione a far deviare il discorso sulle immagini di Filostrato dalla pratica ecfraistica verso il commento e la critica d'arte (sebbene avanti lettera), nell'accezione retorica, ricordata da Marc Fumaroli, che consiste nell'intento di far percepire e capire le immagini, grazie all'*enargia*. Ma si legga il magistrale esempio di Filostrato, dedicato alla descrizione del fiume Scamandro, nella versione di Pierre Hadot:

Tu reconnais, mon enfant, que ce sujet est tiré d'Homère [...]. Mais consens d'abord à détourner tes regards pour te représenter la description di Homère, dont s'est inspiré l'artiste. Tu te rappelles ce passage de l'*Illiade* où Homère nous montre Achille s'élançant pour venger Patrocle, où les dieux se préparent à combattre les uns contre les autres [...]. Le peintre n'a pas voulu nous mettre sous les yeux les événements de cette guerre divine, il n'en a choisi qu'un seul, Héphaïstos se précipitant sur le Scamandre avec impétuosité, avec fureur [...]. Considère maintenant le tableau: tout est tiré de là. Cette ville élevée, garnie de créneaux, c'est Ilion; cette plaine est assez vaste pour avoir vu aux prises l'Europe et l'Asie. Le feu couvre la plaine comme un torrent débordé, et s'étale sur les rives du fleuve, où l'on ne voit plus déjà aucune végétation. Cependant Héphaïstos entouré de flammes se porte vers le fleuve; et voici que le fleuve en personne qui gémit et supplie Héphaïstos. Si le Scamandre n'a point sa belle chevelure, c'est qu'elle a été brûlée par le feu; si Héphaïstos ne boite pas, c'est à cause de la vitesse de sa course. Le feu ne jette pas un éclat rougeâtre, n'a point son aspect accoutumé; mais il brille comme l'or du soleil. Homère n'est plus pour rien dans ce détail¹⁶.

Ecco un esempio dell'arte di Filostrato di «immaginare immagini» descritte e trasformarle in racconto vivo e coinvolgente (pur facendo un uso minimo

¹⁶ Philostrate, *Le Scamandre*, in *La galerie de tableaux* cit., pp. 11-12. Ma, per un confronto, si veda anche la sintesi di Goethe: «Con rapido movimento, dall'alto, Vulcano si scaglia sul dio fluviale. L'ampia pianura, dove si vede anche Troia, è inondata dal fuoco che, simile all'acqua, scorre impetuoso verso il letto del fiume. Il fuoco, tuttavia, appena circonda il dio, precipita subito nell'acqua. Già tutti gli alberi della riva sono bruciati; il fiume, senza capelli, implora grazia dal dio, intorno al quale il fuoco non appare giallo come di consueto, ma ha il colore dell'oro e del sole». Johan Wolfgang Goethe, *Saggi sulla pittura. Leonardo, Mantegna, I quadri di Filostrato*, a cura di Roberto Venuti, Roma, Artemide, 2005, p. 127.

di figure – salvo la comparazione della frase finale del «fuoco che brilla come l'oro del sole»). L'estratto proviene dal commento al primo dei suoi «quadri» dove è raccontato il mito omerico della micidiale vendetta di Achille e di Efesto (quest'ultimo, convocato da Era, viene in aiuto ad Achille, incendiando il fiume Scamandro). Un quadro simile, l'ho già detto, secondo gli esperti forse non è mai esistito; del resto, compulsando i luoghi omerici – nel XXI libro dell'*Iliade* – il lettore si può rendere conto che solo la facondia ecfraistica di Filostrato poteva renderlo capace di farsi lui stesso pittore di un quadro immaginario simile (la scena deriva da quel capitolo di grandiosa violenza, che fa da prologo alla celebre battaglia degli dei). Come è stato rilevato da Hadot, non sono molti gli elementi che differenziano la funzione propria di commento della parola che descrive l'immagine (in pratica il rilievo finale del colore e della scelta del pittore di isolare uno scenario: Troia, e due personaggi, Scamandro-Xanto ed Efesto) da quella predominante, mimetico-descrittiva e narrativa, che servirà a tracciare la strada maestra nel contratto di dialogo e di reciproca illustrazione tra la parola e l'immagine.

Del resto, c'è da credere che la loro efficacia non sia stata estranea alle ragioni del fascino esercitato dal retore greco su Goethe. Il poeta tedesco, nel suo entusiasmo per il mondo classico e la sua arte, ha assunto, come è noto, i *Quadri* di Filostrato in quanto modello per realizzare, secondo Roberto Venuti, «una sorta di collage, in cui in maniera “disinvolta” egli amplia, riduce, integra, condensa o riscrive completamente brani delle *eikones* dei due autori greci» (Venuti ipotizza che un Filostrato Giovane abbia ripreso il lavoro di un suo avo, Filostrato Maggiore)¹⁷. L'opinione di Venuti su Goethe la si ritrova confermata da Pierre Hadot: anche allo studioso francese, infatti, il grande poeta appare più che un traduttore delle *Eikones*, un continuatore della tradizione inaugurata da Filostrato, specie nell'uso affabulatorio, mimetico e cognitivo del suo discorso sull'immagine. Ma ecco l'argomentato confronto tra Filostrato e Goethe, abbozzato da Pierre Hadot, nel dipingere la scena dell'abbandono di Arianna:

La peinture où l'on voit *Ariane* endormie, tandis que s'éloigne sur la mer le bateau de Thésée qui l'abandonne et que s'approche déjà Dionysos ivre d'amour, est décrite par Goethe avec enthousiasme. Il ne se contente plus de paraphraser Philostrate, mais il souligne avec force l'unité du tableau assurée par la figure centrale et fascinante du beau corps d'Ariane endormie [...]. Et Goethe, à la différence de Philostrate imagine l'éveil d'Ariane: «Si elle ouvre les yeux, elle va se réjouir sur ce qui vient compenser la perte qu'elle a faite, elle jouit de la présence divine, avant même d'avoir pris conscience de l'éloignement de l'infidèle. Comme tu seras heureuse, jeune fille comblée, lorsque, au-dessus de cette côte rocheuse à l'aspect stérile, l'amant t'emmenera vers les collines cultivées, plan-

¹⁷ R. Venuti, *Nota* a Johan Wolfgang Goethe, *Saggi sulla pittura. Leonardo, Mantegna, I quadri di Filostrato* cit., p. 93.

tées de vignes, où, entre les rangées de ceps, entourée de joyeux serviteurs, tu commenceras à jouir de la vie que tu ne finiras pas, mais dont tu jouiras dans le ciel omniprésent, en regardant vers nous du haut des étoiles, avec une éternelle bienveillance»¹⁸.

Nell'esempio goethiano, il gioco di «immaginare immagini», di illustrarle con parole, descriverle, commentarle e raccontarle, si è spinto fino alla drammatizzazione e alla messa in scena di un dialogo immaginario con la «cosa da far vedere» (la figura di Arianna addormentata). Il fine ultimo, è chiaro, consiste ancora nel dare all'immagine l'evidenza e la concretezza sensibile che le è connaturata e che la parola capta solo se riesce a figurarsela. Ma forse l'accenno a Goethe può costituire un riferimento esemplare (insieme a Diderot, Winkelmann e pochi altri), perché concettualmente riconducibile entro quella fase in cui il rapporto tra la parola e l'immagine, evolvendosi in armonia con la tradizione che ha fatto propri i criteri dell'efficacia o *enargeia*, è rimasto fedele ai mezzi della retorica. In questa prospettiva, mi rendo conto di applicare in modo estensivo il pensiero di Fumaroli («La rhétorique, telle que je l'entends, et qu'elle était encore comprise au XVIIe siècle, est l'art de faire voir et comprendre à autrui; c'est tout autre chose que de l'informer. Dans son mouvement profond, elle est un acte de partage et d'amour»)¹⁹, forzandone un po' i limiti non tanto per capire il passato, quanto invece per guardare a quello che accadrà dopo l'abbandono delle risorse della retorica, quando quel patto «di condivisione e di amore» diventerà ambiguo e precario (in compenso, estendendosi ad altri codici espressivi).

3. L'evidenza delle immagini e la scrittura

L'esempio della svolta appena accennata ci preannuncia che il dialogo equilibrato tra parola e immaginario non è rimasto tale e che, piuttosto, si è fatto più problematico con l'inoltro della piena modernità e il moltiplicarsi dei mezzi iconici (giornali, pubblicità, cinema, *mass-media*); e questo, sia detto per inciso, proprio in corrispondenza con un diffuso discredito della funzione retorica nell'espressione verbale e soprattutto letteraria. In sostanza, è accaduto che, mentre si sono moltiplicate le modalità di fare immagini, tutte rivendicatrici dell'esigenza di un'autonomia di linguaggio, alle parole sia venuto meno proprio il supporto dell'eloquenza e dell'arte del far vedere (e, insieme, l'intento di insegnare). Nel frattempo, cioè, le parole sono rimaste, diciamo così, tali e qua-

¹⁸ P. Hadot, *Préface a La galerie de tableaux* (1991), cit. p. XI. Il riferimento speculare va ancora all'*Arianna* di Goethe, in *Saggi sulla pittura: Leonardo, Mantegna, I quadri di Filostrato* cit., p. 134. Il rinvio va anche alla splendida immagine riprodotta (a pagina 114) da *Le pitture antiche di Ercolano*, T. II.

¹⁹ M. Fumaroli, *L'École du silence. Le sentiment de l'image au XVIIe siècle* cit., p. 9.

li; anzi, si sono ritrovate depauperate della forza dell'eloquenza. Il mimetismo sensibile delle immagini nella resa del «discorso visibile», teorizzato da Marc Fumaroli, si è allontanato di un passo, il suo effetto si è «disincarnato» (prendo qui in prestito, rovesciandola, una efficace metafora usata per la pittura da Didi-Huberman)²⁰. Certo, nel rapporto non è venuto meno l'uso della descrizione e del racconto; tuttavia il commento diventa progressivamente meno in rilievo, meno preso dalla necessità di far «immaginare immagini», teso ad imporsi come «testo scritto», autoriferito. Si potrebbe dire che nel commento alle immagini, le parole, ormai prive dell'arte eloquente della retorica, abbiano finito per dare sempre maggiore spazio a immagini che si pensano, «risuonano dentro» (Kandinskij), si sottraggono alla vista per dialogare con la mente, che ha perduto, o quasi, la guida sensibile del proprio «occhio interiore». Il lettore finisce un po' per trovarsi nella situazione del giovane che non era riuscito ad interpretare l'immagine di Poe, non per difetto di visione o di troppi, bensì quasi per eccesso di parole: di fatto, però, egli ha davanti a sé racconti di figure verbali non più «pittoriche» e, spesso, è chiamato ad assistere ad una proliferazione di immagini che si raccontano *in fieri*. E questo non significa che non ci siano più rappresentazioni da illustrare e raccontare; significa solo che il rapporto si è spostato verso un tacito accordo intriso di silenzio, più meditato che visto, interiorizzato quasi, fatto di segni che tendono a pensare l'immagine, ad interpretarla, più che a farla percepire, immaginare, «mettendola sotto gli occhi» di chi legge; è vero: è sempre la parola a plasmarsi sull'immagine, a figurarsela, ma il rinvio all'oggetto si risolve in se stesso, tende ad essere racconto auto-riflessivo, concentrato sull'atto del fare. È, per esemplificare, quanto si verifica in questo racconto di immagini, preso a prestito da una lettura pittorica di Bigongiari:

Altre rose io possiedo di Morandi, che ripetono nella luce il segno cromatico che par piegare la luce, sfaccettarla in forma di tenerissimi bocci. Queste di Morlotti sono rose che piegano il proprio complesso, deciso fiorire, tra steli e foglie, in forma di luce figurata. Direi che il lavoro è opposto, anche se l'amore è uguale. Come il vasaio piega la materia, e la tornisce, così il pittore piega questi oggetti resistenti a costruire l'oscuro reticolo della propria luce interiore. La luce, voglio dire, nasce dal basso, dall'interno, forse dalla stessa possibilità mortale di essere. Ed ecco che questi petali e queste foglie, come quelle rocce, paiono costituire, simile a un *opus reticularum*, l'amara e occulta decenza della loro struttura interiore. La luce è la malta, tenace malta, che ne delinea e ne definisce la massa; mentre la infigge in se stessa, ne evince e ne esalta la resistenza naturale²¹.

²⁰ Georges, Didi-Huberman, *La pittura incarnata*. Saggio sull'immagine vivente. In appendice *Il capolavoro sconosciuto* di Honoré de Balzac (1985), trad. a cura di Sara Guindani, Milano, il Saggiatore, 2008 (il testo di Balzac è tradotto da Paola Vallega).

²¹ Piero Bigongiari, *Le rose di Morlotti*, in *Taccuino pittorico*, Bergamo, Moretti e Vitali editore, 1994, pp. 64-65.

Occorre anche dire che le parole dell'immagine, nel corso del tempo, ne hanno seguito mimeticamente la natura, e nel momento in cui esse diventano prive di riferimento ecfrastico e mitologico, come nella lettura di Morlotti (e Morandi) da parte di Piero Bigongiari, il mito è suscitato da dentro l'oggetto: dal fare, dalla materia, dagli effetti di luce che si fanno elementi figurali. Allora il racconto visivo si sfalda e tende a mimetizzarsi tra le pieghe scolpite della scrittura e della interpretazione verbale che la vince sull'immagine referenziale, da percepirsi come sbalzata e in rilievo; o, meglio, il racconto diventa descrizione di una esperienza interiore, dove, oltre la dimensione mentale, è l'esperienza dello scrivere che si rivela preminente; si tratta, però, di una evidenza filigranata, che invita non a «immaginare un'immagine» in quanto referenza esteriore, da delineare nel suo insieme con compiutezza ed *enargeia*, facendola «parlare», bensì, sempre più spesso, inducendo a rintracciarla, seguendo il racconto mimetico e soggettivo di colui che è in cerca di immagini.

[...] après cette matinée d'Arezzo je fis un rêve. J'étais dans une chapelle octogonale, et sur chacune des parois était peinte, je ne sais pas par quelle dialectique confuse des surimpressions, des oublis, une des sybilles qui annonçèrent au monde, l'Incarnation. Ces peintures étaient ruinées mais je tenais de mes raisonnements habituels que ces dommages, allaient être mon épreuve, car ils avaient dépouillé un art de ses déterminations extérieures, par le fini, et me permettaient donc de retrouver la forme intérieure que le peintre, obligé aux contours, à la couleur, n'avait pu qu'y laisser se perdre. Dans l'oeuvre enfin descellée la présence pouvait paraître, cela ne dépendait que de moi. Et d'ailleurs il y avait dans l'air une voix errante, que je puis, je crois, faire signifier à peu près ainsi: «J'efface ce que j'écris, tu le vois, c'est parce qu'il faut que tu lises. Je suis assise au bout de la série des trois salles [...] tu es venu à moi dans l'été, enfant désireux d'aimer, anxieux d'apprendre, auras-tu le temps de me déchiffrer, toi dont je prends la tête sur mes genoux [...]». Je regardais la Sybille au visage effacé dans la chapelle silencieuse; je savais que dehors, c'était l'été [...]. Toute ma vie résumée et toute ma tâche, mais je n'en étais pas effrayé²².

In questo racconto di figure in sogno, affreschi immaginari dai contorni limati dal tempo, tra i segni che si affidano alla scrittura per essere decifrati (ricostituiti in immagine, come il volto della Sibilla), Bonnefoy fa scivolare una confessione che mi sembra illustrare, nel rapporto commentativo tra parola e immagine, un punto di snodo interessante, che consiste nell'additare la consapevolezza stessa che l'immagine scritta manifesta di sé, costruita come è, in altro modo, pezzo per pezzo, quasi in maniera differita. In modo concreto, la prova che aspetta il critico e che la voce della Sibilla, nel sogno appena letto, sembra sollecitare, è quella che consiste nel cancellare il procedimento ecfrastico, la traccia visibile della figu-

²² Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays* (1972), Paris, Flammarion, 1982, pp. 75-76.

ra, per ripararla, riscriverla, sostituirla con un'altra che si dia come pensata consapevolmente in quanto testo. A ben guardare, il gesto riparatore (il compito di chi sa decifrare), evocato da Bonnefoy, è in realtà comune a molti lettori di immagini nel Novecento (e agli antecedenti: Baudelaire, Pater, Ruskin); non a caso, il territorio, il campo privilegiato da citare, e che ci ha un po' fatto da scorta fino ad ora, è quello della critica d'arte. Basta rinviare appena a qualche nome notissimo e cioè ai vari Praz, Longhi, Cecchi, allo stesso Proust...²³, per indicare solo alcuni nomi utili a marcare il cambiamento, sopravvenuto nel rapporto tra parola e immagine, dal momento in cui, nel modo usuale di mostrare e raccontare l'immagine come «cosa da far vedere», si è inserita la scrittura come terzo incomodo. In letteratura, si sa, questa fase coincide anche con l'enorme lavoro di ricerca espressiva sperimentale che ha spinto la scrittura a sfidare l'immagine sul proprio terreno, ricorrendo all'uso massiccio della descrizione (specie nel romanzo). Quasi una pratica ecfraistica di ritorno che, però, mira soprattutto alla visibilità della lettera e della parola.

E qui invece di un esempio narrativo (di quanto venne definito *nouveau roman*) può tornare utile un veloce riferimento paradigmatico e «parlante» a un brano tratto da Francis Ponge, dove il sole che spunta, si innalza, letteralmente, come forma visibile, radente la linea dell'orizzonte della scrittura:

QUE LE SOLEIL À L'HORIZON DU TEXTE SE MONTRE ENFIN
 COMME ON LE VOIT ICI POUR LA PREMIÈRE FOIS EN LITTÉ-
 RATURE SOUS LES ESPÈCES DE SON NOM INCORPORÉ DANS
 LA PREMIÈRE LIGNE DE FAÇON QU'IL SEMBLE S'ÉLEVER PEU À
 PEU QUOIQUE À L'INTÉRIEUR TOUJOURS DE LA JUSTIFICATION
 POUR PARAÎTRE BRILLER BIENTÔT EN HAUT À GAUCHE DE LA
 PAGE DONT IL A FAIT L'OBJET, VOILÀ QUI EST NORMAL ÉTANT
 DONNÉ LE MODE D'ÉCRITURE ADOPTÉ DANS NOS RÉGIONS
 COMME AUSSI DU POINT DE VUE OÙ PUISQU'IL M'EN CROIT SE
 SUBROGEANT CONTINUELLEMENT À MOI-MÊME SE TROUVE
 ACTUELLEMENT SITUÉ SUR LE LECTEUR²⁴.

Si capisce che, nell'esempio pongiano, l'itinerario che accompagna l'effetto della parola iperrealistica diventata immagine di se stessa, si porta dietro tut-

²³ La notorietà di questi autentici fari della critica d'arte rende superfluo qualsiasi riferimento bibliografico; richiamerei solo l'*Antologia della critica su Longhi scrittore*. Si veda: Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, a cura di Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1973, pp. XXIV-LXXIX (i contributi sono di Emilio Cecchi, Giuseppe De Robertis, Pier Vincenzo Mengaldo e dello stesso Contini) e Luigi Baldacci, *Longhi*, ora in *I quadri da vicino. Scritti sulle arti figurative*, a cura di Alessio Martini, Milano, Rizzoli, 2004, pp. 112-126.

²⁴ Francis Ponge, *Le soleil se levant sur la littérature*, in *Le soleil placé en abîme, Le Grand Recueil (Pièces), Oeuvres Complètes*, édition publiée sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, vol. I, 1999, p. 793 (*Il sole si alza sulla letteratura*, trad. J. Risset, in Francis Ponge, *Vita del testo*, introduzione e note di Piero Bigongiari, Milano, Mondadori, 1971 pp. 256-257).

ta la tradizione poetica che, da Mallarmé, Apollinaire, Ungaretti, Michaux..., arriva fino alle prove della poesia visiva, segnando, in un certo senso, un antagonismo tra parola e immagine e un effetto di rottura nel loro dialogo canonico; perché, come è noto, a tale consapevolezza piena dell'esigenza della scrittura di far mostra di sé come immagine nella poesia (e nel racconto), corrisponde, di rimando, una identica coscienza di sé da parte dell'immagine. Ed è altrettanto noto che, da questa duplice svolta artistica e culturale, è derivata una sorta di sovrapposizione di campi, dove i teorici dell'immaginario e dell'immagine si sono trovati affiancati ai teorici della scrittura; in tal modo Warburg, Wölfflin, Merleau-Ponty o Walter Benjamin hanno finito per dialogare con i vari Lyotard, Ricoeur, Barthes, Derrida, Lacan, Deleuze, Lacoue-Labarthe... – ma la lista dei teorici è veramente lunga – finendo per disegnare percorsi di riflessione sempre più complessi e incrociati dove si evidenzia che il rapporto tradizionale di commento e di descrizione si è progressivamente trasformato in un gioco che, come si diceva, ha visto la scrittura, proprio sul versante dell'«immaginare immagini», far concorrenza all'immagine e questa tendere ad affermarsi in quanto scrittura.

4. *Sguardo alle nuove narrazioni di immagini*

Paradossalmente, si può dire che a rientrare in campo è una retorica figurata dell'«immaginare immagini», caotica e giocata ormai sempre più su registri di mescolanza; su tutto, però, a predominare è la cattura ad ogni costo di effetti iconici da prendersi alla lettera come parola «altra». ma se il linguaggio della poesia, nel corso del Novecento, ci ha abituati alla ricerca spasmodica della parola a darsi come figura, più particolare ed estesa è la foga «rassomigliatrice» (e cioè mimetica, secondo Castelvetro, quando commenta Aristotele – sempre e ancora la mimesi!)²⁵, che ha investito la parola letteraria, specie nelle forme del narrare. Qui ci troviamo – o, meglio, ci siamo trovati, soprattutto a partire dagli anni centrali del Novecento – di fronte a fenomeni abbastanza inediti, dove, sempre più spesso, il racconto (il romanzo) e l'immagine appaiono reciprocamente «delocalizzati». In questa prospettiva si può dire che uno degli esiti più interessanti che si possono osservare consiste nell'emersione di alcune forme singolari del narrare immagini e per immagini, di non poco conto, perché sicuramente documentano «possibilità creative nuove». Le parole appena citate appartengono a Lalla Romano e fanno parte del commento a uno dei suoi noti romanzi di immagini:

Il rapporto tra la letteratura e le immagini è ambiguo, si presta a equivoci, ma

²⁵ Ricordo che Michel Deguy, uno tra i più straordinari cultori del *démone* della *ressemblance* e del comparare, ha persino creato il neologismo «commer» (fare come). Ma si veda, ad esempio: *Mimésis*, in *Actes*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 202-205.

può anche aprirsi a possibilità creative «nuove». Le immagini costituiscono esse stesse un linguaggio, dunque non sono mute e non richiedono necessariamente un supplemento di linguaggio. Può accadere che un testo letterario si accompagni con immagini (illustrazioni), le quali a loro volta possono essere viste e godute per se stesse (ad esempio le tavole del Doré per le *Fiabe* di Perrault). In un simile connubio l'immagine (figurativa) si trova in posizione subordinata. Invece nel mio libro *Lettura di un'immagine* le immagini sono privilegiate. Tale inversione è usuale nei libri d'arte, costituiti cioè da immagini che sono riproduzioni di opere d'arte, e in essi il testo letterario è critico o semplicemente informativo. Se le immagini – come nel caso del mio libro – sono fotografie, esse sono l'equivalente esatto (più o meno perfetto tecnicamente) dell'originale. Il mio criterio (o ispirazione) fu il seguente. Accostai al testo fotografico un testo letterario in funzione illustrativa, non informativa. Quello che intendevo illustrare non era l'esteticità – anche se mi presi qualche libertà a questo proposito – ma la pregnanza dei significati, una prospettiva di lettura delle immagini stesse in quanto simboli o metafore. Infatti se il linguaggio letterario è poetico in quanto metaforico, lo è a buon diritto anche quello delle immagini²⁶.

Questa lunga dichiarazione di poetica di Lalla Romano chiamerebbe a una osservazione più ravvicinata, ma la nota più evidente, qui, è tutta da riferirsi al valore intercambiabile che parola e immagine – la fotografia – rivestono nel discorso della scrittrice. Nello scambio a guadagnarci (o a perderci, secondo il punto di vista) è più l'immagine che, alla stregua dei tropi, è resa ambigua, meno assoggettata alla mimesi, ma, soprattutto, sottratta al ruolo di materia del narrato per diventare essa stessa «parola» che racconta e, perciò, manipolata, resa docile alle esigenze del narrabile. Lalla Romano, in uno dei suoi romanzi di immagini parla, non a caso, di esigenze di «composizione», di «trama», di scansione del tempo; tutte operazioni logiche del narrare:

Il passaggio alla composizione di un insieme è avvenuto «necessariamente» È stato un gioco: accostare per affinità o per contrasto, come fa chi vuole creare un ritmo, un ordine. Si suole chiamare racconto (romanzo) qualcosa che segue una trama, o come si voglia definire quell'ordine. Il problema me lo sono posta, ma dopo. C'era l'unità di tempo e luogo (categoria classica), ricondotta al sentimento di una stagione irripetibile. Poteva bastare. Come in un vero romanzo si era andata formando una scansione in tempi, capitoli; perfino un inizio e una fine. Chi avesse difficoltà a riconoscere il testo come racconto, può considerarlo

²⁶ Lalla Romano, *Il mio primo romanzo di immagini* (1977), ora in *Io e l'immagine, Opere*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1992, vol. II, p. 1597. I testi utili da tenere presente sono i seguenti: *Lettura di un'immagine*, Torino, Einaudi, 1975, *Romanzo di figure. Lettura di un'immagine*, Torino, Einaudi, 1986, *La treccia di Tatiana*. Fotografie di Antonio Ria, Torino, Einaudi, 1986; *Nuovo romanzo di figure*, Torino, Einaudi, 1997 e, infine, *Lalla Romano: l'esercizio della pittura*, a cura di Antonio Ria, Torino, Einaudi, 1995.

un'allegoria: «Delle età dell'uomo» per esempio. Troppo astratto? C'è la concretezza delle immagini²⁷.

Una logica narrativa – con personaggi non immaginari, perché si presentano da sé, attraverso gesti, luoghi e azioni – definitivamente sottratta alla prerogativa di «immaginare immagini», dunque? Non accade proprio così: la scrittrice parla di allegoria, riaffidandosi proprio alla funzione di *analogon* opacizzante, inventivo, figurale, della scrittura. Sulla copertina del libro intitolato, appunto, *La treccia di Tatiana*, è ritratta la fotografia di una giovane donna, bellissima, con una splendida treccia bionda. La giovane fotografata, però, non si chiama Tatiana. Il nome contiene una sorta di allegoria, un mito letterario che la Romano svela: si ispira all'eroina del romanzo di Puškin e, di fatto, è quello di un personaggio immaginario. La fotografia si dichiara identificabile (come si riconoscono le persone e gli oggetti nella fotografia) ma nel contempo appare «delocalizzata», perché la sua immagine si riferisce ad un altrove, alla Tatiana che è opera di scrittura.

«Qualcuno obietterà che ho inventato tutto» è appunto quello che accade con la scrittura. Nasce una discordanza tra il mio resoconto e la presunta realtà dei soggetti? Forse i gatti non si riconoscono? Non esito ad affermare che «non c'è riferimento». Del resto la violenza è della fotografia, è già avvenuta; la violenza seconda, delle parole, è indolore²⁸.

Le affermazioni che qui si leggono (ma Lalla Romano, che dipingeva anche, non esprimeva idee analoghe, nel confessare: «La mia pittura era già scrittura»?) dicono che la parola in questo nuovo vincolo non si accontenta del ruolo canonico di illustrazione e di commento, anzi rilancia la sua prerogativa immaginale – ecfrastrica – che tende comunque a raccontare in modo diverso, perché finisce per smentire e mettere in dubbio le stesse sequenze fotografiche facendole sembrare «altre», poetiche e letterarie, appunto²⁹. Credo, ma una riflessione puntuale porterebbe troppo lontano, che, tra le «forme inventive» nuove, evocate sopra dalla Romano (e si tratta di forme diverse anche rispetto a quelle già entrate nel canone; intendo il romanzo-descrizione, ricordandone pochi esempi a caso: *Les gomme* di Alain-Robbe-Grillet, *La vie mode d'emploi* di Perec e, da noi, *Il Giuoco dell'oca* di Sanguineti, *Fratelli d'Italia*, di Arbasino; ma i nomi e le opere da citare sarebbero innumerevoli), forse soltanto la sceneggiatura del

²⁷ Lalla Romano, *La treccia di Tatiana* cit., p. VI.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ecco un esempio di commento a una foto che rappresenta la scrittrice bambina. Il commento dice: «– “terrein vague” accanto allo stradone – la bambina è esitante, interrogativa, ma già affermativa di sé: nella trascuratezza, nei fiori selvatici arruffati, un burattino nell'altra mano – quasi una piccola vagabonda – (il burattino, in verità, non è molto visibile nella fotografia)», Lalla Romano, *Romanzo di figure: lettura di un'immagine* cit., p. 141.

film potrebbe rientrare in un ipotetico grado zero, puramente di servizio, della parola rispetto all'immagine.

Se ben si osserva, infatti, quest'uso metaforico di una formula che in Barthes, a suo tempo, era servita a denotare la non espressività della scrittura, può servire come apertura di un campo di intesa funzionale per scrittori e cineasti – ormai numerosi – diventati autori di testi di sceneggiature filmiche. Il terreno di intesa riguarda il pensiero di partenza, più o meno esplicitamente condiviso con gli studiosi, che consiste nel ritenere la sceneggiatura come un genere intermedio che sta tra «romanzo e cinema», le cui «parole si cancellano a favore delle immagini che hanno permesso». Queste parole appartengono a Olivier Rocheteau, che le usa proprio per un tentativo di definizione della sceneggiatura. Questo: «Le scénario est un texte particulier. Il reflète tout le travail préparatoire d'un film, mais est amené à être dépassé par le tournage, voire à être oublié après le montage du film: les mots s'effacent devant les images qu'ils ont permises»³⁰.

La constatazione è poco confutabile, come si potrà vedere anche dalla brevissima sequenza del testo che segue, estratta dalla sceneggiatura di *Lacombe Lucien* (si tratta della magistrale storia di un *collabo*, durante l'occupazione tedesca in Francia, scritta a quattro mani da Malle e Modiano nel 1974) a cui si riferisce il pensiero appena letto; nella versione filmica, i tratti della descrizione del personaggio, dei suoi movimenti, così pure la didascalia che introduce la battuta (come a teatro), diventeranno puramente inquadrature di gesti, azioni e voce: «Lucien ne se sent pas bien. Il finit son verre et essaie de monter sur un tabouret. Lucien: je peux m'asseoir?»³¹.

Ma questo terreno d'intesa iniziale deve però ormai tener conto del fatto che l'operazione di transcodifica non annulla il testo; i testi restano e sempre più stanno acquistando un'esistenza autonoma, letteraria, oltre che filmica: costituiscono un vero e proprio repertorio, vastissimo, di esemplari «racconti di parole per l'immagine», oggetto di attenzione e di studio in quanto nuova modalità di fare racconto che sta, appunto, fra più codici, richiedendo più competenze interpretative e grande sensibilità. E, sicuramente, come segnala la riflessione conclusiva del commento alla sceneggiatura di *Lacombe Lucien*, la patente di «prima traccia di rappresentazione» conferisce al testo filmico una dimensione che può fare aspirare a una diversa attenzione e duttilità di lettura da parte dei critici:

Les mots du scénario échappent à la force conclusive du cinéma, qu'ils ont pourtant servie, en organisant une première représentation. Si le scénario «n'est que l'expression du désir initial de raconter telle histoire» comme le dit Ma-

³⁰ Olivier Rocheteau, *Entre roman et cinéma: le scénario*, in *Le texte en perspective*, Louis Malle, Patrick Modiano, *Lacombe Lucien* (1974), a cura di O. Rocheteau e Olivier Tomasini, Paris, Gallimard, 2008, p. 152.

³¹ Ivi, p. 23.

rie-Anne Guérin dans le *Récit du cinéma*, un scénario écrit par Louis Malle et Patrick Modiano continue à nourrir notre désir de littérature et de cinéma³².

E c'è da pensare che il futuro di un simile «desiderio di letteratura e di cinema» finirà per riconoscere agli studi sui testi di sceneggiature (non soltanto quelli celebri più noti di autori, che sono stati costantemente fra parola ed immagine, e cito per tutti Pasolini) la solidità e l'apertura di una tradizione analoga a quella che si è conquistata a suo tempo la letteratura teatrale. In tal caso, sul crocevia del «discorso del film» e del «saper vedere»³³, si potrà leggere la parola della sceneggiatura, non solo in termini di azioni (il *découpage*) funzionali alle sequenze sceniche, destreggiandosi come tra *showing* e *telling*, bensì trattandone alla stregua di una nuova fenomenologia creativa e di scrittura fatta linguaggi che, per il loro uso contaminato, assumono una nuova «forma intermedia», la forma che intendeva Lalla Romano nel presentare i suoi romanzi di immagini³⁴.

Ho appena citato in causa due modi di discorso narrativo, *showing* e *telling*. Di queste, e specie della prima, si è molto parlato nelle teorie del racconto di qualche decennio fa, per essere fortemente implicate nella dimensione cosiddetta mimetica (di fatto: ecfraistica) del narrare. Da qualche tempo, quella del «mostrare» appare come una categoria analitica caduta in disuso, forse proprio per eccesso di impiego: mi chiedo, invece, se, per queste moderne forme creative di ibridazione tra parola e immagine, non valga la pena di recuperarla. Sto pensando, in particolare, alla funzione, per certi versi inedita, dello *showing* nel «romanzo disegnato» o *graphic novel*, un genere piuttosto in voga attualmente, soprattutto grazie al talento di certi artisti, che si stanno sempre più allontanando dall'alveo originario del parente più popolare che è il fumetto.

Ma, è ovvio, non è mia intenzione misurarmi con la storia di questo genere di racconto e del prodigioso fenomeno culturale rappresentato dal fumetto: mi addentrerei incautamente in una materia che non mi appartiene³⁵. Il mio è solo un tentativo di ritagliare, quasi in coda ai titoli, un breve spazio riflessivo intorno a modalità espressive – quelle del *graphic novel* e della *novelization* –, che mi

³² Ivi, p. 162. Per il riferimento italiano di *Récit de cinéma*, si veda: Anne-Marie Guerin, *Il racconto cinematografico*, a cura di Elga Mugellini, Lindau, Torino, 2006.

³³ Il «discorso del film» e la necessità «Saper vedere» in quanto premessa necessaria per riscoprire il ben noto «saper leggere», sono stati recentemente chiamati in causa in un bel libro di Bernardi. Si veda: Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002 e 2004, p. 100 (nel volume sono segnalati alcuni riferimenti interessanti, come, ad esempio: *Il discorso del film. Visione, narrazione enunciazione*, a cura di Lorenzo Cuccu, Augusto Sainati, Napoli, ESI, 1987; Matteo Marangoni, *Saper Vedere*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1933).

³⁴ Per avvalorare l'ipotesi di una simile autonomia di interessi, vorrei rinviare alla recente edizione di un progetto di sceneggiatura per Antonioni, ad opera di Alain Robbe-Grillet. Si veda: A. Robbe-Grillet, *La Forteresse. Scénario pour Michelangelo Antonioni*, a cura di Olivier Corpet, Paris, Minuit, 2009.

³⁵ E anche in questo caso, i nomi da fare sarebbero molti, a cominciare da quello più noto di Hugo Pratt.

sembrano costituire due interessanti approdi, per altro opposti, del vincolo tra parola e immagine seguito fino ad ora. Nella prima modalità, il *graphic novel*, parafrasando un po' Lalla Romano, non solo si potrebbe dire che «il disegno è il testo e la scrittura – la parola – l'illustrazione»³⁶ ma che, in modo meno pessimistico rispetto allo scenario prefigurato da Fumaroli, la parola risorge dall'immagine, anche in modo estraniato (lo stadio più clamoroso si sta già verificando nei diffusissimi *video-games* – o in *Second Life* – dove la parola è per lo più voce fuori campo, didascalia o suono onomatopeico); nella seconda, la *novelization*, al contrario, è l'immagine che ritrova le parole tradotte in racconto.

Ma perché, in breve, giova chiamare in ballo, specie per la funzione della parola nel *graphic novel*, la categoria aristotelica e narratologica dello *showing* in particolare? Penso che per far emergere l'utilità del *repêchage* sia sufficiente considerare, insieme a Lodge (e a Gérard Genette prima di lui) che, nell'opposizione tra narrazione mimetica e quella diegetica, «la forma più pura di narrazione mimetica consiste nella citazione delle parole dei personaggi»³⁷. E nel *graphic novel* (come nei *balloons* del fumetto), la figura del personaggio (ma soprattutto il suo autore) anche la più evocatrice e «parlante», è banale dirlo, resterebbe priva di parole se non fossero inserite come testo. Sto pensando, ad esempio, a *Lettere da un tempo lontano*³⁸, una mirabile realizzazione grafica di Lorenzo Mattotti. Un testo che sta, come altre opere dell'artista, tra pittura, cinema e letteratura, ed è un lavoro esemplare non solo per il tratto artistico, nelle figure e nelle tinte forti del colore, ma anche perché, in maniera innovativa, il libro si presenta in quanto raccolta di storie (si sa che la differenza strutturale del *graphic novel* consiste, secondo gli specialisti, nel fatto che, a differenza del fumetto, il romanzo grafico presenta una vicenda compiuta alla stregua del suo gemello non figurato – il romanzo).

Si tratta di quattro novelle (*Dopo il diluvio*, *Il ritratto dell'amore*, *Lontano molto lontano*, *Lettera da un tempo lontano*) dalla lunghezza variabile: quello che non varia è la spettacolarità e la mirabile qualità del disegno e delle inquadrature. Lo scritto vi è ridotto al minimo, ma la filigrana letteraria è ben percepibi-

³⁶ Lalla Romano, a proposito del suo libro *Lettura di un'immagine* (Torino, Einaudi, 1975) aveva scritto: «In questo libro le immagini sono il testo e lo scritto le illustrazioni» (Si veda L. Romano, *Premessa*, in *Romanzo di figure: lettura di un'immagine* cit.).

³⁷ David Lodge, *Narrazione mimetica (showing) e diegetica (Telling)*, in *L'arte della narrativa*. Con una nota di Hermann Grosser (1992), trad. it., Mary Buckwell e Rosetta Palazzi, Milano, Bompiani, 1995, p. 156.

³⁸ Lorenzo Mattotti, *Lettere da un tempo lontano* (2005). Con i testi di Lilla Ambrosi e Gabriella Giandelli, Torino, Einaudi, 2006. Il testo contiene quattro storie: *Dopo il diluvio* (sceneggiatura di Mattotti e Giandelli), *Il ritratto dell'amore* (Sceneggiatura di Mattotti e Ambrosi. Testi di Ambrosi), *Lontano molto lontano* [ID], *Lettera da un tempo lontano* (Sceneggiatura di Mattotti. Testi di Ambrosi e Mattotti). Un piccolo richiamo sull'oscillazione di carattere grammaticale – la o il – *graphic novel*: questa deriva dalla traduzione del termine inglese in «romanzo» o «novella». La mia opzione va al primo, anche se, in queste sue *Lettere*, Mattotti disegna vere e proprie novelle.

le: la lontananza è il tema conduttore; in due storie – quella iniziale e l’ultima – la prima persona si racconta in forma di lettera; nelle due sequenze narrative interne, più brevi, la prima e la terza persona si alternano per inseguire, sul filo della memoria, immagini ossessive di distacco (quella di un artista che, nel ritratto della donna amata, sigilla il suo abbandono, e quella di uno «strano pacco», una sorta di fagotto alato, che, in un’atmosfera fortemente metafisica – più vicina a Savinio che a De Chirico, in verità –, passa di mano: da un bambino a un ladro, a una donna e infine a un uomo «che aveva perso tutto, anche la testa se n’era andata lontano, molto lontano...»)³⁹.

Il lettore, quando riesce a staccare lo sguardo dalla presa fantastica delle immagini, dai luoghi, sogni inquietanti ed eventi che esse raffigurano (l’ecfrasi, *lo showing*, senza mediazione scritta!), per porre attenzione al ruolo della parola, resta sorpreso nel ritrovarsi immerso nella durata e nelle strategie tipiche del racconto: lo scavo interiore dei personaggi – sebbene di numero ridotto e per lo più senza nome: sono figure di donne, uomini, bambini –, la descrizione di eventi, figure, paesaggi (la trama iniziale e quella finale hanno come scenario un viaggio in aereo e uno in treno), l’apparente avvicinarsi dei tempi (le albe, la notte e il giorno), gli effetti finali di *suspense* come in ogni novella che si rispetti. Su tutto a dominare è un effetto narrativo raddoppiato, dove la parola, dal suo inserto, si ritaglia d’autorità un proprio campo, con regole proprie, nell’alternarsi di *showing* e *telling*; viceversa, l’immagine può giocare solo sul registro dello *showing*, quindi non racconta fatti, li «rappresenta», dove la voce narrante della protagonista finisce anch’essa per «mostrare» la propria immagine: sta lì con il compito evidente di «immaginare immagini», di cui essa stessa è parte e la sua voce racconta ciò che invece non serve più immaginare, perché si può vedere:

Nei miei sogni sono animali ma so che non sono veri / Sogno tante cose strane, te le racconto anche se capisco che ti dà fastidio / Forse perché i sogni diventano noiosi quando li si racconta. Tu non sogni mai. Tra poche ore ci rivedremo, non riesco a immaginare come sarà... / Qui sta succedendo qualcosa che assomiglia a un sogno ma gli animali sono animali veri / Sono granchi rossi grandi ogni anno migrano da una parte all’altra dell’isola ma quest’anno è successo qualcosa di diverso [...] / Hanno invaso tutto, la zona dell’aeroporto è completamente bloccata. Stiamo aspettando da ore per sapere se il volo potrà partire. La pista dove decollano gli aerei è completamente rossa e si muove, lo so che può sembrare affascinante... / ⁴⁰.

Questo esperimento di registrazione delle sequenze narrate tradisce profondamente il testo: cancella la parte grafica, che si apre proprio con l’immagine

³⁹ Lorenzo Mattotti, *Lontano molto lontano*, in *Lettere da un tempo lontano* cit., ultima inquadatura.

⁴⁰ L. Mattotti, *Dopo il diluvio*, in *Lettere da un tempo lontano* cit., pp. 5-6.

di un minaccioso granchio rosso in primo piano e, solo dopo il crescendo delle sequenze fitte di granchi, apparirà il personaggio che sta guardando la scena (le inquadrature iniziali, lo si saprà in seguito, sono l'anticipazione di violenti fantasmi inconsci: l'eroina sa che deve subire un intervento chirurgico che l'attanaglia). Con questo non intendo dire che nel *graphic novel* il rapporto tra immagine e scrittura obblighi ad una sorta di lettura strabica; intendo far notare che i due registri collaborano senza snaturarsi: il racconto di parole registra i pensieri, riassume eventi ma serve anche a «mostrarli», nel modo che ricordava Lodge, citando «le parole dei personaggi» (nel racconto, il piano dello *showing*, la parte dialogata, riguarda l'azione vera e propria: la donna, infatti, mentre è chiusa in aeroporto, incontra uno sconosciuto che ha comprato un regalo identico al suo – una specie di piccolo totem dalla testa di uccello – e insieme tentano di cambiare il regalo, ma non ci riescono; nella notte, lei ha una crisi dolorosa. Lo sconosciuto la aiuta e, mentre la assiste, le spiegherà che la sua esperienza della malattia gli deriva da sua moglie, malata di sclerosi). Dal canto suo l'immagine non resta ferma, non si limita all'evidenza, incarna i pensieri e la violenza degli incubi del profondo – i granchi sono il simbolo angoscioso della malattia temuta e, insieme, l'allegoria del destino di rovina che incombe sulla natura intera, sull'umanità degradata – riuscendo persino a scompaginare i tempi. Ed infatti, il racconto della malattia della moglie, da parte dello sconosciuto, è tutto «mostrato» per effetto di una mirabile serie di sequenze in flashback, estratte dalla memoria e giocate, in modo efficacemente mimetico, sui toni e sui colori sbiaditi di un tempo reso artificialmente «altro». Del resto, in ultima ipotesi, la sfida vera di questo *graphic novel*, per molti versi esemplare, non consiste forse nel tentare di rappresentare il tempo, come accade nella storia di Mattotti?

Caro vecchio,

Tu non mi conosci. Non avresti potuto. Ti scrivo da un tempo lontano per te. Un tempo che tu hai provato a immaginare nei tuoi disegni⁴¹.

Forse per questo *incipit* epistolare (chi scrive è una giovane donna, bella, vagamente orientale, che, viaggiando su un treno futuribile, reca con sé l'opera grafica di un suo avo disegnatore – il vecchio destinatario della lettera – un'opera che, dati i tempi, è tutta «riversata» in un video) serve evocare proprio il «paese lontano» di Michaux. Qui, infatti, tale paese immaginario esiste ed è reso visibile nelle sequenze di immagini, proiettate in un mondo asettico, iper-tecnologico, percorso da treni supersonici che sbucano da gallerie, scavate sotto terra e sotto il mare, gestito da un sapere elettronico e computerizzato – per altro, in tutto identico a quello descritto da J. Baccelli nel suo romanzo. Ma queste scene, che evocano una sorta di realtà virtuale (la protagonista, ad un certo punto, si ritrova in

⁴¹ L. Mattotti, *Lettera da un tempo lontano*, in *Lettere da un tempo lontano* cit., p. 41.

una stanza, detta degli enigmi, dove, per passare il tempo, risponde a un quesito culturale – meno grave, quindi, di quello posto a Edipo dalla sfinge – e vive per qualche istante un'avventura virtuale con una sorta di computer-sfinge)⁴², queste immagini inconsistenti produttrici di odori, movimenti, dove si governa, in modo meccanico, ogni esperienza di comunicazione, possono dirsi racconto del tempo? In un certo senso sì; le immagini del futuro, automaticamente, relegano al passato, al «tempo lontano», ogni riferimento che sia al di fuori da quello scenario. Naturalmente, basta rovesciare i termini perché quel passato si riconosca come recente per il lettore attuale; del resto, nel racconto, a segnalare il gioco ci pensa la giovane protagonista, mentre osserva gli antichi fumetti del suo destinatario: «Ho guardato ancora una volta i tuoi lavori... Chissà perché pensando al futuro ci si immagina cose che esistono nel presente portate all'esagerazione»⁴³.

Ma nel testo, insieme agli inserti in funzione metanarrativa, come quello appena letto e che appartengono solo alla parola, si disseminano citazioni *ad hoc*: brani di un fumetto del nostro tempo, la copertina di un'opera del «vecchio disegnatore» – che reca la data 1985-1990 –, Lucio Mazziotti, non lasciano dubbi sulla cronologia reale. Ma le immagini, mirabili per disegno e colore (a tratti ricordano le figure sognate di Jean-Michel Folon), dei paesaggi metropolitani straniti – tali sono le «cose che esistono nel presente, portate all'esagerazione» –, quasi privi di esseri animati, raccontano quanto la protagonista vede e vive, ma per darle voce serve la parola: quella che serve per scrivere una lettera, per comunicare ricordi, pensieri, sensazioni, per riflettere sugli eventi e su chi possiede la capacità di «immaginare immagini»: «Vedi, qui nel futuro possiamo guardare il cielo da un treno sottoterra; sono solo ologrammi e forse questo avresti potuto immaginarlo»⁴⁴. È chiaro, insomma, che la funzione della parola, nel *graphic novel*, continua ad esercitarsi secondo le prerogative retoriche ben note di illustrare, interpretare, raccontare; da qui la percezione, segnalata sopra, di doppio registro narrativo (e persino di *showing* su *showing*, quando si tratta di ricorrere, in aggiunta alle immagini, agli effetti di mimesi narrativa).

Da questo punto di vista si può dire che il *graphic novel* apre comunque un capitolo interessante, se non proprio nuovo – il fumetto, ma anche il fotoromanzo, da tempo, deve fare i conti con questi effetti di raddoppio – che chiede un diverso vaglio, persino in confronto con la cosiddetta *novelization*. Nel vincolo tra immagine e parola, il procedimento di narrativizzazione (o novellizzazione?)⁴⁵

⁴² Il quesito da risolvere concerne le notizie di un quadro. L'eroina dà la risposta giusta rivelando che la tela è di Ivan Shishkin (1832-1898) ed è depositata al Museo di Kiev (la città da dove proviene l'eroina). Il quadro raffigura un paesaggio innevato, dal titolo *Nel selvaggio nord*, e rappresenta l'unico albero nella storia.

⁴³ Ivi, p. 47.

⁴⁴ Ivi, p. 48.

⁴⁵ Il termine novellizzazione è già entrato nell'uso. Si vedano gli Atti di convegno: *La novelisation. Du film au livre / Novelization. From Film to Novel*, a cura di Jan Baetens et Marc Lits, Louvain, Leuven University Press, 2004 e *Il racconto del film / Narrating the Film. La novellizza-*

di immagini filmiche rappresenterebbe di per sé un fenomeno più rilevante per la settima arte che per la letteratura, per il semplice fatto che è il successo di un film a determinare il desiderio di ri-raccontare (sebbene, di riflesso, come per il principio dei vasi comunicanti, i livelli tornino in parità). Nel nostro panorama letterario, così ricco di scritti di sceneggiature, il fenomeno della cosiddetta *novelization* appare ancora modesto, anche se, a ben guardare, proprio Alberto Arbasino, con il suo testo *La bella di Lodi* (1972) ha forse giocato in anticipo. Certo, allora non si parlava di *novelization*; inoltre, a tener conto dell'avvertenza dell'autore⁴⁶, ma soprattutto tenendo conto della scrittura, fortemente sceneggiata, si può pensare ad un esperimento ibrido – fatto non eccezionale nell'opera di Arbasino – che potrebbe stare tra il *découpage* e la *novelization*. Non so se sia lecito spingersi fino a considerare quella prova come una sorta di esempio di *protonovellisation* di cui parla il poeta, qui in veste di teorico, Jan Baetens; occorrerà almeno aspettare la dissipazione dell'aura di discredito che ancora circonda la teoria e la pratica di questa parola che non commenta l'immagine, non l'interpreta e non l'accompagna, bensì, come spiega ancora Baetens, si presenta come la riscrittura di un film «in forma romanzesca»:

La novellisation, dont on verra qu'elle est tout *sauf une adaptation à l'envers*, représente un des aspects les moins connus de la production littéraire depuis un siècle. La richesse comme la diversité étourdissante du phénomène n'ont jamais été reconnues à leur juste valeur, pourtant essentielle à quiconque veut saisir la dynamique de la chose littéraire dans l'environnement médiatique complexe qui est la sienne désormais [...]. Si elle est quasi universelle, puisqu'on trouve des traces dans toutes les cultures où apparaît le cinéma, la novellisation n'est pas un phénomène *unique*. C'est en revanche un type d'écriture dont la forme, le sens, le statut ou encore les enjeux varient nettement au cours du temps et selon les contextes géographiques où il émerge. La novellisation constitue une véritable industrie à la croisée des mondes du cinéma et du livre. Certains répertoires évoquent jusqu'à des milliers de titres [...] et une interprétation assouplie du genre multiplierait encore ces statistiques par dix⁴⁷.

La *novellisation* in quest'ultimo scorcio di capitolo potrebbe profilarsi come una forma di resistenza strenua di quella scrittura, vista da Fumaroli come battuta in partenza nei confronti dell'immagine? Può darsi, specie se si tiene conto dell'ipotesi che, una volta sottratta al campo della paraletteratura o della pratica dei *nègres* – dei riscrittori – senza dignità d'autore, quello della «novellizzazio-

zione: dal catalogo al trailer / Novelization: from the catalogue to the trailer (XII International Films Studies Conference), a cura di Alice Autelitano e Valentina Re, Udine, Forum, 2006.

⁴⁶ Alberto Arbasino, *La bella di Lodi*, Torino, Einaudi, 1971. E si veda a tal proposito, Giuseppe Panella, *Alberto Arbasino*, Fiesole, Cadmo, 2004, pp. 94-96.

⁴⁷ Jan Baetens, *La novellisation. Du film au roman. Lectures et analyses d'un genre hybride*, Liège, Les impressions nouvelles, 2008, p. 9.

ne» potrebbe diventare il terreno culturale d'elezione di un nuovo genere ibrido, ma non più relegato al rango di sottoprodotto commerciale, in quanto vassallo letterario dell'immagine (alla stregua del cineromanzo). Jan Baetens parla di «emancipazione letteraria della novellizzazione» e di testi culturalmente ambiziosi destinati a nuovi lettori e soprattutto a teorici più avvertiti e sensibili ai registri di una comparatistica aperta. Il tracciato va ritagliato a margine dei canoni, un po' come la fotografia che s'inventa letteratura e scenari immaginari nella Romano; Baetens pensa ad una novellizzazione che esca dai *clichés* della mera riscrittura per farsi meno traspositiva e mimetica, meno «convenzionale», come egli dice⁴⁸. E in questa storia dove c'è ancora molto da apprendere, egli stesso offre un esemplare, piuttosto inedito, di novellizzazione in versi, ispirato al film di Jean-Luc Godard, *Vivre sa Vie* (1962). La vicenda è riconfigurata in quindici «quadri-capitoli» che raccontano la storia della protagonista, una giovane prostituta (Nana), attraverso dialoghi, gesti, e azioni con «interruzioni di toni e di forma sistematici»; né film né *découpage*, bensì poesia, come ci ricordano le parole del commento di Sémir Badir:

Aussi, mettre en vers une histoire imaginée préalablement par un film, ce n'est pas faire montre d'une ingéniosité excentrique et vaguement intellectualiste; ce n'est pas non plus dresser la poésie en forme aristocratique et souveraine; mais c'est chercher à ramener la poésie au coeur des choses là même où se trouve depuis longtemps déjà, le cinéma⁴⁹.

Lalla Romano snidava la poesia dietro la fotografia, Jan Baetens (e Samir) nel cuore del cinema: mi pare che dietro l'idea e la pratica di questo genere di «forma creativa nuova», che muove dal luogo ormai deputato dell'immagine (il cinema), si riapra, paradossalmente, la via di un cammino a ritroso sulla falsariga di chi, dinanzi all'immagine, non resiste alla tentazione di scrivere, cedendo al perenne abbaglio di giocare ad «immaginare immagini» mediante la parola:

Au verso de cette feuille, au verso de ce texte que je cherche et transcris, il y a, plus absent pour toi lecteur que cette histoire de Nana qui revient, le brouillon pour moi seul visible et donc inexistant d'un ancien poème, que je ne relirai qu'à travers l'image de ces images d'elle, dans le désespoir impossible d'être enfin entièrement entièrement dupe⁵⁰.

⁴⁸ Ivi, p. 13.

⁴⁹ Sémir Badir, *Postface* à J. Baetens, *Vivre sa vie* cit., p. 57.

⁵⁰ *XV. Je tends la main à Nana*, ivi, p. 41. Segnalerei, in chiusura, un esempio sperimentale di racconto di immagini, estremamente nuovo e drammatico, realizzato dal regista Manuel De Oliveira nel suo lavoro, *Un film parlato* (datato 2004). Tutto il film si basa sul racconto della storia della civiltà occidentale di una giovane intellettuale a sua figlia; alla fine, come in un'allegoria, le due protagoniste periscono in un attentato terroristico.

SAGGIO, «PENSIERO COMPOSITO» E METALETTERATURA

Il saggio tende alla verità, esattamente, ma come Saul, il quale era partito per cercare le asine di suo padre e trovò un regno, così il saggista, che sa cercare realmente la verità, raggiungerà alla fine del suo cammino la mèta non ricercata, la vita.

Il saggio è un tribunale, ma ciò che è essenziale e istitutore di valori in lui [...] non è la sentenza ma il processo di giudizio [...], il saggio è un genere artistico, un'autonoma insopprimibile rappresentazione formale, di una vita propria e compiuta. Soltanto ora definirlo un'opera d'arte e tuttavia metterne costantemente in luce gli elementi che lo distinguono dall'arte non è contraddittorio, equivoco e simbolo d'imbarazzo: esso assume verso la vita lo stesso atteggiamento che assume l'opera d'arte, ma soltanto l'atteggiamento; ambedue sono ugualmente sovrani in questa presa di posizione, ma all'infuori di questo non v'è alcun contatto tra saggio e poesia¹.

[...] il saggista è scrittore di prove e di esperimenti, sempre incerto se preferire per se stesso la riuscita o il fallimento, la forma conclusa e definitiva o il frammento aleatorio, le taglienti e perentorie certezze o i mascheramenti, i paradossi, l'istrionismo. Il saggista è persino indeciso se scegliere la scelta e la sospensione delle scelte, fra la decisione e l'incertezza. Come genere letterario, perciò, il saggio è forse il più mutevole e inafferrabile dei generi. Il più esposto alle influenze di ogni altro genere, il più passivo nel suo orgoglio, il più impaziente nella sua risolutezza. Ha avuto le sue epoche d'oro: ma poi non sarebbe così facile mettersi d'accordo su quali siano state: l'Ellenismo?

¹ Geörgy Lukács, *Una lettera a Leo Popper* (1910), in *Essenza e forma del saggio. L'anima e le forme* (1911). *Teoria del romanzo* (1920), traduzione di Sergio Bologna e Vito Messina, Milano, Sugar, 1972, rispettivamente pp. 26 e 34.

l'inizio della decadenza romana? l'età di Montaigne e di Pascal? quella di Diderot e di Lichtenberg? di Kierkegaard e di Marx? di Freud e di Proust? Il saggista viene prima o dopo qualcos'altro?²

1. *Il saggio e la raccolta di saggi*

NRF Essais n'est pas une collection au sens où ce mot est communément entendu aujourd'hui; ce n'est pas l'illustration d'une discipline unique, moins encore le porte-voix d'une école ni celui d'une institution. NRF Essais est le pari ambitieux d'aider à la défense et restauration d'un genre: l'essai. L'essai est exercice de pensée, quels que soient les domaines du savoir: il est mise à distance des certitudes reçues sans discernement, mise en perspective des objets faussement familiers, mise en relation des modes de pensée d'ailleurs et d'ici. L'essai est une interrogation au sein de laquelle la question, par les déplacements qu'elle opère, importe plus que la réponse³.

Penso che sulla natura e la funzione del saggio la definizione sintetica contenuta in queste righe di commento che accompagnano la nota collana di saggistica di Gallimard dica più di quanto non si creda. Se, infatti, nella frase di Éric Vigne si provano ad isolare gli elementi della «difesa e illustrazione» del genere, non sarà difficile desumere tutte le prerogative solitamente attribuite al saggio: la libertà e varietà di argomento e di scrittura, il carattere interdisciplinare dei soggetti trattati e degli strumenti di ricerca e, soprattutto, l'esercizio critico del pensiero, oltre a una grande autonomia riconosciuta al punto di vista dell'autore, che può essere polemico e soggettivo al massimo. Ma il pensiero di Éric Vigne può essere verificato, da chiunque voglia, nei diversi spogli lessicali, dove, tra le voci elencate delle varie accezioni, compare proprio la definizione che si sovrappone, eccetto per alcuni dettagli, ai significati indicati come specifici dalla collana di Gallimard. Si veda:

Saggio: (15) Opera breve e sintetica in prosa, condotta in modo oggettivo e razionale, su un argomento scientifico, politico, filosofico, letterario o di costume, affrontato in modo libero, con minore sistematicità rispetto allo studio o alla monografia, di solito in uno stile lucido, spigliato e raffinato, con numerosi riferimenti culturali e di forte impronta personale (e come genere letterario può farsi risalire agli «Essais» di Montaigne, pubblicati nel 1580, pur avendo analogie nella letteratura classica con il sermone, con l'epistola e con il trattato morale;

² Alfonso Berardinelli, *La critica come saggistica* (1986, 1990), in *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 14.

³ Éric Vigne, in Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 437.

il periodo di massima diffusione fu il settecento, mentre il secolo successivo è rivolto specialmente alla critica letteraria, artistica, musicale, ecc.)⁴.

Per inciso, si potrà osservare che, nella formulazione di questa voce, la natura di almeno uno dei dettagli mancanti nella presentazione del volume di Gallimard – non tanto la specificazione che si legge in fine di definizione (nel rinvio al «titolo di un'opera»), bensì quella che compare proprio ad inizio di prima frase («opera breve e sintetica in prosa») – non appare di poco conto. È abbastanza frequente, infatti, che un libro di saggistica prenda proprio la forma della raccolta di saggi, scritti in tempi diversi e su argomenti eterogenei e la preoccupazione di disomogeneità, manifestata a suo tempo da uno dei primi teorici, Geörgy Lukács – da sempre considerato teorico e saggista di vaglia – nella sua nota riflessione in forma di lettera (che reca, per altro, la data Firenze 1910) indirizzata allo sfortunato amico Leo Popper, non è così peregrina. Si ricordi come Lukács, formulando il suo progetto di libro, apriva la sua lettera all'amico con il dubbio sulla possibilità di realizzazione di un libro di scritti che possedesse un'«unità nuova»:

Amico mio, davanti a me ho i saggi destinati a questo libro, mi chiedo però se codesti lavori sono pubblicabili, cioè se possono dar vita ad un'unità nuova, ad un libro. Per ora infatti non mi interessa sapere quel che possono offrire questi saggi come studi di «storia letteraria» ma vorrei sapere soltanto se in essi c'è qualcosa che possa farli diventare una forma nuova, autonoma, e vorrei sapere se questo *quid* è comune a ciascuno di essi. Che cos'è questa unità – ammesso che esista? Non intendo tentarne una formulazione, perché non è di me né del mio libro che ora si sta parlando; il problema che ci sta di fronte adesso è più importante, più generale: è il problema di vedere se una siffatta unità possa esistere. Ossia, in che misura gli scritti veramente grandi, appartenenti alla medesima categoria di questi, hanno una loro forma e in che misura questa è una forma autonoma; in che misura il tipo di visione generale e la maniera in cui viene manifestata prelevano un'opera dal campo della scienza e la collocano nel campo dell'arte, pur mantenendo distinti i confini che separano le scienze dall'arte; le infondono l'energia necessaria per imporre un nuovo ordine concettuale alla vita, pur tenendola ben distinta dalla gelida e intoccabile perfezione della filosofia. Questa mi sembra l'unica maniera possibile per fare un'apologia non superficiale di questi scritti, ma al tempo stesso per sottoporli ad una critica profonda; innanzi tutto dovremo commisurarli al termine di misura che ricave-

⁴ Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1994. Nel punto precedente si legge un altro importante nesso di significato altrettanto diffuso del saggio-campione, secondo il senso etimologico di «assaggio»: «(14) *Saggio*: Pagina o fascicolo di un'opera a stampa, inviato come modello dell'intero lavoro o come esempio, spesso gratuito, per eventuali acquirenti. – Anche: primo numero di un periodico o primo volume di una collana distribuito a scopo pubblicitario. – *Copia di saggio*: esemplare gratuito di un libro, in parti. scolastico, inviato a un recensore affinché ne parli o a un insegnante perché lo esamini e lo adotti come testo per l'insegnamento».

remo qui e la determinazione di questo obiettivo ideale ci darà quanto prima la distanza che li separa da esso⁵.

È ovvio che è nel titolo (*Die Seele und die Formen*) *L'anima e le forme*, che è stata trovata la risposta a quella esigenza di unitarietà che il teorico ungherese esprimeva nella lettera al noto studioso di estetica, suo amico. Allora egli si poneva dinanzi al quesito, tuttora corrente, che consiste nell'interrogarsi sulla natura del saggio e solo indirettamente finiva per entrare sul terreno di quella che, recentemente, è stata definita come la «poetica degli scritti collettanei» (soprattutto, raccolte di saggi, poesie e novelle). Un argomento, questo, non estraneo alle questioni sul saggio, ed è stato, per altro, il tema di una ricerca di un gruppo di studiosi canadesi, impegnati nel tentativo di «definire la raccolta [di scritti] in relazione con il genere del saggio», nella «prospettiva della [...] pubblicazione in forma collettanea» per tentare, infine, di «capire questa forma letteraria in relazione allo spazio-tempo della sua produzione»⁶.

Le parole di Dominique Vaugeois appena lette, tese a render conto delle soluzioni e delle conclusioni del gruppo canadese, non vanno nella stessa direzione dei quesiti di Lukács sul come evitare la disomogeneità, bensì sono rivolte ad argomentare, nei vari esempi di lettura analizzati, gli aspetti che, nei diversi contributi dedicati al genere di scrittura definita «pensiero composito» (*la pensée composée*), costituiscono materia di riflessione. E, devo dire, dai percorsi analitici proposti sulle forme collettanee emergono alcuni addentellati interessanti per chi voglia interrogarsi sul saggio da un'ottica, dove, accantonate le problematiche più ricorrenti di ordine semantico, linguistico e di discontinuità, ad esser posti in rilievo sono i temi utili ad illustrare la struttura delle forme saggistiche, e cioè:

- 1) le questioni genetiche (in tema di varianti, aggiunte);
- 2) i problemi di paratestualità e intertestualità (titoli e riferimenti ad altri testi);
- 3) ed infine, tematiche di pragmatica testuale (che contemplano l'esigenza di tener conto delle problematiche della ricezione).

A quest'ultimo punto Dominique Vaugeois fa seguire un commento particolarmente centrato sulla forma di saggistica collettanea. Si veda:

La poétique de l'essai confondue avec celle du recueil est alors une poétique de la sélection, de la réécriture et de l'organisation où placer devient le mouvement constitutif du sens. La particularité de la forme colligée permet donc à

⁵ G. Lukács, *Una lettera a Leo Popper*, in *Essenza e forma del saggio. L'anima e le forme* cit., p. 13.

⁶ Dominique Vaugeois, recensione a *La pensée composée. Formes du récit et constitution de l'essai québécois*, sous la direction de François Dumont, Québec, Nota bene, 1999, edita sulla rivista online «Acta Fabula», printemps 2001, vol. 2, 1, <http://www.fabula.org/revue/cr/54.php> (12/2015).

la réflexion sur la poétique de l'essai de considérer le fait que le texte de l'essai peut se définir d'abord non dans sa lettre mais dans le geste même de réédition et ce qu'il implique en termes de réception, de position sociale, d'ethos du sujet essayiste et de complexité énonciative⁷.

Selezione, ridisposizione e, talvolta, riscrittura o aggiornamento, appaiono le operazioni fondamentali utili alla costruzione di senso (e quindi all'analisi, alla lettura) di un libro che, sostanzialmente, dà origine a una intelaiatura logica e a una cronologia inedita. Da qui, per il lettore, l'importanza da attribuire alla scansione delle date nelle edizioni e dei titoli originari (i riferimenti paratestuali a cui accennava la studiosa francese) o le note di motivazione delle prefazioni. Sotto altri aspetti, questi elementi confermano che la raccolta di saggi è, strutturalmente, destinata a rimanere una forma aperta, sebbene gli atteggiamenti enunciativi di chi raccoglie saggi appaiono ugualmente divisi tra coloro che cercano di costruire un percorso di senso compiuto, magari affidandosi al valore funzionale del titolo come tracciato forte (sia in modo globale che parziale – con l'uso del titolo di un saggio esteso al tutto, a mo' di sineddoche, come appunto fa Lukács in *L'anima e le forme* o Maurice Blanchot in *L'Amitié*⁸) oppure ad una fase temporale relativa allo svolgimento delle ricerche (ad esempio: *Gli ultimi saggi* di Croce) e chi tende a giocare proprio sul carattere provvisorio, di incompletezza e di militanza critica della raccolta di saggi (ad esempio Bigongiari che ricorre spesso all'immagine del «libro portfolio» e Umberto Eco che talvolta ha parlato di «scritti occasionali»⁹).

2. Se la saggistica è arte e la critica «una scienza in partenza e un'arte in arrivo»¹⁰

Come è ovvio, il teorico ungherese non si è addentrato nella mera questione strutturale della «poetica degli scritti collettanei»; quel suo dubbio circa la

⁷ Ecco il dettaglio del commento della studiosa: «La grande originalité des études proposées, à l'intérieur du champ de la recherche sur le genre de l'essai, est de laisser un peu en marge les poétiques textuelles (sémantique, linguistique) de l'essai – ce qui n'empêche pas de retrouver certaines conclusions issues de ces approches – pour considérer la poétique de l'essai dans la perspective d'une politique éditoriale qui se confond avec la poétique du recueil. Au-delà de la syntaxe du texte et de son unité poétique, l'identité de l'essai dans ces études s'appréhende essentiellement à ses marges, en termes: de *génétique* (variantes, ajouts) [...]; de *péritextualité* (paratexte [...]); relations intra et intertextuelles [...]); de *pragmatique* (la valeur d'acte de l'essai en recueil et le phénomène de sa publication pris en compte par l'ensemble des articles)». D. Vaugois, *Poétique de l'essai, poétique du recueil* cit., p. 1. Dominique Vaugois è anche autrice di un lavoro intorno a tematiche affini. Si veda: *L'épreuve du livre. Henri Matisse, roman d'Aragon*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2001.

⁸ Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.

⁹ Parlando di titoli, non si può fare a meno di rinviare alla nota «parafraresi» di Adorno (ancora uno scrittore di saggi esemplari). Si veda: *Titoli. Parafraresi lessinghiane*, in Theodor W Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968 (Noten zur Literatur)*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 5-14.

¹⁰ L'espressione «la critica è una scienza in partenza e un'arte in arrivo» è di Piero Bigongiari.

parcellizzazione gli è servito piuttosto come preambolo per interrogarsi a lungo sul saggio in quanto genere costituito da «soggetti eterogenei», offrendo una sua definizione in rapporto una totalità intenzionale ideale e auspicata. È noto che egli finirà per porre la saggistica sotto il segno della critica letteraria che, in maniera problematica e nella scia degli esempi evocati (Oscar Wilde e Alfred Kerr), verrà situata tra scienza ed arte. Tale riconoscimento di assimilazione, di fatto, sposta il suo pensiero verso un serrato confronto tra critica (saggio) e poesia (*Dichtung*), con l'obiettivo dichiarato di tentare di evidenziare il rapporto di distanza dalla poesia (intesa come capacità di creazione, un fare, *poièn*) della forma saggistica – pur elevata ad opera d'arte e a «poesia intellettuale» – come evidenza la precisazione che segue il pensiero già citato:

Insomma: la critica, il saggio – chiamalo per ora come vuoi – come opera d'arte, come genere artistico. Lo so questo problema ti annoia, ti par di capire che tutte le sue argomentazioni sono ormai roba vecchia. Wilde e Kerr hanno fatto conoscere a tutti una scoperta, già nota al romanticismo tedesco, il cui significato ultimo i greci e i romani percepivano, del tutto inconsapevolmente, come ovvio: che la critica è un'arte e non una scienza. Tuttavia io credo – è solo per questo che oso molestarti con queste osservazioni – che tutte queste controversie non hanno toccato il nocciolo del problema reale; il problema cioè di cos'è il saggio, di come lo si esprime in maniera appropriata e quali sono i mezzi e la traccia di questa espressione¹¹.

La risposta fondante alla domanda: «che cos'è il saggio?», avanzata da Lukács, si è detto, è conosciuta. Ed è stata ricordata qualche tempo fa anche da Alfonso Berardinelli, quando scrive: «cogliendo la tipicità della forma saggistica nel rapporto sempre aperto tra Forma e Vita, Lukács pone l'origine del saggio all'origine dell'atteggiamento critico»¹². Di conseguenza, la critica stessa, in nome di quel carattere «imponderabile troppo forte», rilevato da Kerr, si collocherà dalla parte dell'arte. Questa collocazione peserà molto sul pensiero di Lukács e lo guiderà, dopo un articolato discorso tra passato e presente (in pratica da Platone, Socrate fino a Wilde), a dar forma a quelle conclusioni da un lato di somiglianza e dall'altro di distanza fra saggio e poesia (*Dichtung*), che si leggono nella frase citata in esergo. Non intendo ripercorrere l'analisi svolta con acume da Berardinelli nel suo libro dedicato, appunto, alla «forma del saggio»: ma chi ha in mente il testo dello

¹¹ G. Lukács, *Una lettera a Leo Popper*, in *Essenza e forma del saggio. L'anima e le forme* cit., p. 14. Il riferimento alla frase di Friedrich Schlegel pronunciata per definire gli scritti di François Hemsterhuis appartiene a Lukács e si può leggere in fine di saggio (ivi, p. 34). Sul tema del rapporto tra «saggio e sistema», incentrato su filosofia e arte, è insostituibile il rinvio all'illuminante studio di Elio Matassi, *Il giovane Lukács. Saggio e sistema*, Napoli, Guida, 1979 (specie alle pp. 59-116 e 166-196). Tutta l'indagine è guidata dall'analisi della conciliazione del rapporto tra parte e totalità sentito come dialettica da ricomporre.

¹² A. Berardinelli, *La critica come saggistica* cit., p. 21.

studioso ungherese ricorderà come, ridotta in sintesi, la lucida dialettica del suo pensiero alternerà distinzioni e analogie non tra saggio e critica bensì: 1) tra saggio (critica), filosofia (scienza dell'arte) e arte (letteratura); 2) tra arte e critica (saggio); 3) tra aspirazione a dare unità alla vita e unità all'idea dell'arte.

Non sorprende che, per il teorico ungherese, il compito meno facile sarà quello di spiegare il rilievo di certe affinità comuni tra fare poesia (letteratura) e saggio come la ricerca dello stile, la tendenza ad astrarsi dalla realtà aspirando (è qui che Lukács parlerà dell'importanza oltre che della *Weltanschauung* anche della *Sehnsucht* – aspirazione) a immagini, significati, «tipici», in quanto verità universali, non a tesi; di fatto, è la constatazione che entrambe le forme espressive si trovino ad assumere una identica voce propria dell'arte, nel rivolgere quelle «domande alla vita» che essa richiede¹³. Invece, il punto di discriminazione è segnato dalla riflessione, dal pensiero metacritico giudicante, che, se mescolato all'arte, viene percepito come corpo estraneo, perché reputato in quanto *Sehnsucht* (aspirazione) principale della critica (e del saggio). Un esercizio, quello della riflessione, che è visto propendere per la filosofia o scienza dell'arte, perciò ritenuto estraneo alla prassi artistica e inteso come elemento di contaminazione, quando cresce sul terreno dell'arte. Non a caso egli osserva: «ogni qualvolta essa [la riflessione] si manifesta nella poesia in altre forme, noi avvertiamo sempre un disturbo»; per inciso, con questa messa a distanza, Lukács allontana dal suo orizzonte ogni considerazione della cosiddetta «metaletteratura». Al saggio necessiterebbe (come alla critica) il riconoscimento di una «forma artistica particolare» e «autonoma». In conclusione, una differenza sostanziale, per Lukács, è che la critica, al contrario della creazione poetica (*Dichtung*), non è «un libero volo», semmai è un genere che appare libero di praticare l'arte della distanza tramite l'ironia e l'umorismo, essendo abilitato, sin da sempre, ad entrare nel «recinto della scienza» e ad uscirne con altrettanta facilità¹⁴.

Ma, oltre allo sforzo di autenticazione della critica e del saggio come forme peculiari rispetto alla scienza e alla poesia, pur condividendo con quest'ultima pratica un «comune atteggiamento», nel dar forma alla vita, è interessante notare come, in maniera precoce, egli non abbia mancato di porsi questioni più generali intorno allo specifico dell'arte e, nella fattispecie, in ordine alla questione della «letterarietà» della critica. In forma indiretta (e cioè non chiedendosi esplicitamente come farà in seguito – a partire dal 1919 – Jakobson: «Cos'è che fa di un testo [...] un'opera d'arte»¹⁵), bensì problematizzando il fatto che, nella sag-

¹³ Riproduco per intero il pensiero di Lukács: «Negli scritti del critico la forma è la realtà, è la voce con cui rivolge le sue domande alla vita: questo è il reale, più profondo motivo per il quale la letteratura e l'arte sono la tipica, naturale materia del critico». G. Lukács, *Una lettera a Leo Popper*, in *Essenza e forma del saggio. L'anima e le forme* cit., p. 22.

¹⁴ Ivi, pp. 19, 23, 28.

¹⁵ Roman Jakobson, *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, trad. Luigi Heilmann e Letizia Grassi, pp. 181-182.

gistica, il rilievo attribuito allo stile venga generalmente considerato come una connotazione intrinseca alla presenza dell'arte. Lukács mette in dubbio proprio tale opinione corrente, scrivendo: «[c]redo che a questo proposito si sia troppo insistito sul “bello stile”, sul fatto che il saggio potrebbe essere stilisticamente equivalente a una poesia e che sarebbe perciò errato parlare di valori differenti». L'argomentazione logica che ne consegue è che «a rendere tali» certe opere d'arte non sia solo il linguaggio (la «dizione», dirà Genette):

Forse, ma che significa questo? Anche se noi consideriamo in questo senso la critica come opera d'arte, tuttavia non abbiamo detto alcunché circa la sua essenza. «Ciò che è ben scritto, è opera d'arte» – un annuncio o una notizia di giornale ben scritti sono essi pure poesia?¹⁶

Non è esagerato dire che Lukács con questa sua esigenza, di tipo essenzialistico, di letterarietà (e cioè: può la sola forma essere un criterio valido di autenticità artistica?) abbia anticipato i quesiti dei teorici, che, è noto, nelle loro risposte circa lo specifico dell'arte, hanno mostrato che, anche in altre forme espressive, il linguaggio può trovarsi in condizione di rilievo, «esposto», quasi quanto nell'arte; tuttavia, in questi casi, i più, a seguito di Jakobson, hanno concluso che la funzione estetica non è la dominante ma solo il mezzo (a differenza della creazione poetica dove essa è un fine). Lukács, nel prosieguo della sua riflessione, pare accantonare la spinosa questione della specificità del linguaggio artistico, o meglio, considerando la forma in quanto «ordine», la reputa implicitamente essenziale (accettando il fatto, come faranno i vari formalisti, che «la letteratura è arte del linguaggio») per calarvi, quasi in modo platonico, l'idea a priori della poesia. Ma, proprio dando corso ad una preoccupazione che Genette definirà di tipo «essenzialista» o «costitutivista»¹⁷, egli risolverà il dilemma seguendo criteri di «poetica critica comparata», finendo per attribuire al saggio una di-

¹⁶ Geörgy Lukács, *Una lettera a Leo Popper* (1910), in *Essenza e forma del saggio, L'anima e le forme* (1911), *Teoria del romanzo* (1920), traduzione di Sergio Bologna e Vito Messana, Milano, Sugar, 1972, p. 14.

¹⁷ Gérard Genette, *Finzione e dizione (Fiction et diction)*, 1991, trad. Sergio Atzeni, Parma, Nuove Pratiche, 1994, pp. 11 ss. Brevemente ricordo che, per Genette, il binomio finzione-dizione si articola all'interno di due regimi di letterarietà: quello *costitutivo* (o essenzialista), «garantito da un complesso di intenzioni, convenzioni di genere, tradizioni culturali d'ogni sorta, e quello *condizionale* che pertiene al giudizio estetico soggettivo e sempre revocabile». I criteri su cui si basano questi regimi sono anch'essi duplici e riguardano: sia «cosa» (il tema) dice la letteratura sia «come» lo dice (il «rema» o la forma); sono a loro volta duplici i modi di letterarietà che ne derivano: da un lato la finzione, fondata su un regime essenzialista della letterarietà, radicato nella tradizione della poetica classica, e caratterizzato da criteri di definizione a preminenza tematica (in quanto per Aristotele l'arte è «mimesi di un'azione grande» e consiste nella *favola*, cioè nella finzione) e, dall'altro, il criterio rematico (formale) il quale determinerebbe «due modi di letterarietà per dizione». « Il primo (la poesia) è di regime costitutivo [...]. L'altro modo di dizione (la prosa non finzionale) può essere percepito solo come condizionalista, cioè in virtù di un gusto personale» (ivi, p. 24).

mensione letteraria di tipo formale (di «dizione», anziché di «finzione» – riferita, questa, alla capacità di inventare storie, propria a larga parte della letteratura – come direbbe Genette) senza insistere nell'inseguire soluzioni di tipo costitutivo o essenzialista. Ma si legga il pensiero di Lukács che fa pensare a problematiche posteriori:

Capisco a questo punto ciò che in una tale concezione della critica ti può dar fastidio: l'anarchia, la negazione della forma, che permetterebbe ad un intelletto che si presume sovrano di giocherellare a suo piacimento con ogni possibilità, e quando io parlo del saggio come forma d'arte, lo faccio in nome dell'ordine (dunque quasi in modo puramente simbolico e inappropriato); solo perché sento che ha una forma, che lo distingue da tutte le altre forme d'arte con l'inappellabile rigore di una legge. Io cerco di isolare il saggio con la massima evidenza perché lo definisco ora come una forma d'arte. Perciò non parleremo più delle sue affinità con la poesia, ma di ciò che lo distingue dalla poesia. Ogni affinità non sarà che lo sfondo necessario affinché risulti con maggiore evidenza la diversità¹⁸.

Vorrei far notare come già nella riflessione del teorico ungherese siano presenti i dilemmi, che Genette tenterà di risolvere con la sua proposta di una doppia operazione classificatoria, nel definire i regimi della letterarietà secondo il criterio «costituzionalista» della finzione (basato, di fatto, su un rovesciamento della prerogativa mimetica, attribuita all'arte sin dai precetti aristotelici, evidenziandone il significato di «fare simile al vero») e quello «condizionalista», che, invece, consiste nell'affidarsi alla percezione, quasi indimostrabile – o che è in cerca di criteri di poetica costitutiva, diversi da quelli stabiliti dalla tradizione – di trovarsi dinanzi ad un'opera creativa. È proprio questa preoccupazione, infatti, a costituire problema e a richiedere tutto l'impegno di differenziazione a cui Lukács si sentirà chiamato per dimostrare in che cosa consista «ciò che rende opera d'arte» la critica (o il saggio), pur non essendo costitutivamente poesia (*Dichtung*). In sostanza, quanto il teorico ungherese aveva visto – vale a dire che la distinzione da stabilire riguardasse proprio la proposta di un diverso statuto di letterarietà per quella forma percepita come «forma d'arte distinta da tutte le altre forme» – lo ha portato per certi versi a convergere avanti lettera con domande che, nei teorici successivi, troveranno risposte in fondo non dissimili da quelle di Lukács¹⁹.

¹⁸ G. Lukács, *Una lettera a Leo Popper* cit., p. 14.

¹⁹ Come conferma, rinvio ad una frase di Irène Langlet che scrive: «L'essai appartient en effet à une catégorie de textes auxquels on ne reconnaît pas a priori de qualité littéraire, ou, pour reprendre les termes de Gérard Genette, dont la littéralité n'est pas consitative, mais conditionnelle». Irène Langlet, *Le recueil comme condition, ou déclaration, de littéralité: Paul Valéry et Robert Musil*, in *Approches de l'essai. Anthologie*, a cura di François Dumont, Québec, éditions Nota Bene, 2003, p. 257.

Si sa che il terreno della poesia e del saggio non è consono alle storie inventate o alle «mimesi d'azione» (secondo l'intendimento di Aristotele, creazione di eroi e «favole»). Da qui i limiti riconosciuti dai teorici recenti alle poetiche «essenzialiste», considerate di fatto come poetiche «chiuse», al contrario di quelle «condizionaliste» che tendono ad ampliare i criteri dell'arte estendendoli ad altri generi, fino ad accogliere anche il saggio. Ma si veda Genette:

Ciò che è più grave è l'incapacità delle nostre due poetiche [quella «essenzialista» e «fittivista» – la capacità di produrre storie – per la prosa, e quella «poeticista» – affidata alla dizione – di tipo formale, per la poesia] anche unite – sia pure a forza – di coprire da sole la totalità del campo letterario; infatti sfugge alla loro doppia presa il territorio molto importante che chiamerò provvisoriamente letteratura non finzionale in prosa: storia, eloquenza, saggio, autobiografia, ad esempio, senza pregiudizio di testi la cui estrema singolarità impedisca di aderire a qualunque genere²⁰.

Ed ancora:

Per l'essenziale mi pare che la poetica condizionalista derivi nei fatti [...] da una interpretazione soggettivizzante, e allargata alla prosa, del criterio Valéry-Jakobson: un testo è letterario (e non soltanto poetico) per chi reputa il contenuto meno rilevante della forma o per chi, ad esempio, ne valuta la redazione e non penetra o trascura il significato [...]. La parola *stile* [...] è evidentemente la chiave di tale capacità poetica di ogni sorta di testo [...]. Qui è in discussione dunque la capacità di qualunque testo, la cui funzione originale – o in origine dominante – non era d'ordine estetico (ma, ad esempio, didattico o polemico), o di sopravvivere a tale funzione, o di sommergerla, come conseguenza di un giudizio di gusto, individuale o collettivo, che ne fa passare in primo piano le qualità estetiche²¹.

Di fatto, paragonate a queste osservazioni di Genette, le idee esposte dal teorico ungherese, pur problematizzando la funzione connotante dello stile, al fine di differenziare la letteratura da ciò che non è tale, erano implicitamente di tipo «condizionalista», tese cioè a «far passare in primo piano le qualità estetiche» per evidenziare le differenze che intercorrono tra la capacità di «ricavare novità dal nulla» (propria dell'essenza del fare opera d'arte) e «dare nuovo ordine alle cose già esistenti», specifica alla riflessione²². Non a caso, tale soluzione s'imporrà solo dopo una serie di passaggi interessanti, di comparazione – rispetto alla scienza, al concetto di verità, alla tradizione critica dei classici, alla fondatezza dell'i-

²⁰ G. Genette, *Finzione e dizione* cit., pp. 23-24.

²¹ Ivi, p. 25.

²² G. Lukács, *Una lettera a Leo Popper* cit., p. 25 (le virgolette sono nel testo e sono riferite «a quanto già scrissi su Kassner». Il saggio è per altro raccolto nel volume) (ivi, pp. 24 e 39-49).

dea preesistente del poiein – e sarà resa possibile grazie al suo sforzo di spiegare non se la critica sia o più o meno letteratura, ma «quando» essa è arte, passando, cioè, attraverso procedure che, sempre Genette, appunto, ha indicato come governate da criteri soggettivi, legati al gusto, peculiari a poetiche aperte come quelle «condizionaliste»; procedure, ad esempio, che consistono nel verificare: «a quali condizioni, o in quali circostanze un testo può, senza modificazione interna, diventare un'opera»²³.

3. «Le forme del saggio»

Come si può vedere, le riflessioni sul saggismo, con proposte più o meno risolutive, non sono rimaste allo stadio di *terrain vague* empirico e inscrivere il saggio tra i modi di fare critica non appare una scorciatoia utile che può apparire troppo sommaria proprio perché, se si scelgono obbiettivi meno assoluti rispetto a Lukács, il saggio, in quanto critica, è letteratura (e perciò stesso appare un genere riscattato anche nella sua discontinuità e nel suo carattere composito). La via da imboccare è perciò quella percorsa da alcuni specialisti più recenti che si sono spinti oltre, nell'intento di considerare la forma saggistica in quanto genere letterario autonomo. Uno di questi, anch'egli notevole e fine saggista, è proprio Alfonso Berardinelli che, non a caso, dichiara di averne fatto un punto d'impegno teorico. Si veda:

Comincio col confessare un'ambizione. Vorrei essere in grado di fornire una teoria della forma saggistica. Questa teoria, questo ipotetico insieme di definizioni ben coordinate, che andrebbero a costruire un chiaro edificio, mi permetterebbero di raggiungere nel modo più efficace uno scopo che riconosco di avere: cioè rendere per così dire visibile l'esistenza autonoma e specifica di questo genere letterario così misconosciuto, così lasciato in ombra dall'attività teorica²⁴.

E quest'aspirazione, in realtà, non è stata disattesa. Berardinelli si è cimentato in un prospetto analitico, veramente «aperto» di proposte tipologiche, che comprendono:

1) Il «Saggio [...] di invenzione e di illuminazione epistemologica: nel quale, cioè, si inventa un metodo di lettura e di conoscenza il più possibile esauriente, penetrante e obiettivo, intrinseco e fondato, delle opere letterarie»²⁵. I nomi

²³ Ivi, p. 14.

²⁴ A. Berardinelli, *Tra il libro e la vita: saggisti italiani*, in *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, cit., p. 49.

²⁵ A. Berardinelli, *La critica come saggistica*, in *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario* cit., pp. 29-38. Corsivi nel testo.

di saggisti esemplificati, da una «categoria» – formata da Leo Spitzer, Viktor Šklovskij, Walter Benjamin, Giacomo Debenedetti, Roland Barthes – che tenderebbe a privilegiare «l'anima dell'alchimista, del mago (dell'illusionista), del teologo», indicano che il terreno di riferimento è quello che l'autore definisce proprio del «saggismo critico»; dove, appunto, a contare non sono tanto gli «attrezzi del mestiere» (stilistica, linguistica, psicoanalisi, fenomenologia, strutturalismo e semiologia ecc.), bensì, come avverte Berardinelli, la misura del «pathos della ricerca e dell'approssimazione gnoseologica»²⁶.

2) Il «*Saggio di storia e critica della cultura*», caratterizzato dall'«aspirazione del legislatore e del pedagogo, del giudice e della guida»²⁷, risulta praticato, secondo Berardinelli, da chi si serve della letteratura come mezzo per muovere le coscienze e si ispira ad una sottesa «vocazione storica e moralistica», prendendo, per altro, come riferimento filosofi e teorici fedeli ad una visione estetica estremamente critica ed impegnata (tra questi modelli, egli richiama Adorno e Nietzsche). Ai nomi che desume da George Steiner («Samuel Johnson, Lessing, Sainte-Beuve, Belinshij, Leavis, Lukàcs, Wilson»), Berardinelli aggiunge De Sanctis, Auerbach, Sartre, Gramsci e Benedetto Croce, stimando che l'opera saggistica di ognuno di questi autori abbia contribuito a comporre un affresco di militanza culturale utile a segnare i «momenti culminanti di un disegno storiografico»²⁸, più o meno esplicito e che, comunque, tenderebbe a travalicare l'interesse meramente interpretativo rivolto ai testi.

3) In ultimo egli menziona «[...] *il saggio come autobiografia e pedagogia letteraria*». E Berardinelli spiega: «Di questo terzo tipo saggistico fa parte la critica degli scrittori: romanzieri, a volte (Henry James, Thomas Mann, Virginia Woolf), ma più frequentemente poeti (Baudelaire come maestro; e nel Novecento, Paul Valéry, Ezra Pound, Thomas S. Eliot, Gottfried Benn, Eugenio Montale, Wystan H. Auden) o autori estremamente poliedrici e sperimentali (come André Breton e Bertolt Brecht)»²⁹. Naturalmente, nella galleria tipologica, entrano molti altri nomi di saggisti scrittori, stranieri ed italiani («Michel Butor, Paul Goodman Leslie Fiedler, George Steiner, Hans Magnus Enzensberger, Pier Paolo Pasolini»³⁰).

Non è difficile riconoscersi nel quadro teorico appena visto ed è altrettanto facile constatare che, nel suo impianto generale, il genere saggio, collocato in una zona di commistione tra esercizio critico (esteso da Berardinelli anche alle aree più tecniche del commento, l'ermeneutica, la critica delle idee, la filosofia) e letteratura, può essere pienamente convincente. Tale collocazione finisce per rical-

²⁶ Ivi, p. 30.

²⁷ Ivi, pp. 38-39.

²⁸ Ivi, p. 41.

²⁹ Ivi, p. 43.

³⁰ Ivi, p. 48. In sede di bilancio, in questo saggio (che risale al 1986) vengono ricordati anche Serra, Praz, Contini, Fortini. In altri luoghi del libro ricorrono sostanzialmente tutti i nomi che il lettore si aspetta di ritrovare (Ceccoli ecc.).

care un'opinione, ancora fondata in vari teorici (oltre a Berardinelli, Anceschi e Brioschi), che ne vedono l'invenzione come forma eletta, dalla lunga tradizione critica, fatta risalire all'incirca all'epoca in cui, accantonati i modelli precettistici e normativi rispettosi dei canoni interpretativi, retorici e poetici dettati dai maestri (i nomi ricorrenti sono quelli di Aristotele, Quintiliano, Cicerone, Orazio, Boileau...), si è passati ad una maniera di esercizio riflessivo autonomo, libero e marcato da una ricerca espressiva altamente letteraria, spesso coniugata a finalità militanti e a dialettiche storico-sociali. Tali caratteristiche risultano comuni a tutte le varianti tipologiche appena viste, compresa quella della rilevanza dello stile che Berardinelli, opportunamente, ingloba nel concetto di scrittura mutuato da Roland Barthes e piuttosto diffuso negli anni Settanta:

In quello che resta il suo momento teorico-inventivo più originale, Roland Barthes si applicò a definire appunto l'idea, poi fin troppo divulgata ed abusata, di *écriture*. Mi pare che questa nozione di scrittura, che Barthes colloca fra quelle di lingua e stile, dando ad essa uno spicco particolare, sia interessante per illuminare la particolare forma di scrittura che è il saggio. Come nella nozione più tradizionale di genere letterario, anche qui troviamo in primo piano la «funzione sociale», la «responsabilità storica», il rapporto (che può essere di vario tipo: adeguazione, di reazione, di polemica, di fuga, di guida, ecc.) con l'orizzonte del pubblico³¹.

Tale idea di scrittura, inserita in questa nuova definizione del saggio offerta da Berardinelli, risulta ancor più funzionale se è legata al peso che Barthes ha conferito al suo concetto coinvolgendolo con il fatto del «divenire scrittore», proprio nella nota distinzione tra scriventi e scrittori; e la sua funzionalità risulta maggiore se lo si riferisce ad epoche in cui la stessa pratica del saggio è servita a connotare proprio una forma di scrittore in quanto tale; è persino banale ricordare che Michel de Montaigne, solitamente chiamato in causa ad illustrazione esemplare dell'affermarsi del genere, è proclamato scrittore non in virtù di opere filosofiche, poetiche o cosiddette finzionali (romanzi ecc.), bensì grazie ai suoi *Essais* (dove, secondo Lukács, letteralmente, si dà «nuovo ordine alle cose già esistite»). È da allora che la saggistica si è ritagliata un posto notevole non solo nella critica ed in altre modalità di pensiero vicine (la filosofia) ma, appunto, nella stessa letteratura: negli esempi storicamente rilevanti, la finalità letteraria si trova subito messa in primo piano, magari in un intento antiretorico e «antifinzionale» che, alle *fabulae*, sostituisce la storia di sé, tra confessione, autoritratto e autobiografia (l'esame di coscienza, la confessione, sul modello agostiniano o petrarchesco), guadagnandosi le patenti di un genere letterario nuovo. La celebre avvertenza con cui Montaigne si consegnava al lettore senza

³¹ A. Berardinelli, *Tra il libro e la vita: saggisti italiani* (1988, 1990), in *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario* cit., p. 52.

aspettarsi altra gloria che il riconoscimento di assenza di artificio nel «dipingersi» è cresciuta proprio su quell'aspirazione:

C'est ici un livre de bonne foi, lecteur. Il t'avertit dès l'entrée, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée. Je n'y ai eu nulle considération de ton service, ni de ma gloire. Mes forces ne sont pas capables d'un tel dessein [...]. Si j'eût été pour rechercher la faveur du monde, je me fusse mieux paré et me présenterais en une marche étudiée. Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire sans contention et artifice: car c'est moi que je peins [...]. Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre: ce n'est pas sans raison que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain. Adieu donc; de Montaigne, ce premier de mars mil cinq cent quatre-vingt³².

E, più esplicitamente, meno di due secoli dopo (più o meno intorno alla data di nascita di Rousseau), un altro celebre cultore di saggi, Joseph Addison, può rivolgere francamente al lettore l'intenzione dell'autore di parlare di sé senza bisogno di ripudiare quella posa e pompa, messe al bando da Montaigne. All'epoca di Addison, la «funzione sociale e storica» è un valore ormai divulgato dalle gazzette e il lettore del famoso «Spectator» è già un lettore curioso di storie e autoritratti di autore:

Ho osservato che un lettore di rado legge con piacere un libro, finché non sa se il suo autore è bruno o biondo, d'indole mite o collerica, celibe o coniugato, con altri particolari di natura simile che aiutano assai a comprendere uno scrittore. Per soddisfare questa curiosità, così naturale al lettore, ho ideato quest'articolo e il mio prossimo, come discorsi preliminari ai miei scritti che seguiranno e in essi darò qualche ragguaglio delle varie persone impiegate in quest'opera. Siccome toccherà a me la fatica maggiore di compilare, ordinare, e correggere, debbo rendermi la giustizia di aprir l'opera con la mia propria storia³³.

Addison evoca, come Montaigne, non l'importanza delle «favole», bensì l'interesse della «propria storia». E in questi due esempi troviamo la testimonianza che la soglia della letteratura risulta varcata: scrivere, per il taciturno Addison, corrisponde a un bisogno personale, sebbene resti congiunto ad una funzione civile, ancora forte. Ma, l'elemento nuovo per il genere saggio consiste proprio nel fatto che Addison riconosca lettori interessati all'ascolto delle proprie esperienze e dei propri pensieri senza dover offrire loro poesie o storie inventate:

³² Montaigne, *Au lecteur*, in *Les Essais*, Paris, Gallimard, 1965. A proposito di Montaigne, che grazie anche alla riflessione sul saggio, è circondato da un interesse ricorrente, farei due rinvii: Jean Starobinski, *Peut-on définir l'essai*, ora in F. Dumont, *Approches de l'essai. Anthologie* cit., pp. 165-182; Claire de Obaldia, *L'esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, traduit de l'anglais par Émilie Colombani, Paris, Seuil, pp. 52-66.

³³ Joseph Addison, *Lo spettatore* (1711), a cura di Mario Praz (1943), Torino, Einaudi, p. 5.

Sovente i miei amici mi han detto che è un peccato che tante utili scoperte che io ho fatto debbono trovarsi in possesso d'un uomo silenzioso. Per codesta ragione dunque pubblicherò una facciata di pensieri ogni mattina, a beneficio dei miei contemporanei; e se in qualche modo potrò contribuire alla ricreazione o al miglioramento del paese in cui vivo, lo lascerò, quando ne sarò chiamato fuori, con la segreta soddisfazione di pensare che non sarò vissuto invano³⁴.

Come definire se non letteratura questa forma di comunicazione che reputa importante «avere cose da dire» mediante un «linguaggio in primo piano» e sta dentro i generi e fuori di essi (compresa la critica) allora riconosciuti? Era dunque così semplice la risposta che ha assillato Lukács? Non credo. Il fatto vero è che il teorico ungherese non era in cerca di una risposta così scontata da sembrare semplicistica: il suo punto di arrivo non era evidentemente limitato alla sola ricerca dello specifico della letteratura, bensì mirava a rispondere ad una domanda (quasi di stampo crociano) indirizzata al punto più alto dell'arte e cioè alla poesia. Dinanzi ad un tale apice, la letteratura poteva rappresentare solo un approdo troppo generico per un filosofo dell'arte. Eppure, la sua constatazione circa il ruolo di esercizio ancillare del saggio critico (che gli fa notare: «il saggista respinge le proprie ambiziose speranze [...] lascia il posto, egli può offrire soltanto spiegazioni di poesie altrui e nel migliore dei casi dei propri concetti»³⁵) è stato subito messo in forse, sia dalla pratica del distanziamento e dell'ironia, sia dal riconoscimento del profondo mutamento di oggetto della saggistica, con l'affermarsi di un «atteggiamento», egli dice, sempre più ispirato all'auto-riferimento soggettivo, pretestuale, ancorato (alla letteratura) e cioè al «vivere» e non alla «vita»:

[...] la maggior parte degli uomini crede che gli scritti dei saggisti servano solamente a spiegare dei libri e dei quadri, a facilitare la loro comprensione [...]. Sia detto, per nostra buona sorte, che il saggio moderno non parla né di libri né di poeti – ma questa redenzione lo rende ancor più problematico [...] ha perduto lo sfondo esistenziale, che dava energia a Platone e ai mistici³⁶.

Lukács non ripudia queste forme più moderne, come finisce per accettare, in quanto punto di forza inevitabile, proprio quella frammentarietà da «ultimo gradino», tesa a costruire, ogni volta, una forma autonoma di letteratura, capace di trattenere in sé un tutto, pur aspirando ad un'unità ulteriore. In un certo senso, si ritorna al punto di partenza: alla raccolta di saggi, al «pensiero composito», visto sopra, e ribattezzato recentemente «saggistica plurale», distinta dalla

³⁴ Ivi, p. 9.

³⁵ G. Lukács, *Una lettera a Leo Popper* cit., p. 24.

³⁶ G. Lukács, *Una lettera a Leo Popper* cit., pp. 23 e 31. La distinzione fra vivere (l'esistenza soggettiva) e vita (la dimensione esistenziale universale – platonicamente, quasi, l'idea del vivere) è del filosofo ungherese.

«saggistica singolare», della forma che gioca sull'unità, piuttosto che sulla serialità di cui fa parte il volume di Thomas Pavel. Ma allora, è lecito chiedersi quali elementi di specificità siano ancora rintracciabili in queste forme di saggio lungo rispetto ad altre che definiremmo di riflessione critica? La risposta è contenuta nella frase di Vigne, citata sopra, dove i tratti caratteristici del saggio sarebbero quelli relativi agli attestati di libertà, di pensiero innovativo, letti nelle proposte di definizione. Ed effettivamente, il lungo saggio di Pavel, intitolato *La pensée du roman (Il pensiero del romanzo)* condivide con l'impianto saggistico la *vis* polemica e soggettiva, che serve al suo autore per stigmatizzare l'errore delle teorie formaliste circa la teoria del romanzo (criticate per aver focalizzato tutto l'interesse sulla supremazia della funzione della storia – la *fabula*) insieme al culto che i critici riservano, da anni, al romanzo moderno e d'avanguardia. Il punto di vista sostenuto da Pavel (il «diverso atteggiamento») consiste nel pensare al romanzo non in quanto macchina narrativa ma come universo di idee (di pensiero, appunto), implicato principalmente nella rappresentazione e nella facoltà dell'immaginazione nel creare mondi possibili e ideali. Una linea di riflessione (nella scia delle recenti idee che si leggono in Lubomír Doležel, Kate Hamburger, Nelson Goodman, Genette e Pavel stesso, sul concetto di mimesi finzionale) quella di Pavel, ricostruita partendo dalle forme idealizzanti e «finzionali» – per lo più storie inverosimili – del romanzo premoderno, specie quello barocco. Il saggio persegue, quindi, una nuova storia sostanziale della «forma romanzo», proposta, in una chiave anti-moderna, decisamente contro corrente, dietro il filo rosso polemico del convincimento che, con l'avvento dell'iperformalismo preminente nel romanzo della modernità e oltre, si sia consumata l'eclissi di un mondo idealizzato, popolato da eroi d'eccezione e particolarmente adatto a dar consistenza all'«individuo colto nella sua difficoltà di abitare il mondo». È ovvio che queste premesse, considerate di «impronta saggistica», abbiano molto da condividere con la critica e la teoria; ma, appunto, questi due modi di esercizio del pensiero non trovano luogo nelle indicazioni di Vigne. È probabile che l'esclusione, a differenza dello schema più ampio proposto da Berardinelli, dipenda solo dall'intento, per così dire «difensivo», della forma più libera di critica e di teoria che si conosca quale è appunto il saggio e che l'intrinseca implicazione con il pensiero critico sia stata considerata scontata.

4. Oltre la critica. La saggistica degli scrittori

Forse, però, si potrebbe proporre una diversa lettura più specificamente di tipo indiziario e tentare di chiedersi, ad esempio, se l'atteggiamento recente di evidente disattenzione per la critica propriamente detta – e ancora di più per la teoria – non sia di fatto compensato da un maggiore interesse per la saggistica, non solo a livello italiano (dove, comunque, tale interesse non è mai del tutto venuto meno). Non è un caso se, a proposito dei contributi dedicati al saggi-

simo, François Dumont, nel curare la sua selezione antologica, metteva l'accento sulla «ricchezza dei principali lavori di fondazione in questo campo»³⁷: mi pare che non si possa dire la stessa cosa, attualmente, sulla critica. Questo non significa negare che la sovraesposizione del saggio non si rifletta sulla critica in generale – del resto nello schema proposto da Berardinelli, nessuna delle modalità critiche (interpretazione, lettura, analisi del testo) risulta esclusa dalla pratica del saggismo – ma l'aspetto che mi sembra significativo risiede nel desiderio generalizzato di indagare in modo specifico quello che accade nel saggio, guardando oltre la sua implicazione forte e dominante con l'esercizio della riflessione critica. Intendo dire che appare non privo di qualche interesse quell'obiettivo puntato oltre le «frontiere della critica», sulla forma del saggio in quanto letteratura (e scrittura, come anticipava Berardinelli) libera.

Ma «che cosa distanzia il saggio dalle altre pratiche di lettura o di riflessione?». Apparentemente pochi elementi, ma non di poco conto. Alcuni, come è già emerso, sono di carattere sostanziale, e riguardano proprio l'aspetto di «pensiero composito» della raccolta di saggi; altri, invece, riguardano la maggiore libertà della saggistica (Starobinski ricordava che il saggio non «sottostà ad alcuna regola»³⁸); altri ancora investono manifestazioni, per così dire, di comportamento e d'indole «esperienziale». Sandro Brioschi, in una sua conversazione, pur riconoscendo al saggio un ruolo intrinseco nella critica, ha messo in evidenza proprio il carattere di esperienza soggettiva, esemplificato nell'atteggiamento di Montaigne che legge e cita i suoi autori e testi di riferimento:

Il fatto è che Montaigne li cita [gli autori] in una maniera nuova, e cioè prende quella frase, quella citazione, e la mette a confronto diretto con la sua esperienza individuale, con il «contingente»; ed è questo corto circuito tra il contingente, il personale, l'individuale, il radicalmente soggettivo e la parola eterna dei classici che rende Montaigne il primo critico moderno, non tanto perché scriva dei saggi critici, ma per il modo in cui legge i testi. Non più per ricondurli a leggi generali che spiegano perché quella frase è bella ed efficace o meno, ma riconducendoli, mettendoli a confronto con l'esperienza del «transeunte», del contingente, del soggettivo, del personale, del vissuto individuale. Da qui nasce una delle grandi correnti della critica moderna, e cioè il «saggio critico»: il saggio critico è quello dove l'autore, il critico, mette in gioco sé stesso, parla anche di sé, come soggetto che ha letto e descrive una esperienza individuale di lettura³⁹.

³⁷ F. Dumont, *Présentation*, in *Approches de l'essai. Anthologie* cit., p. 5.

³⁸ Jean Starobinski, *Peut-on définir l'essai* (1985), in F. Dumont, *Approches de l'essai. Anthologie* cit., p. 165.

³⁹ Elementi fondamentali della critica letteraria Conferenza del prof. Franco Brioschi dell'Università Statale di Milano Liceo Classico Giuseppe Parini, Trascrizione dell'allieva Elisa Costanzo – 1a D, Editing Prof. Fabbroni – Sez.D, Presentazione della Professoressa De Palma (fonte elettronica), <https://gpilumeli1947italy.wordpress.com/2005/09/13/intervista-al-prof-brioschi-1/>.

Nella prospettiva di Brioschi, il saggio appare come l'opera di un lettore che si espone in prima persona, mettendosi in gioco, senza la necessità di atteggiarsi a specialista, producendo in tal modo «un vero e proprio *essai*, un tentativo di rappresentare al lettore un'esperienza di lettura, la *sua* esperienza di lettura». Ed il teorico prova ad isolare le prerogative peculiari al saggio, distinguendo, sostanzialmente, l'atteggiamento saggistico da quello preminentemente critico sulla base di un modo di lettura empirica, «personalizzata» e «personalistica» nel primo e, nel secondo, di una maniera di lettura che, al contrario, tende a «spersonalizzare», annullare, all'«interno di una comunità interpretativa», chi vi si cimenta in quanto lettore. Ma si legga il suo pensiero:

Uno dei grandi filoni della critica moderna è appunto il «saggismo», quella forma espressiva attraverso cui il critico tenta, cerca di dare un'immagine nuova, originale dell'opera.

Certo, la critica deve sempre cercare di dire qualcosa di nuovo sull'opera, ma [il «saggismo» lo fa *n.d.r.*] attraverso il filtro della personalità del lettore. Il saggista non perde il contatto con il lettore che aveva in sé. Ricordiamoci che il critico è inizialmente un lettore: tutti [lo sono], anch'io quando faccio critica sono anzitutto un lettore, e poi sulla base dell'esperienza di lettura deciderò di scrivere un certo saggio in un certo modo, secondo una certa tipologia; ma sono un lettore. Solo che il critico è un lettore «in presenza d'altri». Questa è la differenza fondamentale tra il critico e il lettore: il lettore legge e si tiene per sé quello che ha letto [...]. Il critico invece è un lettore anzitutto, ma poi si pone all'interno di una comunità interpretativa, cioè si rivolge ad altri lettori, proponendo la sua interpretazione. Lo può fare in molti modi; il saggista lo fa appunto mantenendo il riferimento alla propria esperienza di lettura. Se voi leggete i *Saggi* di Debenedetti, uno dei maggiori critici del Novecento, vedrete sempre in trasparenza questa presenza dell'autore. Grandi saggisti, da questo punto di vista, sono stati [...] De Sanctis, lo stesso Croce e Sainte-Beuve (uno dei grandi critici francesi dell'Ottocento), Proust quando ha fatto il critico⁴⁰.

La dichiarazione di simpatia esplicita per il saggismo e l'elogio della lettura empirica che ne consegue, da parte di un teorico e di un critico che si riconosce di praticare (di aver praticato) anche la critica accademica «per mestiere», costituisce un indubbio avvaloramento della tradizione del saggio; ma nella riflessione di Brioschi mi sembra importante cogliere l'accento posto proprio su alcuni elementi di «oltre critica» che conferiscono al saggio quella sorta di «sapore» che lo caratterizza in modo specifico. Brioschi ha parlato della prerogativa del saggista in quanto lettore empirico capace di offrire «qualcosa d'altro» attraverso l'espressione di una «impronta individuale [...] in cui spesso c'è ancora il calore dell'esperienza di lettura». Egli non ha parlato di stile, bensì di capacità di comunicare sensazioni e quando dice: «[i]o credo che la grande saggistica

⁴⁰ Ivi, p. 6.

letteraria abbia questa capacità, di farci percepire ancora un'impresione viva», penso che sia riuscito a determinare proprio una delle più efficaci vie di scampo dalla critica: quella che consiste nel coinvolgimento emotivo del lettore laddove le sensazioni si aggiungono ai commenti o all'interpretazione (o le prevalgono, secondo le circostanze). In questi casi, talvolta, l'empatia si trasforma in *einfühlung*, immedesimazione. In genere l'operazione di coinvolgimento è implicita, funziona come una sorta di fluido termovettore; altre volte, invece, il gioco si fa esplicito e, comunque, estremamente funzionale, come in questo esempio che si legge in un saggio di Stephen King:

Il mio nome è Stephen King. Sto scrivendo la prima stesura di questo capitolo alla mia scrivania [...] in una nevosissima mattina del dicembre 1997 [...]. Voi che leggete adesso questo libro, vi trovate un po' più giù di me lungo il fiume del tempo... ma siete probabilmente nel vostro luogo da dove guardare lontano, quello dove andate a ricevere messaggi telepatici. Non che *dobbiamo* esserci; i libri hanno la singolarità di essere magie portatili [...]. Diciamo dunque che voi siete nel vostro preferito luogo di ricezione proprio nel momento in cui io sono nel mio miglior luogo di trasmissione. Dovremmo eseguire il nostro esercizio mentale coprendo non solo una distanza di spazio ma anche di tempo, ma questo non è un problema; se sappiamo ancora leggere Dickens, Shakespeare e (con l'aiuto di qualche nota o due) Erodoto, penso che sapremo trovarci il 1997 e il vostro anno. Ed ecco qui, autentica telepatia in azione. Noterete che non ho niente nelle maniche e che non muovo le labbra. Né probabilmente si muovono le vostre. Guardate: qui c'è un tavolo con tovaglia rossa [...]. Vediamo la stessa cosa? Dovremmo incontrarci e confrontare gli appunti per esserne matematicamente sicuri, ma io credo di sì⁴¹.

Si dirà che l'esempio di King, da contestualizzare nello svolgimento di un corso di scrittura creativa, può essere considerato troppo particolare; però sarà una coincidenza, ma il lettore di questo brano appare localizzato, individuato e letteralmente circuito da fenomeni di trasmissione, che lo invitano a partecipare in modo magico, telepatico, a una esperienza che intende essere di comunicazione, diciamo produttiva, perché mira a creare dei futuri scrittori di romanzi. Ciò non toglie che, nel saggio, la spia soggettiva dell'esperienza di scrittura e dell'«espressione viva» resti continuamente accesa. E ad accenderla è la costante presenza di un io, un soggetto dichiarato che la critica, quella in veste «ufficiale», scantona, optando per formule neutre (noi, si). Si può dire dunque che il passaggio al di là della critica dipenda dall'esibizione di questa forma pronomiale soggettiva? In un certo senso, sì. Del resto, la dimensione autobiografica è configurata nello schema di Berardinelli e la soggettività è posta in primo piano in ogni definizione teorica del saggio che si rispetti. Ma di quale «io» si

⁴¹ Stephen King, *Autobiografia di un mestiere* (2000), Milano, Sperling Paperback, 2004, pp. 97-98.

tratta, di quello lirico, narrativo o altro? In altre parole, quale è il suo valore nella componente dell'autobiografismo saggistico? Tendenzialmente, dalla situazione autoreferenziale si tenderebbe ad escludere l'io lirico; un po' meno, però, l'io che assume in forma narrativa l'espressione della riflessione. Concordo, perciò, con quanti riconoscono qualità saggistiche ad un soggetto che pensa e riflette su un oggetto esterno, coinvolgendo la propria indole interiore e le proprie esperienze intellettuali. Brioschi osservava, ad esempio, che «quando noi leggiamo Debenedetti, spesso ci chiediamo se quello che Debenedetti ci dice illumini di più il testo di cui sta parlando, per esempio Tozzi, o se tutto sommato Debenedetti in quelle pagine non stia parlando più di sé stesso come lettore di Tozzi»⁴². Ma, appunto, il pensiero di Brioschi è chiaro: l'io in questione è autoreferenziale di un modo di lettura e non è propriamente autobiografico; se ci si trovasse sul piano della poesia, si potrebbe parlare di dimensione poetica; in una maniera più generale si può parlare di metacritica implicita e soggettiva che, a ben guardare, è più diffusa di quanto non si creda: la tradizione vuole che lo scrittore di saggi ci dica «cosa» pensa ma anche «come» pensa; il più delle volte, lo dice in maniera indiretta; inoltre, non sempre chi legge è interessato ad interrogarsi sulla punto di vista dell'autore e sulle motivazioni che ne guidano la riflessione.

Solo il saggismo degli scrittori sfugge alla diffusa tendenza di una disattenzione delle motivazioni d'ordine metacritico. In questo caso, però, l'interesse per il soggetto che si manifesta nel saggio ha ragioni, oltre che biografiche, propriamente metapoetiche, in quanto, come osservava Brioschi «[m]olti dei critici scrittori di cui parlavo prima mantengono appunto questo rapporto con il saggio, e quindi anche con la loro personale poetica. Se noi leggiamo i saggi di Eliot, questi saggi saranno utili sia per conoscere la poesia metafisica inglese sia per conoscere meglio Eliot stesso. I saggi di Calvino illuminano certamente gli argomenti di cui parla, ma anche la sua opera, il suo modo di concepire l'opera»⁴³.

Luciano Anceschi, dal canto suo, nel precisare che le «maniere di far critica sono varie, anzi ipoteticamente infinite», ha individuato, accanto alla fisionomia del «critico che fa solo critica», diverse categorie (il «critico-scrittore», il «critico-saggista», il «critico scienziato», il «critico-filosofo»), finendo per dedicarsi anche alla riflessione della «critica dei poeti»: ed è questo il punto che interessa in particolare, perché la situazione della «saggistica degli scrittori» non è molto dissimile, ma, parafrasando una definizione di Anceschi, si può dire che lo scrittore (il poeta, il romanziere...) che scrive saggi è uno «scrittore (una scrittrice) che non fa solo critica»⁴⁴. La formula è forse troppo ovvia, tuttavia serve a semplifi-

⁴² *Elementi fondamentali della critica letteraria. Conferenza del prof. Franco Brioschi* (fonte elettronica) cit., p. 6.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Luciano Anceschi, *Il critico scrittore, in Fenomenologia della critica*, Bologna, Patron, 1966, pp. 20-21.

care i rapporti con gli altri aspetti (lo scienziato, il filosofo) che, caso per caso, il saggista-scrittore può presentare. Un altro rilievo, abbastanza scontato, consiste nel fatto che una storia della saggistica degli scrittori coincide con un catalogo storico formulabile nome per nome, in modo individuale, senza possibilità del soccorso di categorie generalizzanti di classificazione (in base al metodo, stile, gusto ecc.)⁴⁵. Da qui la considerazione del fatto che la storia della saggistica degli scrittori coincide, in pratica, con la storia della letteratura (o, al massimo, con la storia delle poetiche, dei generi) e può contemplare forme che hanno valore di esemplificazione, dove i nomi diventano di necessità per lo più rappresentativi di una forma di riflessione, che implica una messa in rapporto tra quanto «nasce nell'ambito stesso della poesia» e «quella poesia che riceve il suo essenziale impulso dall'essere della critica»⁴⁶. La conseguenza scontata per chi «non fa solo critica» consiste nel fatto che la sua opera tende ad essere spesso oggetto di lettura metapoetica: è infrequente, ad esempio, che si leggano i saggi di Carducci, Svevo, Ungaretti in maniera autonoma rispetto alle loro opere. Insomma, nello scrittore che è anche critico e scrittore di saggi, la lezione di stile, di commento, di valutazione e storia letteraria, applicata su altri testi e autori come certe divagazioni rapsodiche su argomenti e temi 'in libertà' tendono a valere per la completezza della vicenda personale o per spiegare in modo intrinseco le opere creative. Infatti, il poeta (lo scrittore) che scrive o riflette sull'opera altrui difficilmente sfugge all'auto-riflessione. È a questa dimensione di teoria della poesia che Anceschi guarda argomentando la peculiarità della «critica dei poeti» e riconoscendo che «il poeta, in quanto critico, adopera in un loro uso valutativo i principi stessi della poetica»⁴⁷. Non a caso i nomi citati da Anceschi sono, tra gli altri, quelli di Valéry, Eliot, Majakowskij, Olson, Enzensberger, Gottfried Benn (nomi che, per altro, sono anche esemplificati nel sommario proposto da Berardinelli), in quanto implicati nella riflessione del rapporto tra poesia, filosofia e critica e la manifestazione di autocoscienza creativa⁴⁸.

Credo, ad esempio, che persino *Gli "Ismi" contemporanei* (1882) di Luigi Capuana, un'opera che, in un certo senso, inaugurava in modo innovativo il concetto di contemporaneità, non possa esser letta se non «oltre la critica», guardando anche alla stessa concezione poetica di Capuana narratore. Lo stesso discorso si potrebbe fare per le interpretazioni simboliste di Dante da parte di Giovanni Pascoli o per i saggi che Pirandello dedica alla questione dibattuta del naturalismo, intorno al teatro, o al «sentimento del contrario» (nel suo saggio sull'umorismo). Certo, i nomi ricorrenti di Valéry, Eliot, non devono far pensare ad

⁴⁵ Se si eccettua la possibilità di un'estensione alla critica del criterio generazionale della poesia. Si veda, Oreste Macrí, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Cesati, 1995.

⁴⁶ L. Anceschi, *Un poeta e la critica*, in *Fenomenologia della critica* cit., p. 55.

⁴⁷ Ivi, p. 22.

⁴⁸ Ivi, 14.

una esclusiva forma novecentesca di critica o saggistica degli scrittori (tutti sanno che i nomi di Dante, Tasso, Foscolo, Manzoni, Leopardi ecc., hanno un valore altrettanto esemplare), anche se è vero che l'importanza attribuita a quella che Edgar Allan Poe ha chiamato la «filosofia della composizione» è cresciuta in modo massiccio, a misura che ci si è avvicinati alla modernità; chi crea non ha più inteso mantenere segreto il pensiero sul proprio fare.

Occorre anche osservare che questa specie di «diritto di prelazione» di significato, da parte dell'opera creativa su quella saggistica, non è un segno di dipendenza limitativo; d'altro canto, la prerogativa metapoetica non deve immaginarsi in senso assoluto: l'autonomia di valore che Anceschi riconosce alla riflessione critica di Montale (e, poco oltre, di Ungaretti) può senz'altro essere estesa in senso più ampio alla saggistica degli scrittori⁴⁹. In sostanza, non è questione di negare il contributo della loro opera saggistica in materia di comprensione, storicizzazione di autori, di gruppi letterari o di riviste, di poetiche, di storia dei generi, di idee e rapporti con altre letterature europee; tuttavia, tendenzialmente, le sottese ragioni «di una poetica strettamente legata ad una determinata poesia»⁵⁰ sono destinate a prevaricare gli innegabili contributi che le riflessioni di saggisti-scrittori hanno offerto o offrono su questioni di dibattito propriamente critico (e su tale versante se ne possono citare veramente molti: solo nei primi anni del Novecento si pensi alla polemica tra Croce, Pirandello e Papini, oppure alle voci di quegli scrittori che hanno dibattuto intorno ai motivi dell'antagonismo tra «vecchio e nuovo», all'interno delle tendenze culturali delle avanguardie storiche, o al tema del «Tempo di edificare», che non fu solo una questione dibattuta per la prosa, il romanzo e la poesia ma anche per l'arte con giudizi più o meno polemici – di Papini, Soffici, Boccioni, Savinio...). Insomma, questo altalenare su piani diversi fa capire che la saggistica degli scrittori non può se non essere giocata con più carte, per via del valore particolare che vi assume quell'immane fattore dell'«esperienza soggettiva», evidenziato sopra da Brioschi. Mi pare poco probabile, tanto per restare nel campo dei casi esemplari che, avendo sotto gli occhi l'elogio dell'«etica della forma», celebrata da Valéry – al di là del mistero dell'oscurità del senso – nel suo saggio dedicato a Mallarmé (*Je disais quelque fois à Stéphane Mallarmé*), si resista alla tentazione di pensare che quella «vertu enchanteresse du langage», percepita in Mallarmé, non tragga origine da una profonda condivisione di poetica fra i due scrittori⁵¹.

⁴⁹ L. Anceschi, *Osservazioni su un poeta e la critica* (su Montale), in *Fenomenologia della critica* cit., p. 53 e *Un poeta e la critica* (dedicato ad Ungaretti), ivi, pp. 54 ss.

⁵⁰ Ivi, p. 53.

⁵¹ Paul Valéry, *Je disais quelque fois à Stéphane Mallarmé*, in *Variété III*, Paris, Gallimard, 1936, pp. 10-30. Tale consonanza è verificabile poco oltre nel saggio intitolato *Questions de poésie* (ivi, pp. 33 ss.).

5. Il saggio e la metaletteratura

Se tali presupposti sono giusti, forse non sarebbe una forzatura attribuire alla saggistica degli scrittori prerogative di attraversamento utili e funzionali almeno quanto quelle che Anceschi ha riconosciuto alla poetica, scrivendo: «La poetica *attraversa* la poesia come una disposizione riflessiva interna che conduce l'arte al rilievo dei suoi processi critici e alla consapevolezza degli ideali che porta in sé, ma va *oltre* (prima e dopo) la poesia del poeta che la propone»⁵².

Ma cosa accade quando l'implicazione con la poetica, di fatto, non corrisponde più a un prima e a un dopo l'arte, quando cioè la dimensione saggistica, in quanto pensiero e riflessione, finisce per impiantare (inopportunamente, secondo Lukács) la filosofia nell'arte? La domanda non è retorica, perché tale impianto ha un suo noto radicamento ben caratterizzato proprio nella tradizione della narrativa e non solo novecentesca, come è noto. Il percorso che ci sta davanti, grosso modo, è ancora intrinseco alle questioni, appena viste, di tenore metapoetico; ora, però, il piano di azione è propriamente metaletterario: riguarda quello che Claire de Obaldia, nel suo tentativo di riflessione circa «la dimensione intrinsecamente saggistica dei generi letterari»⁵³, ha definito con una formula felice: lo «spirito del saggio». Tale spirito è reso manifesto non solo nei tratti già incontrati (la frammentarietà, la forma collettanea, la libertà di argomenti e di scrittura, la soggettività esperienziale, l'impossibilità di definizione...), bensì nel suo ruolo di pensiero immanente alla creazione, contaminandola a guisa di «spirito folletto» che, per lo più, agisce per scardinamento, effetti di specularità (di *mise en abyme*). Insomma, lo «spirito del saggio» costituisce la base di quella metaletteratura che fiorisce per innesto, grazie alla deroga «al prima e al dopo» della riflessione poetica, richiamata sopra da Anceschi, e che la nota formula del romanzo-saggio e i fenomeni di scombinamento, di frammentazione – per altro insiti anche nel saggio –, che l'accompagnano, riassume in modo esemplare. Ma si vedano questi tratti sottolineati nella definizione proposta da Obaldia:

On verra dans le terme même de «roman essayistique», une remise en question de la notion même de progression, car il sous-entend l'idée que le matériau essayistique initial, loin d'avoir été dissous dans la «fabrication» du roman se détache de façon flagrante du fil narratif. Le bât ne blesse pas autant lorsque les réflexions essayistiques sont «motivées»: dans la plupart des romans, l'essayistique se manifeste sous la forme de réflexions ou de digressions que les personnages prennent en charge⁵⁴.

Le prospettive aperte dalla metaletteratura e specialmente dal successo dell'uso della formula del romanzo-saggio (o del meta-teatro), da parte dei maggiori

⁵² L. Anceschi, *Poetica e poesia*, in *Fenomenologia della critica* cit., p. 49 (corsivi nel testo).

⁵³ Claire de Obaldia, *L'esprit de l'essai. De Montaigne à Borges* cit., p. 46.

⁵⁴ Ivi, p. 285.

scrittori, sono note ad ognuno e non basterebbe ricordare solo qualche nome più noto, che ne ha fatto uso teorico o creativo (Debenedetti, Barilli, Eco, Arbasino, Gadda, Calvino, Rodari...) per esaurire i riferimenti che contano da noi e andrebbero elencati, solo nel Novecento. Forse, però, conviene non trascurare il diverso bilanciamento di interesse teorico che questi studi recenti documentano per il fatto di puntare l'obiettivo, piuttosto che sulla storia delle metamorfosi dei generi, in quanto tali, sui meccanismi, per così dire, «creativi», derivati dagli impianti della saggistica nei testi d'invenzione e che consistono, per l'essenziale, nella tematizzazione del genere (narrativa, teatro, film) e nella ricerca di espedienti più o meno esibiti per «farla passare», come è rilevato da Obaldia nella sua argomentazione appena letta.

È esagerato l'approccio di imputare il cambiamento, in senso decostruttivo, di molti generi – specie narrativi – alla contaminazione saggistica? I pareri di alcuni teorici concordano nel dire di no. Certo, non sono sottovalutate le cause concomitanti – l'esistenza di meccanismi particolarmente coimputati, come l'uso della parodia, l'intertestualità, la citazione, la riscrittura (ma molti di questi elementi non sono comuni alla saggistica?). Allo stesso modo, non appaiono ignorate le cause, per così dire contestuali, storiche e culturali, come quelle segnalate da David Lodge che stanno tra «l'angoscia dell'influenza» (Harold Bloom) e, soprattutto, la consapevolezza poetica che induce chi scrive a richiamare «l'attenzione sulla natura fittizia dei procedimenti compositivi dell'opera narrativa» quasi come autodifesa. Si veda il pensiero di Lodge:

La metanarrativa [...] non è una invenzione moderna [l'autore ha appena evocato lo spirito di Sterne, a cui si potrebbe affiancare quello di Ariosto e Cervantes] ma è una formula da cui molti scrittori contemporanei sono particolarmente attratti, oppressi come sono dalla consapevolezza dei loro ascendenti letterari, schiacciati dal timore che qualsiasi cosa abbiano da dire sia stata detta e condannata, dal clima della cultura moderna, a esserne coscienti⁵⁵.

⁵⁵ David Lodge, *La metanarrativa*, in *L'arte della narrativa* (1992), con una nota di Hermann Grosser, trad. di Mary Buckwell e Rosetta Palazzi, Milano, Bompiani, 1995, p. 265. Cito l'esempio metanarrativo finale tratto da *Mattatoio n. 5* di Kurt Vonnegut («Adesso ho finito il mio libro di guerra. [...] Il prossimo che scriverò sarà divertente. Questo è un fallimento, e doveva esserlo, poiché è stato scritto da una statua di sale» (ivi, p. 269)). Per il contesto italiano, segnalo il volume di Nicola Turi, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento*, Firenze, SEF, 2007. Il lavoro presenta un colpo d'occhio onnicomprensivo sul tema, con un'attenzione anche su scrittori, come Giuseppe Dessì, solitamente non ricordati nella metanarrativa (ma su questo autore, il rinvio va ancora a Anna Dolfi, *La parola e il tempo. Giuseppe Dessì e l'ontogenesi di un roman philosophique*, Roma, Bulzoni, 2004). Aggiungo, infine, che il rinvio alla metanarrativa per sussumere il cosiddetto spirito del saggio è solo una esemplificazione di tutte le metaletture possibili. Ad ognuno è noto il ruolo di riferimento autoriflessivo nella pittura, che si legge nel saggio di Victor I Stoichita, *L'invenzione del quadro* (1993), trad. Benedetta Sforza, Milano, il Saggiatore, 1998, pp. 200-246.

Comunque, appare evidente che lo «spirito del saggio», fonte più o meno esplicita della metaletteratura, può essere raramente dichiarato fuori causa da questi giochi, specie per quanto concerne la modalità più diffusa della traccia saggistica nel racconto: quella della sospensione dell'effetto della finzione (nel romanzo e nel teatro, nel film), attraverso l'inserimento del tono meditativo, la riflessione, il commento o la parola dell'autore. Questi artifici costituiscono la vera risorsa creativa del romanzo-saggio in molte situazioni, persino in quelle meno sospette, come nella fantascienza (distopica o ucronica), dove, spesso, gli atti di libertà di parola, che l'autore si riconosce, equivalgono a prove ed attestati di «finzionalità», come si vedrà nella citazione che segue di due esempi di varianti di inserti, estratti, dall'opera di autentici maestri del genere fantascientifico, quali Zamjatin e Guido Morselli. Si veda:

È giorno chiaro. Il barometro segna 760. Sono proprio io, D-503, colui che ha scritto queste duecento pagine? Davvero c'è stato un tempo in cui sentii, o immaginai di sentire tutto questo? La calligrafia è la mia. Anche oltre sarà la stessa calligrafia. Nessun vaneggiamento, nessuna metafora, nessun sentimento: solo i fatti. Perché sono sano, completamente, assolutamente sano⁵⁶.

L'editore. – Questo vistoso Apocrifo della storia contemporanea, che lei ci sottopone, così carico di tesi da provare, e scarso di *appeal*, sotto ogni aspetto, le pare che possa andare col nome di romanzo?

L'Autore. – Oggi il romanzo non è nella letteratura, è la letteratura. Da esso non si esce. Aggiungerei che il romanzo è persino transletterario, per i nostri gusti d'oggi. Include, per esempio, o può includere, la teologia. Non la fanta-teologia, per carità: la teologia. Di recente, un competente della materia ha notato che il trattato di Origene *Contra Celsum* si legge bene anche in chiave di romanzo.

L'editore. – Il suo libro non è fanta-politica, o fanta-storia? Ne è sicuro?

L'autore. – Lo sono, su basi logiche. Il famigerato prefisso, «fanta», allude a esco-gitazioni rivolte all'avvenire. Qui si tratta di *res gestae*, per mostrare che erano *gerendae* diversamente: si polemizza su fatti e persone della realtà. Siamo con i piedi sul concreto⁵⁷.

I due esempi, distanti tra di loro per tempi e modi, non lo sono, però, nella loro funzione di «motivazione» (Zamjatin), evocata sopra da Obaldia e di autocommento (il dialogo tra editore e autore, in Morselli). Inoltre, tali esempi servono a spiegare come l'inserto non finzionale (saggistico, metaletterario), oltre a tematizzare il genere (nel senso di: «affermo che sto scrivendo un romanzo e cosa intendo per romanzo»), si mescola all'ossatura dove, di fatto, la parte riflessiva si comporta essa stessa come finzione. Per questo, Claire de Obaldia, con *Ficciones* (e non solo) di Borges, ha veramente buon gioco nel dimostra-

⁵⁶ Eugénij I. Zamjatin, *Noi* (1922), trad. Ettore Lo Gatto, Milano, Feltrinelli, 1955, p. 154.

⁵⁷ Guido Morselli, *Contro-passato prossimo*, Milano, Adelphi, 1975, p. 117.

re come, nella opera borgesiana, i «saggi di finzione», effettivamente, finiscano per diventare «finzione di saggi», perché in realtà si tratta di «scritti per» la finzione, quasi presupposti, avantesti (che contengono aneddoti, anticipazioni, riassunti)⁵⁸. In sostanza, si può dire che l'occhio critico, attento alla dimensione saggistica della metaletteratura, induce a rimescolare le carte in doppio senso, allo scopo di osservare come i generi abitati dallo «spirito del saggio», in realtà acquistino una fisionomia di diversa natura, poco qualificabile. Un simile fenomeno è più diffuso di quanto non si creda e gli autori, spesso, per giustificare le altre vie, adducono ipotesi e reticenze o ricorrono ad approcci vaghi simili a quelli visti nelle varie definizioni del saggio (per affermare che non è né critica, né filosofia, né racconto ecc.). Vorrei ricordare l'accenno di commento che Primo Levi propone (inserendovi, per altro, un curioso rinvio al primo canto della pièce satirica di Voltaire: *La Pucelle d'Orléans*), avviandosi alla conclusione del *Sistema periodico*:

Il lettore a questo punto, si sarà accorto da un pezzo che questo non è un trattato di chimica: la mia presunzione non giunge a tanto, «ma voix est faible, et même un peu profane». Non è neppure un'autobiografia, se non nei limiti parziali e simbolici in cui è un'autobiografia ogni scritto, anzi, ogni opera umana: ma storia in qualche modo è. È o avrebbe voluto essere, una microstoria, la storia di un mestiere e delle sue sconfitte, vittorie e miserie, quale ognuno desidera raccontare quando sente prossimo a concludersi l'arco della propria carriera, e l'arte cessa di essere lunga⁵⁹.

La terza via, per l'autore, resta apparentemente poco definita, se l'alternativa è, come egli scrive, che l'opera: «è o avrebbe voluto essere la storia di un mestiere»; non c'è dubbio però che in ogni momento lo si vede padroneggiare con abilità e consapevolezza il processo di travaso tra metaletteratura e letteratura, tra riflessione e invenzione (dissimile da quello rilevato in Borges, solo nei modi). Per rendersene conto, basta rileggere le ultime pagine del *Sistema periodico*: lo scorcio di capitolo si presenta infatti come un saggio scientifico di per sé altamente finzionale: così appare la descrizione – in realtà, Levi parla di «storia» – della reazione a catena che ha, questa volta, per protagonista una molecola di carbonio, osservata con l'occhio della scienza, nella «gigantesca riserva» dei processi naturali, mentre si comporta, né più né meno, come un personaggio talmente implicato nell'avventura della finzione da averla resa possibile:

⁵⁸ C. de Obaldia, *Post-scriptum, Borges ou l'esprit essayistique*, in *L'esprit de l'essai. De Montaigne à Borges* cit., pp. 371-372. Naturalmente, l'argomentazione della studiosa non liquida con poche formule la questione, bensì saggia a lungo tutte le modalità del travaso tra le due forme (ivi, pp. 359-410). Nell'ambito italiano, è superfluo notare che la galleria dei romanzi-saggi o di saggi di romanzi non è d'importanza secondaria (Arbasino, Manganelli, Calvino, Landolfi, ma anche Giovanni Papini in certi suoi «racconti fantastici»).

⁵⁹ Primo Levi, *Carbonio, Il sistema periodico*, in *Opere I*, Torino, Einaudi, 1958, p. 461.

Si può dimostrare che questa storia, del tutto arbitraria, è tuttavia vera. Potrei raccontare innumerevoli storie diverse, tutte vere, tutte letteralmente vere, nella natura dei trapassi, nel loro ordine e nella loro data. Il numero degli atomi è talmente grande che se troverebbe sempre uno la cui storia coincida con una qualsiasi storia inventata a capriccio. Potrei raccontare storie a non finire di atomi di carbonio che si fanno colore o profumo nei fiori; di altri che, da alghe minute a piccoli crostacei, a pesci via via più grossi, ritornano anidride carbonica nelle acque del mare, in un perpetuo spaventoso girotondo di vita e di morte [...]. Ne racconterò invece ancora soltanto una, la più segreta [...]. È di nuovo fra noi, in un bicchiere di latte. È inserito in una lunga catena, molto complessa, tuttavia tale che quasi tutti i suoi anelli sono accettati dal corpo umano. Viene ingoiato. [...] Uno, quello che ci sta a cuore, varca la soglia intestinale ed entra nel torrente sanguigno: migra, bussa alla porta di una cellula nervosa, entra e soppianta un altro carbonio [...]. / Questa cellula appartiene al cervello, è questo è il mio cervello, di me che scrivo, e la cellula in questione, ed in essa l'atomo in questione, è addetta al mio scrivere, in un gigantesco minuscolo gioco che nessuno ha ancora descritto. È quella in questo istante, fuori da un labirintico intreccio di sì e di no, fa sì che la mia mano corra in un certo cammino sulla carta, la segni di queste volute che sono segni; un doppio scatto, in su e in giù, fra due livelli d'energia guida questa mia mano ad imprimere sulla carta questo punto: questo⁶⁰.

Penso che questo cospicuo brano possa servire ad avvalorare le tesi nella direzione di coloro che, con altri esempi alla mano, inseguendo lo «spirito del saggio», tendono a districarne le contaminazioni con la letteratura fino a vedervi un effetto di contagio reciproco, tanto da sostenere, come fa André Belleau, che «il saggista è un artista della narratività delle idee e un romanziere, un saggista della pluralità artistica dei linguaggi. Il romanzo è mangiato dal saggio [...] e il saggio si travasa nella finzione»⁶¹.

Chiunque scriva saggi ha esperienza della «narratività delle idee», appena evocata e ha potuto verificare come spesso, oltre ai testi, «ciò che scatena l'attività saggistica siano talvolta gli eventi culturali e talvolta idee emergenti nel campo della cultura»⁶², dove si trovano mescolate istanze di diversa natura. Ho in mente un lavoro di Pietro Li Causi, *Una narrazione sul saggio critico. Riflessioni (politiche, etiche ed autobiografiche) sulla critica letteraria a partire da L'amore non guasta di Jonathan Coe*⁶³, che sorprende per il titolo inatteso, ma molto sintomati-

⁶⁰ Ivi, pp. 648-649.

⁶¹ André Belleau, *Petite essayistique*, in F. Dumont, *Approches de l'essai. Anthologie* cit., p. 160 (trad. mia).

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Si veda: Pietro Li Causi, *Una narrazione sul saggio critico. Riflessioni (politiche, etiche ed autobiografiche) sulla critica letteraria a partire da L'amore non guasta di Jonathan Coe*, in *Il saggio critico: spunti, proposte, riletture, interventi* di Andrea Cozzo (et alii), preceduto da una conversazione con Alfonso Berardinelli, a cura di Michela Sacco Messineo, Palermo, duepunti, 2007, pp. 41-46.

co; per altro, non so se si possa parlare di esempio-limite; in ogni caso si tratta di una prova singolare, perché, sempre a proposito dello «spirito del saggio», raggruppa molte delle tematiche finora toccate, da quelle riflessive a quelle metaletterarie e ve ne assomma altre.

Il testo fa parte di una serie di stimolanti contributi a più voci dedicati alla saggistica, ed è uno scritto che offre materia di riflessione su diversi paradigmi a ritroso proprio a partire dal piano dichiaratamente autoreferenziale (la soggettività esplicita, vista in molte definizioni teoriche: nel lavoro compare una sorta di biglietto da visita, che definisce chi scrive in quanto «Assegnista di ricerca presso il Dipartimento AGLAIA [...]. Docente a contratto di «cultura latina» per il corso di laurea triennale»⁶⁴). Nella scheda di identità i riferimenti circa il profilo della formazione intellettuale (gli studi classici coniugati con indirizzi degli studi d'impronta culturale e filosofica) e dell'intento di impegno ideologico puntano su un'auto-referenzialità totalizzante, fondata sulla consapevolezza di un incrocio inscindibile tra dimensione intellettuale, esperienza esistenziale privata e pubblica ed effetti della riflessione sul soggetto stesso. Non a caso, l'autore punta subito ad evidenziare come tale incrocio, che consiste nel mettere in gioco tanto le proprie letture quanto la propria storia, assuma un esplicito valore etico, per cui, ai suoi occhi, parlare in termini tradizionali della natura del saggio, senza tener conto di quel valore, diventa impossibile:

Credo pertanto che sia importante [...] riflettere sulle modalità di produzione e sulle forme della letteratura scientifica, proprio perché a mio avviso scegliere le modalità della *propria* scrittura saggistica significa anche posizionarsi rispetto a quelli che potremmo chiamare – con un'espressione che ammetto essere alquanto vaga – i «contesti di potere»; contesti che possono essere avallati, ma che possono – anche – essere messi in discussione e superati una volta che le «forme del discorso» che li sorreggono vengono messe in crisi. [...] Per essere più precisi, l'intento di questo mio articolo è appunto questo: tentare di mettere in crisi la mia scrittura e il mio stile di vita. [...] Più specificamente, per iniziare una riflessione (e un'autoristrutturazione) in questo senso, non mi avvarrò di un'analisi comparata di un campione significativo di saggi e testi critici prodotti negli ultimi anni nelle facoltà di lettere occidentali (o italiane). [...] Quello che mi preme in questa sede, infatti, non è tanto fare un discorso analitico sui tropi e sulle figure retoriche (e dunque sulle poetiche) più comunemente usate in un determinato settore della critica letteraria, quanto piuttosto riflettere sui contesti di lavoro, gli atteggiamenti o, per dirla in altri termini, sull'*ethos* situato di chi abitualmente scrive saggi critici all'interno dell'Accademia [...]; tuttavia – per ragioni che a me stesso sfuggono – ho preferito ricostruire le dinamiche esistenziali che si celano dietro la scrittura partendo da una rappresentazione letteraria del mondo accademico che userò come un punto di vista esterno cui attingere per arrivare a riflessioni che siano (anche e principalmente) autocritiche. [...]

⁶⁴ Ivi (*Profilo degli autori*), p. 140.

L'assunzione di questo punto di vista oltre che per fini cognitivi, verrà usata al fine di provocare slittamenti stilistici (ma non solo) nella mia stessa scrittura oltre che – almeno così spero – nella mia stessa persona⁶⁵.

Il lungo estratto può essere letto come un campione utile ad illustrare anche l'avvio del processo inventivo della «narratività delle idee» che, a partire dalla riflessione, sfocia su un'opera di autoristrutturazione dell'io e su una difesa nei confronti del contesto asettico del discorso scientifico prodotto ad uso dell'Altro (l'Accademia). In realtà, la conseguenza consiste in uno sdoppiamento, dove la forma usuale del saggio, tesa a far «dire qualcosa in più al suo oggetto» (il romanzo di Coe), finisce per produrre un interessante specimen saggistico con regole abbastanza inedite: una lettura critica che si rovescia in esperienza metacritica e mimetica. Non a caso l'autore parla di «un percorso di autoanalisi e di rispecchiamento», nel senso che il risultato si materializza nel commento di una storia che contiene «en abyme» l'effetto della riflessione sulla propria storia e la consapevolezza di poter incorrere, nel proprio privato, in sconfitte analoghe a quelle narrate nel romanzo di Coe. Gli addentellati con la trama del romanzo del giovane romanziere americano J. Coe, *L'amore non guasta* (1987), hanno giocato indubbiamente un potere di attrazione autoriflessiva, per il fatto di svolgersi in un ambiente universitario: Robin, il protagonista, è un giovane laureato impegnato a lavorare ad una tesi di dottorato e intorno a lui ruotano altri personaggi: un conoscente, Ted, un'amica indiana, Aparna, ed Emma, un avvocato incaricata di difendere Robin in una causa per molestie sessuali. Le accuse mosse a Robin sono infondate ma la storia ha comunque un epilogo tragico: egli si suicida e Aparna abbandona le proprie aspirazioni universitarie.

Uno dei messaggi che si leggono in filigrana per tutto il corso dell'opera ci spinge dunque a credere che – sia pure come posa o mascheramento di ragioni più profonde – Robin abbia perso la propria fiducia nei confronti della ricerca scientifica per il fatto che anche questa risulta essere impotente nei confronti dell'imbarbarimento della politica. Scrivere una tesi di dottorato in letteratura inglese, per Robin, diventerebbe la maniera migliore per disinteressarsi del mondo [...], Robin *non riesce* a disinteressarsi del mondo esterno e a mortificare la propria sensibilità [...], in altri termini, non riesce ad aderire perfettamente al ruolo richiestogli dall'ambiente accademico che Coe impietosamente dipinge. La fuga di Robin, dalla scrittura scientifica, si configura infatti, per certi versi, come una fuga da uno specialismo disciplinare che viene tra le righe bollato dall'autore come sterile e funzionale a se stesso (o – il che è quasi la medesima cosa – alla carriera). [...] Una cosa analoga, del resto, accade ad Aparna, che poco prima del suicidio dell'amico, gli dichiara tutto il suo risentimento nei

⁶⁵ Ivi, pp. 42-43.

confronti di un docente che, nello stesso momento in cui le fa velate *avances*, le demolisce il lavoro di sei mesi di scrittura in nome di un modello di scienza che a lei sembra mortificare ogni forma di umanità⁶⁶.

Cosa accomuna chi scrive questo «romanzo sull'analisi critica dei romanzi» al destino di impotenza, rinuncia e solitudine senza scampo raccontata da Coe? Evidentemente, il maturarsi di una presa di coscienza esistenziale ed una voglia di denuncia: quella circa la tendenza disumanizzante, percepita come sottesa al mondo della ricerca scientifica. Il brano appena letto calca sui moventi del romanzo, che scateneranno la consapevolezza autocritica, proprio quando la «voglia di scrivere un saggio» su un romanzo genera reazioni che cambiano non solo il testo, oggetto di riflessione, come è normale che avvenga in un saggio, ma anche chi sta riflettendo su di esso. Chi scrive saggi è sempre soggetto alle automodificazioni che si incrociano con la riflessione che lo sta occupando, ma, di solito, le tratta come effetti da sottacere (per pudore: non si può dire che, mentre si pensa ad un lavoro, si è coinvolti in drammi quotidiani) o da tradurre in modi leciti (condivisioni, osservazioni). In questo caso, invece, lo spiritello del saggio gioca apertamente con i poteri performativi della letteratura (che consistono nel «fare quanto dice») e della lettura: di fatto, i personaggi da eroi di «mondi di finzione» – ormai studiatissimi – si mettono ad agire, entrando nella vita, scatenando reazioni («rabbia, angoscia, perplessità»; l'autore confessa: «comincio ad ascoltare le mie emozioni») e la letteratura si fa azione, «capace di attivare processi di autocoscienza e di autoriforma a partire dal basso e dai singoli», dice Li Causi⁶⁷. Qui, letteralmente, si vedono le idee suscitate dalla lettura del libro di Coe organizzarsi in quel «campo magnetico elementare»⁶⁸, di cui parla Belleau, intrecciandosi in un circuito di mimetismo biografico fatto di squarci di passioni culturali ma anche di vita privata ed affettiva. Forse Lukács non avrebbe inteso tanto quando scriveva: «così il saggista, che sa cercare realmente la verità, raggiungerà alla fine del suo cammino la mèta non ricercata, la vita»; tuttavia, se le cose stanno così, forse, in questa fase «postletteratura» che si sta sperimentando, non è male convincersi che una linfa positiva possa derivare dalla saggistica: quella degli «scrittori in persona», in primo luogo, ma non solo⁶⁹.

⁶⁶ Ivi, p. 46.

⁶⁷ Ivi, pp. 49 e 53.

⁶⁸ André Belleau, *Petite essayistique*, in F. Dumont, *Approches de l'essai. Anthologie* cit., p. 161.

⁶⁹ Richard Millet, *L'enfer du roman. Réflexions sur la postlittérature*, Paris, Gallimard, 2010.

«IDEE DA ROMANZO»

Il valore di un romanzo, per me, consiste nella sua capacità di provocare una ricerca di centro che possiamo anche ingenuamente proiettare sul mondo. Per semplificare: la vera misura del valore di un romanzo sta nella sua capacità di dare la sensazione che la vita sia esattamente così. I romanzi devono interloquire con le nostre principali idee sulla vita, e vanno letti pensando che ci riescano¹.

La stretta integrazione tra filosofia e letteratura è per lo più illusoria e gli argomenti che la sostengono sono sopravvalutati perché fondati su uno studio dell'ideologia letteraria, delle varie professioni di intenzione e dei vari programmi che, necessariamente mutuati dalle esistenti formulazioni estetiche, possono mantenere solo un lontano rapporto con la concreta pratica degli artisti. Questo scetticismo a proposito di una stretta integrazione di filosofia e letteratura non nega però, naturalmente, l'esistenza di molti rapporti e anche le possibilità di un certo parallelismo, rafforzato dal comune sfondo sociale di un'epoca e quindi dalle influenze comuni esercitate sulla letteratura e sulla filosofia².

C'è verità là dove si sostiene ad esempio che il mondo ha senso e c'è verità dove si sostiene che il mondo non ha senso³.

¹ Orhan Pamuk, *Cosa fa la nostra mente quando leggiamo romanzi* (2006), in *Romanzieri ingenui e sentimentali* (2010), trad. Anna Nadotti, Torino, Einaudi, 2012, p. 21.

² René Wellek e Austin Warren, *La letteratura e le idee*, in *Teoria della letteratura* (1942, 1963), tr. di Pier Luigi Contessi, Bologna, il Mulino, 1973, 5a, p. 163 (v. anche pp. 164 e 165).

³ Sergio Givone, *Perché raccontare? Il linguaggio come specchio del mondo*, in *Il bibliotecario di Leibnitz. Filosofia e romanzo*, Torino, Einaudi, 2005, p. 102.

1. *Le «idee da romanzo»*⁴

«Il termine “romanzo di idee” di solito fa pensare a un libro di scarso interesse narrativo, in cui personaggi dotati di un’abnorme capacità dialettica dibattono ininterrottamente fra loro problemi filosofici, concedendosi brevi intervalli per mangiare, bere e amoreggiare. È un’autorevole tradizione che risale ai dialoghi di Platone, ma che oggi è assolutamente obsoleta»⁵.

Ad assumersi la responsabilità di un preambolo dal tono così netto è il romanziere inglese David Lodge, molto ben istruito su quella che anche James Joyce ha chiamato l’«arte della narrativa»; è vero che, indirizzandosi espressamente ad un «lettore “comune”», il suo pensiero semplifica molto e va, forse, oltre il proprio intento; infatti, nel corso della sua argomentazione, le tesi di Lodge si chiariscono notevolmente quando ad essere evocati saranno proprio le forme (la narrativa satirica o umoristica; la favolistica; la fantascienza) e i nomi canonici degli autori moderni – Dostoevskij, Thomas Mann, Robert Musil, Jean-Paul Sartre – che esemplificano la grande tradizione del genere. Appena il salto di un paio di secoli e ci saremmo ritrovati nel richiamo pieno della consacrazione del *roman philosophique* del secolo dei lumi con i suoi grandi modelli (Swift, Defoe, Voltaire, Diderot, Fielding...), ma, tra le righe, alludendo allo «scarso interesse narrativo» e ai *mythoi* platonici, il breve preambolo rinvia ad alcune peculiarità fondanti del romanzo filosofico, che consistono nella prerogativa del pensiero (nell’insegnamento, nella lezione etica).

Ma, allora, è solo il cosiddetto romanzo di idee a offrire occasioni di riflessione filosofica o di insegnamento? Ad allontanare il rischio di indurre i suoi lettori ad imboccare strade a senso unico, Lodge precisa:

Naturalmente qualsiasi romanzo che meriti più di un’occhiata superficiale contiene delle idee e può essere discusso per le sue idee. Ma per «romanzo di idee»

⁴ L’immagine è presa in prestito da Vincent Descombes, che osserva: «[...] les seules idées qu’il peut y avoir dans le roman sont des *idées de roman*». La traduzione permette due opzioni: idee di romanzo e idee da romanzo. Ho preferito scegliere quest’ultima (V. Descombes, *Le roman, genre prosaïque*, in *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, p. 24).

⁵ David Lodge, *Le idee*, in *L’arte della narrativa* (1992). Con una nota di Hermann Grosse, trad. Mary Buchkwell e Rosetta Palazzi, Milano, Bompiani, 2006, p. 253. In questo preambolo Lodge traccia anche una interessante demarcazione: a suo parere, il romanzo speculativo riguarderebbe la «letteratura europea continentale», come attesta l’elenco di nomi degli autori moderni ricordati (Dostoevskij, Thomas Mann, Robert Musil, Jean-Paul Sartre); mentre quella inglese, salvo qualche eccezione (D.H. Lawrence), sarebbe tendenzialmente caratterizzata per affrontare «direttamente le idee nella narrativa umoristica o satirica [...] in varie forme di fiaba o fantasia utopistica o antiutopistica» (p. 254). Le riflessioni di Lodge sono strutturate in forma di commento di brani che illustrano, di volta in volta, una questione (il monologo interiore, il personaggio, la descrizione dei luoghi...) o un genere (autobiografia, fantascienza ecc.). L’esempio di romanzo a tesi oggetto di commento è estratto da un testo – definito antiutopista – di Anthony Burgess, *A Clockwork Orange* (*Un’arancia a orologeria* o *L’Arancia meccanica*), 1962.

si intende un romanzo in cui le idee sembrano essere la fonte vitale dell'opera, e danno origine, forma e sostegno allo slancio narrativo, piuttosto che le emozioni – voglio dire – le scelte morali, i rapporti personali o i cambiamenti della sorte umana⁶.

L'appunto indirizza verso la configurazione di due modalità di «pensiero del romanzo»: una tendenza, per così dire, marcata (che rinvierebbe alla tradizione del «romanzo a tesi», propriamente detto) e l'altra, che si potrebbe definire d'indole più genericamente esistenziale. Quest'ultima non si discosterebbe molto dalla dimensione filosofica del rappresentare l'incertezza del «giorno dopo giorno» che, secondo Thomas Pavel, ha caratterizzato, sin dai primi decenni del XX secolo, la cosiddetta «rivolta modernista», provocando una rottura, ma anche «una nuova flessibilità formale del romanzo senza però cambiare l'oggetto secolare del proprio interesse: l'uomo singolo colto nella sua difficoltà ad abitare il mondo»⁷. Potrebbe essere questa, quindi, la dimensione esistenziale intrinseca che esorcizza ogni tentazione di ricorrere a tesi preformate da parte del romanziere, evitando di trasformare il personaggio nel noioso ragionatore che dibatte questioni filosofiche, al quale sembra pensare Lodge nella sua esemplificazione. È ovvio, però, che non sempre è possibile seguire un netto discrimine tra la rappresentazione della percezione del malessere della coscienza individuale, dell'«inquietudine di un'epoca» e la riflessione metafisica sulle idee di tempo, memoria o altro. Nel Novecento, specie il romanzo esistenzialista parrebbe collocarsi all'incrocio delle due modalità e fornire certezze meno discutibili: le vicende di Antoine Roquentin, l'eroe del celebre romanzo sartriano, *La Nausée*, come pure quelle di Meursault, in Albert Camus (*L'étranger*), Ulrich (*L'uomo senza qualità*) in Musil, Carla e Michele (*Gli Indifferenti*) in Moravia non solo fanno «pensare», incontestabilmente, alle situazioni della malattia e del disagio dell'essere (estraneità nei confronti delle cose, primato dell'esistenza sull'essenza, percezione dell'angoscia) ma sembrano propriamente rinviare ai presupposti (pressoché coevi) delle filosofie esistenzialiste.

Qui i rinvii, dentro e oltre l'esistenzialismo storico, i romanzi e gli eroi che vi si trovano rappresentati sarebbero numerosi e importanti (a cominciare, da

⁶ *Ibidem*.

⁷ Thomas Pavel, *Introduction*, in *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 49 (trad. mia). La dimensione filosofica del riflettere l'incertezza del «giorno dopo giorno» è stata anche ipotizzata da Anna Dolfi, quando, riconoscendo al romanzo del Novecento la prerogativa del soggetto di assumere (anche dietro le suggestioni di Bergson, Ricoeur, Weinrich) tempo e durata come forma riflessiva e auto-riflessiva – di natura metanarrativa –, scriveva: «La struttura e la sintassi del romanzo contemporaneo [...] accolgono in sostanza la proposta di Bergson, e il moderno *roman philosophique* si manifesta come la percezione più attenta all'inquietudine di un'epoca, nella sua volontà di definirsi nella sua approssimazione e nell'incertezza» (Anna Dolfi, *L'immagine e la metafora del sentimento*, in *La parola e il tempo. Giuseppe Dessì e l'ontogenesi di un «Roman philosophique»*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 41).

noi, dai personaggi di D'Annunzio, Borgese, Svevo, Pirandello, Moravia, Pavese, Buzzati...), come si può facilmente pensare. Ma chi si azzarderebbe a considerare questa campionatura alla stregua di meri riferimenti a esemplari di romanzi a tesi? Lodge, evocando l'ipotesi di una forma obsoleta, sembra riferirsi alla definizione classica del romanzo che ha fatto delle idee la «fonte vitale dell'opera», specie nel XVIII secolo, quando il genere ha tracciato la propria strada maestra; sembrerebbe, cioè, che ad essere oggetto di riflessione critica sia la tradizione del romanzo a tesi oppure quello fondato su concetti esplicitamente riconducibili ad un determinato sistema filosofico. Nell'esempio scelto come prototipo da commentare, vien fatto capire che il vero tema da isolare nel romanzo consiste invece nel far recepire il pensiero socio-culturale e ideologico dell'autore (a proposito della violenza), pur spostando, con tutta la precauzione necessaria, l'obiettivo lungo il piano inclinato dell'approccio filosofico e delle idee. Tuttavia, in modo sintomatico, nel commento al brano tratto da Burgess, la precauzione consisterà nell'aggirare la tesi, puntando decisamente sulla strategia verbale del romanzo:

Burgess si è prefisso come obiettivo che i suoi lettori a poco a poco imparino il *nadsat* [un gergo triviale, coniato, secondo Lodge, da uno «stile espressivo fortemente influenzato dal russo»] mentre procedono nella lettura, arguendo dal contesto o da altri indizi il significato delle parole mutate dal russo. Il lettore così si sottopone a una specie di condizionamento pavloviano, seguito però da un premio (nella misura in cui è in grado di seguire la storia). Un premio consiste nel fatto che il linguaggio stilizzato mantiene le raccapriccianti azioni descritte a una certa distanza estetica, evitando così di farci sentire troppo inorriditi o troppo eccitati da esse⁸.

La «distanza estetica» messa in primo piano e il richiamo al coinvolgimento del lettore, discretamente, correggono la tentazione di accostarsi ad una tesi troppo in presa diretta⁹. In maniera implicita, Lodge ricorda che, nel romanzo, le idee tendono ad essere percepite come attenuate – «diluite», dirà Arthur Lovejoy – cedendo il passo al «come» vengono espresse¹⁰. Non a caso, al primato di quella «distanza» hanno fatto subito ampiamente ricorso le opere-cardine che sono all'origine della tradizione del *roman philosophique* e che, è noto, ha

⁸ D. Lodge, *Le idee, in L'arte della narrativa* cit., p. 256. Si noti che, nell'esercizio di lettura successivo, dedicato al romanzo-documento (la cosiddetta *docufiction*), Lodge segue lo stesso procedimento che privilegia l'analisi della «forma» piuttosto che la più prevedibile lettura ideologica.

⁹ Una presa diretta che, invece, la traduzione filmica del romanzo non ha potuto evitare. Si veda: «Quando il romanzo fu tradotto in film da Stanley Kubrik, il potere di condizionamento ricevette, ironia della sorte, un'ulteriore dimostrazione: la sua azione violenta trasferita brillantemente da Kubrik in immagini, mezzo espressivo più efficace e alla portata di tutti, fece del film un incentivo proprio a quel teppismo che voleva analizzare e indusse il regista a ritrarlo» (*ibidem*).

¹⁰ Si veda: «Lovejoy afferma che le idee entrate nella letteratura riflessiva seria sono in gran parte idee filosofiche diluite» (R. Wellek e A. Warren, *La letteratura e le idee, in Teoria della letteratura* cit., p. 148).

bilanciato la forte componente riflessiva proprio con l'*humour* e la parodia, per cui le idee «serie», poste a fondamento del sistema filosofico leibniziano, si leggono rovesciate in Voltaire e in Diderot (come pure quelle di Locke, in Sterne).

Guardando indietro nel tempo, l'epoca più conclamata del genere romanzesco che si ispira alle idee è segnata proprio da una messa a distanza parodica delle stesse idee prese in prestito: evidentemente, il processo di parodizzazione ha permesso di giocare una sorta di partita di scambio che passa attraverso il travestimento delle idee, reputato più consono alla finzione romanzesca. Il fatto vero è che la forma filosofica del romanzo è riuscita a stento a sbarazzarsi dell'ombra dei pregiudizi circa le contaminazioni e le ambiguità dovute alla presenza di idee troppo salienti; si sa che il romanzo che fa pensare eccessivamente, diventa meno avvincente: da qui l'esigenza di un equilibrio tra riflessione e fatti narrati (un equilibrio che gli specialisti del genere reputano raggiunto in modo pressoché diffuso dal romanzo europeo dell'Ottocento: in cui nomi sono noti prima e dopo Dostoevskij). D'altro canto, è noto il fatto che le idee letterarie autentiche (l'idea della morte, ad esempio, nel romanzo o nella poesia) nascono dal «di dentro», in un contesto che è solo affine a quello della filosofia perché la differenza genetica tra i due ambiti non è di poco conto. Qui la prospettiva critica che ci si apre dinanzi è quella relativa alla relazione ambigua tra letteratura e idee, nel quadro di una messa a confronto in cui queste ultime, secondo le epoche, bene o male, sono state invitate a «pesare» poco in letteratura. E, come si sa, l'epoca che le privilegia (o le ha privilegiate) corrisponde ai momenti di tendenza poetica che, nella letteratura, hanno voluto vedere una «sorta di filosofia [...] un complesso di idee rivestite di forma», solcata da «idee conduttrici» ben rintracciabili¹¹. Il pensiero di Wellek e Warren porta anche ad incrociare il noto luogo comune dove il «bello» è stato visto al servizio del «buono». Sarebbe rischioso imboccare, qui, la via della lunga tradizione circa il compromesso tra bello e utile, stipulato dall'arte e il terreno è senz'altro molto contiguo anche a quello della valutazione morale; ma, se è tutta da scartare l'idea di rispolverare la frase di André Gide (che suona pressappoco così: la buona letteratura non dipende dai buoni sentimenti), forse torna utile chiedersi se i romanzieri abbiano mai avuto la possibilità di evitare le idee anche quando hanno vagheggiato un «romanzo puro».

«La maggior parte degli scrittori moderni [...] ha letto qualcosa di Freud. Joyce non solo conosceva Freud e Jung, ma anche Vico, Giordano Bruno e, naturalmente, Tommaso d'Aquino. Yeats era profondamente immerso nello studio della teosofia, della mistica e anche del Berkeley»¹²: a rigor di logica, se si accoglie, considerandola tuttora valida e condivisibile – e non ci sarebbe motivo di non farlo – questa riflessione dei teorici Wellek e Warren, alla domanda circa la

¹¹ Ivi, p. 146.

¹² Ivi, p. 151.

presenza o meno delle idee nel romanzo si dovrebbe rispondere che non è possibile evitarle, sebbene la forma indiretta, camuffata (dai piani allegorico-simbolico, parodico o metapoetico), senza esibizione troppo palese, resti la soluzione preferita¹³. D'altronde, dal canto loro, anche gli autori di romanzi auspicano e raccomandano che non si tenda a trasformare il loro «documento umano» in idee. Al tal proposito, si rilegga l'esplicito richiamo di Marguerite Yourcenar a non considerare una storia, fortemente riflessiva come quella raccontata nel *Colpo di grazia* (1962), in quanto illustrazione di una tesi:

Avec le regret d'avoir ainsi à souligner ce qui devrait aller de soi, je crois devoir mentionner pour finir que le *Coup de grâce* n'a pour but d'exalter ou de discréditer aucun groupe ou aucune classe, aucun pays ou aucun parti. Le fait même que j'ai très délibérément donné à Éric von Lhomond un nom et des ancêtres français, peut-être pour pouvoir lui prêter cette âcre lucidité qui n'est pas spécialement une caractéristique germanique, s'oppose à l'interprétation qui consisterait à faire de ce personnage un portrait idéalisé, ou au contraire un portrait-charge, d'un certain type d'aristocrate ou d'officier allemand. C'est pour sa valeur de document humain (s'il en a), et non politique, que le *Coup de grâce* a été écrit, et c'est de cette façon qu'il doit être jugé¹⁴.

La nota di giustificazione di Marguerite Yourcenar, che potrebbe essere confermata da un corteo di avvertenze di tenore identico, vale come una esemplare lezione di messa in guardia. Implicitamente, l'avviso contiene un altro promemoria: sebbene assiduo lettore di pensatori, il romanziere non si riveste dei panni del filosofo; non a caso, il suo pensiero, generalmente, è visto in quanto pensiero asistematico, mimetizzato, tradotto in espressione e rappresentazione di atteggiamenti e di problematiche esistenziali. Tutti aspetti, questi, destinati a far pensare non secondo la logica, bensì passando attraverso il *medium* dell'immaginazione di chi inventa e di chi legge; soprattutto grazie ai personaggi che maggiormente «incarnano» idee (ad esempio: è la condotta di vita di Emilio Brentani, l'eroe del romanzo di Svevo, *Senilità*, a fondare l'idea dell'inetitudine). In quest'ottica, si può capire quanti affermano che le idee del romanzo non sarebbero mai originali e seguirebbero un circuito, ritenuto talvolta non autentico, poco efficace e perciò degno di poca considerazione da parte degli specialisti in filosofia.

¹³ O. Pamuk ha scritto: «Quando si legge un romanzo, la morale dovrebbe essere un elemento del paesaggio, non qualcosa che viene da noi ed etichetta i personaggi»: pochi romanzieri, credo, sarebbero disposti a smentire questo suo pensiero (O. Pamuk, *Cosa fa la nostra mente quando leggiamo romanzi*, in *Romanzieri ingenui e sentimentali* cit., p. 11).

¹⁴ Marguerite Yourcenar, *Préface a Le Coup de grâce*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, p. 83.

2. Il pensiero sul romanzo e l'eclissi del «miraggio essenzialista della narratologia»¹⁵

Da qui, talvolta, il sospetto circa la fondatezza del «pensiero del romanzo». È noto il pregiudizio di Walter Benjamin che, riflettendo sull'eclissi della narrazione (attribuita per altro al conflitto nato dalla nascita della forma romanzesca), evoca tra i motivi della degenerazione proprio la carenza di «saggezza» del romanziere:

Scrivere un romanzo significa esasperare l'incommensurabile nella rappresentazione della vita umana. Pur nella ricchezza della vita e nella rappresentazione di questa ricchezza, il romanzo attesta ed esprime il profondo disorientamento del vivente. Il primo grande libro del genere, *Il Don Chisciotte*, mostra subito come la magnanimità, l'audacia, la disponibilità ad aiutare di uno degli esseri più nobili – lo stesso Don Chisciotte – sono affatto prive di consiglio e non contengono un briciolo di saggezza. E se ogni tanto nel corso dei secoli (con gli effetti più durevoli, forse, negli *Anni di viaggio di Wilhelm Meister*), si è cercato di calare insegnamenti nel romanzo, quei tentativi sfociano sempre in una trasformazione della forma stessa del romanzo¹⁶.

Il giudizio è piuttosto negativo tanto più che, a sorpresa, persino il genere formativo per antonomasia, il *Bildungsroman*, fa la sua apparizione nella lista delle riserve, bollato con il marchio della superficialità. Si legga ancora Benjamin:

Il cosiddetto «romanzo di formazione», invece, non si stacca affatto dalla struttura di base del romanzo. Integrando il processo della vita sociale nello sviluppo di un personaggio, esso procura la giustificazione più debole che si possa immaginare agli ordinamenti che determinano quel processo. La loro legittimazione fa a pugni con la loro realtà. «L'insufficiente diventa evento» proprio nel romanzo di formazione¹⁷.

È interessante rilevare come, nella sua nota di commento al testo di Benjamin, Alessandro Baricco riesca ad ottemperare al suo compito di giustificarne le idee piuttosto censorie, riconoscendo, insieme all'autore del saggio, il primato del narratore in quanto a grado di «saggezza del narrare originario», e imputando al romanziere una sorta di inefficienza ideologica: l'inefficienza di chi, interrompendo l'atto «fondativo» dello «stare insieme che accompagnava la narrazione

¹⁵ Anche questa definizione appartiene a V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman* cit., p. 20 (*Introduction*).

¹⁶ Walter Benjamin, *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* (1936). *Nota a commento di Alessandro Baricco*, Torino, Einaudi, 2011, p. 20. Il fatto notevole del brano specifico, oltre alle tesi di Benjamin, che oppone narrazione a romanzo, consiste nel commento di un romanziere, Baricco, alle prese con l'affermazione benjaminiana che vede nel romanzo un fattore di declino dell'arte del narrare.

¹⁷ *Ibidem*. Baricco precisa: «Una piccola annotazione: "L'insufficiente diventa evento" è una frase che viene dal Coro finale del *Faust* di Goethe».

delle origini», ha scelto la «solitudine come preconditione»¹⁸. In realtà Baricco non si limita ad evitare una smentita del pensiero benjaminiano, bensì mira ad attenuare il rigore della censura espressa nei confronti di chi è uscito dai ranghi del «raccontare collettivo che passava di bocca in bocca», facendo notare come, di fatto, il romanziere inauguri solo apparentemente una tradizione di «minor consiglio». Baricco, di fatto, pone il romanzo all'origine di un'altra linea di saggezza, attribuita alla totale responsabilità del romanziere e non più al patto che legava narratore e comunità:

[...] Benjamin sembra rifarsi a una vena particolare della scrittura romanzesca, senz'altro dominante, soprattutto ai suoi tempi, ma non esaustiva di ogni scrivere romanzesco. Voglio dire che se *L'uomo senza qualità* era esattamente quello, molto meno lo è la *Recherche*; e se ancora il *Voyage* di Céline o *Lo straniero* di Camus sembrano l'incarnazione vivente di quel perdersi del consiglio, non negli stessi termini si possono ridurre monumenti come *Moby Dick* di Melville o la *Linea d'ombra* di Conrad; né si rende giustizia alla grandezza della *Pastorale americana* di Roth, o di *Cent'anni di solitudine* di García Márquez (e forse perfino dei microcosmi di Carver, che per assurdo sono a loro modo veri testi sapienziali)¹⁹.

Nell'elenco, può sorprendere il fatto di trovare le opere di Musil, Céline e Camus riunite, questa volta, secondo la linea dell'ipotesi negativa del «minor consiglio» (pur nella loro capacità di rappresentazione del «profondo disorientamento del vivente») e distinte da quelle di Proust, Melville, Conrad, Roth, García Márquez e Carver. Che cosa induce Baricco a tracciare questa demarcazione – per altro abbastanza tenue – tra le due serie di opere? È forse la sottesa presenza dell'impronta esistenzialistica e del marcato disimpegno razionale, nella prima? Parrebbe di sì, ma non è chiaro.

In ogni caso, per Benjamin, le idee non vengono ricollocate su un terreno estraneo al romanzo; semmai, lo diventerebbero per eccesso di opacità, in quanto, diversamente dal narratore, il romanziere si negherebbe, per statuto, di esporsi fino a vietare a se stesso lezioni di saggezza (ma Baricco non mi pare totalmente d'accordo con Benjamin su questo). Dal nostro punto di vista, questi cenni di riflessione servono a far riaffiorare una linea di romanzo dalla natura fortemente esistenziale: nessuno di quei romanzi elencati sopra offre espliciti insegnamenti; tuttavia, il lettore, a sua volta, è indotto ad una *Bildung*, attraverso la partecipazione a vicissitudini che coinvolgono gli eroi anche quando non si trovano dinanzi ad esplicite lezioni di filosofia: è il caso dei discorsi di cui si fa portatore il personaggio di Aschenbach in *Morte a Venezia* (1912) di Thomas Mann o ancora delle incarnazioni di opposte idee (quelle di Lodovico Settembrini – l'umani-

¹⁸ Ivi, p. 21 (le frasi appartengono alla *Nota a Commento di Alessandro Baricco*).

¹⁹ *Ibidem*.

sta puro, seguace dell'ideale carducciano – e quelle del cinico Leo Naphta) nella *Montagna incantata* (1924). Una linea da cui la pratica della narrativa sperimentale ci aveva distolti – e si pensi ai modelli ispirati al *nouveau roman* –, dove gli interrogativi di tenore riflessivo apparivano giustamente, a R.Barthes, come sospesi da un orientamento spostato dal pensiero agli occhi:

Il romanzo allora non è più di ordine ctonio, infernale, è terrestre: insegna a guardare il mondo non più con gli occhi del confessore, del medico o di Dio, tutte ipostasi significative del romanziere classico, ma con quelli di un uomo che procede nelle città senz'altro orizzonte che lo spettacolo, senz'altro potere che quello dei suoi occhi²⁰.

Ma quelle forme romanzesche «ctonie» non si erano allontanate totalmente, bensì si erano confuse nel contesto di un panorama culturale, diventato, nel Novecento, dei più complessi ed eterogenei. Negli anni recenti, il cosiddetto «romanzo di ritorno»²¹, tra riedizioni, vecchie e nuove formule rappresentative, tiene a battesimo anche un flusso cospicuo e variegato di romanzi di idee o francamente impegnati (spesso definiti *docufiction*, a sfondo ideologico e sociologico); una narrativa che fa quindi «pensare» e che si ispira alle cosiddette riletture di genere, le problematiche della globalizzazione, del degrado ambientale e politico, delle culture marginali, postcoloniali ecc., indirizzata, cioè, verso una chiara «produzione del risentimento» che mostra di essere poco incline a battere inedite vie sperimentali (se non per l'uso dei mezzi informatici, all'origine di fenomeni narrativi, cosiddetti di *community: bloogs, ebooks, Scrittura Industriale Collettiva*). Per altro, questo nuovo stato di cose sta chiamando in causa, da qualche decennio ormai e in modo sempre più massiccio, la necessità di accantonare modalità ermeneutiche già collaudate, stilistiche e formali – l'*explicitation de texte*, l'«esercizio di lettura», insomma il lavoro a partire da «piccoli indizi» evocato da Mario Lavagetto²², quasi nella scia di Spitzer, Auerbach, Contini, Jean Starobinski. L'opzione più ricorrente si orienta sulla rigenerazione di modalità dismesse (il neostoricismo anglosassone tende, ad esempio, a coniugare le teorie marxiste di Foucault, Althusser, Adorno, in particolare, insie-

²⁰ Roland Barthes da *Letteratura oggettiva, Da Brecht al nouveau roman* (1954), in *Saggi critici*, a cura di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, p. 25. Ma il seguente pensiero, formulato anni fa da Roland Barthes, che corregge il quesito circa la «verità» della letteratura, può servire da smentita. Allora Barthes scriveva: «Questa interrogazione non è: *qual è il senso del mondo?* né forse: *vi è un senso in esso?* ma soltanto: ecco il mondo: *vi è un senso in esso?* La letteratura è allora verità, ma la verità della letteratura è in questa stessa capacità a rispondere alle domande che il mondo si pone sui suoi mali, e insieme il suo potere di porre domande reali, domande totali, la cui risposta, in un modo o nell'altro, nella forma stessa della domanda: impresa che nessuna filosofia ha realizzato e che allora appartenerebbe, davvero, alla letteratura» (ivi, p. 259).

²¹ Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno: dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Milano, Mursia, 1990.

²² Mario Lavagetto, *Lavorare per piccoli indizi*, Torino, Boringhieri, 2003.

me ai concetti gramsciani circa il dualismo cultura popolare e cultura egemone) spingendole sulla ribalta grazie ai cosiddetti studi culturali. Una ribalta che accoglie una vera e propria messe di campioni socio-culturali, fatti oggetto di elezione interpretativa alla specola di una vastissima gamma di impostazioni ermeneutiche, quasi una babele interdisciplinare, dove si parla di *gender studies*, geopolitica, geocritica, ecocriticismo, postcolonialismo, e, dove, come segnalano un po' tutti gli studi, la letteratura stessa si assume il compito di spiegare i fenomeni disgreganti della cultura (sempre più frequenti rispetto a quelli aggreganti). Secondo lo studioso americano Jonathan Culler, questa congerie di fattori si raccoglierebbe sotto la responsabilità della teoria (della letteratura) stessa, intesa come la sede originaria degli studi culturali:

Se si dovesse dire di che cosa «la teoria» sia teoria, la risposta sarebbe qualcosa del tipo «di pratiche di significazione», della produzione e rappresentazione dell'esperienza e della costituzione di soggetti umani [...]. *Gli studi culturali sono la pratica di quello di cui ciò che per brevità chiamiamo «la teoria» è la teoria* [...]. Il lavoro negli studi culturali è in effetti strettamente legato ai dibattiti teorici sul significato, l'identità, la rappresentazione e l'*agency* («possibilità d'intervento»)²³.

Nell'ottica che ci interessa, quest'attenzione ad una idea variegata, stratificata e rizomatica della cultura (i cui presupposti si sono quindi spostati sempre più – da Saussure e Jakobson – dalla parte di Nelson Goodman o Deleuze e Guattari) trova una sorta di *analogon* interpretativo proprio nel diverso orientamento delle «pratiche di significazione» in atto nell'universo del romanzo. Alcuni di noi stanno ancora vivendo in modo traumatico il vistoso allontanamento dalle tendenze di quella narratologia di matrice semio-formalista e strutturalista (sia di prima ondata: quella russa degli anni Venti-Trenta; sia di seconda ondata: quella di propagazione francese degli anni Sessanta-Settanta – in pratica da Šklovskij a Todorov, Greimas, Genette, passando per Propp, Bachtin, Bremond, Eco e Barthes) che ci ha fatto crescere riparati dall'ombrello neo-aristotelico e edotti di proposte di lettura multifunzionali, credute stabilmente pronte all'uso, applicabili dal romanzo poliziesco alle forme di romanzo fantascientifico o d'avanguardia, al film ecc., inducendo a far coincidere forma e pensiero. Nel frattempo, quindi, e per la verità almeno da alcuni decenni, tra lo slalom e i passaggi dei vari post-post-modernismi e degli studi culturali, le carte risultano ampiamente scompagnate, confuse e rimescolate dentro mazzi un po' taroccati, che concedono lo spazio in larga misura a figure insolite, escluse dai modelli formalizzati della narratologia, per così dire, classica. Le formule d'ordine note

²³ Jonathan Culler, *Studi letterari e studi culturali*, in *Teoria della letteratura, una breve introduzione* (1997), prefazione di Francesco Muzzioli, trad. a cura di Gian Paolo Castelli, Roma, Armando, 1999, p. 61. Corsivi nel testo.

ad ognuno: intreccio e fabula; storia e discorso; narratore e narratario; tempo e modo; punto di vista e voce, tempo e durata... fanno parte di un lessico non completamente dimenticato ma funzionale per altri contesti: i cosiddetti «mondi di finzione», dove si impongono, con nuovi imperativi, i rapporti tra «dentro» e «fuori», le idee, il pensiero e le problematiche cognitive, romanzo e metaromanzo. In questa prospettiva ai vecchi e nuovi «leggitori di romanzi» sono diventate familiari altre suggestioni interpretative: la descrizione di spazi (città, paesaggi letti con l'ottica dei primi piani e inquadrature filmiche), percorsi d'arte (A. France, Dan Hofstadter), riletture di genere (alla stregua delle riscritture di Angela Carter), passeggiate (Umberto Eco), topografie inscritte negli atlanti geografici (Bertrand Westphal e Franco Moretti), strutture salienti dei «mondi immaginari» (Thomas Pavel) della neuronarratologia (Stefano Calabrese)²⁴.

Qual è il terreno d'origine di tutte queste proposte ermeneutiche? Quali i punti di contatto? L'impressione epidermica è che si sia traslocato dalla «casa del linguaggio», occupata fin nei comignoli nel corso del Novecento. In realtà, non si tratta di un vero e proprio trasloco, ma di una coabitazione estesa a inquilini meno compromessi con la psicoanalisi, più implicati con il senso, la logica modale e con la referenzialità: le teorie linguistiche pragmatiche e semantiche (degli atti locutivi e performativi), ormai largamente in corso, sono proposte tutt'altro che nuove; sono restate solo in sottotono rispetto agli interessi della letterarietà di tipo formale. Da qui parlare di filosofia e logica cognitivista, a proposito della letteratura, è diventato sempre meno infrequente. La prospettiva che sembra predominare sembra guardare ai piani dei vari luoghi intrinseci ed estrinseci del «discorso letterario» e all'«esistenza semantica» della creazione²⁵. Spesso, per altro, è proprio il romanzo ad accentrare tutta l'attenzione teorica (a spese del linguaggio poetico, fatalmente «formale» e prodotto da un io-origine indeterminato e un enunciato reale) proprio sotto il profilo cognitivo e finzionale. Tutto è cominciato dal fatto che il romanzo, nella rilettura dei generi letterari in chiave neoaristotelica di Käte Hamburger, è stato considerato come il manufatto di un enunciato finzionale o mimetico (prodotto da un io-origine finzionale da cui dipende la terza persona del racconto), diventando il car-

²⁴ Si veda rispettivamente: Angela Carter, *La camera di sangue* (1979), trad. Barbara Lanati, Milano, Feltrinelli, 1984; Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 2000; Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio* (2007), trad. Lorenzo Flabbi, Roma, Armando, 2009; Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo, 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997; Thomas G. Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà, e immaginario narrativo* (1986), trad. Andrea Carosso, Torino, Einaudi, 1992; Stefano Calabrese, *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipo libri, 2010; Id. in collaborazione con Federica Fioroni, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

²⁵ La prima immagine appartiene a D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène de l'énonciation*, Paris, Colin, 2004, 2011; la seconda a Mircea Marghescu e si trova illustrata in *Le concept de littéralité. Critique de la métalittérature*, Paris, Kimé, 2009.

dine istitutivo del linguaggio letterario in quanto tale²⁶. Per la studiosa tedesca, che riprende quasi alla lettera il precetto di finzionalità aristotelico – Aristotele nella *Poetica*, è noto, affida al poeta il compito di «imitare» la realtà non secondo la verità storica, bensì secondo le «leggi della verosimiglianza e della necessità» (IX, 1) – sia la poesia (in quanto caratterizzata da enunciati di un io-origine indeterminato) sia il racconto in prima persona (dipendente da enunciati relativi ad un io-reale) non rientrerebbero nella poetica istituzionale finzionalista, che riconosce alla sola letteratura la prerogativa di inventare storie, personaggi e «mondi possibili». Tale rilettura è all'origine di un lungo dibattito dagli sviluppi ancora in fermento, specie per quanto concerne la poesia e la prima persona narrativa, che ha convogliato nell'ambito della narratologia i presupposti di filosofi (Russell, Frege), di logici del linguaggio (John L. Austin, John Searle) e specialisti della mente (Hilary Putnam, Douglas Hofstadter). Thomas G. Pavel (insieme a Umberto Eco e Lubomír Doležel) è stato forse tra i primi a proporre un'indagine della natura e della funzione dei mondi di invenzione ed è all'origine delle molte letture finzionaliste ancora attuali²⁷. La sua indagine imprime una svolta di non poco conto perché ha lo scopo di mettere al centro dell'interesse il rapporto fra il mondo reale e il mondo immaginario, tra extratesto e realtà. Un rapporto totalmente escluso dalla narratologia semio-formalistica e strutturalista che, anche secondo Pavel, avrebbe avuto il difetto di coltivare un «miraggio essenzialista» e che egli critica radicalmente, volgendosi ad esaminare proprio la distanza o l'analogia fra mondo immaginario e realtà, finendo per proporre una vera e propria teoria e una casistica analitica dei «mondi possibili».

²⁶ K. Hamburger, *Logique des genres littéraires* (1957), trad. Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986, pp. 72-124. L'io-origine deriva dalla filosofia del linguaggio di Karl Bühler, ed è determinato dalle spie enunciativie del soggetto dell'atto locutivo. Qui la nota bibliografica sarebbe troppo lunga, mi limito ad alcuni rinvii necessari: Gérard Genette, *Finzione e Dizione* (1991), trad. Sergio Atzeni, Parma, Pratiche, 1994; Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction* (1999), Paris, Seuil, 2001; Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999; per l'auto-finzione si veda: Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977 (dove definisce l'autobiografia in quanto «Finzione di fatti assolutamente veri»); Vincent Colonna, *Autofictions et autres mythomanies*, Auch, Tristram, 2004; Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

²⁷ Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili* (1997), trad. Margherita Botto, Milano, Bompiani, 1999; Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, 2002. Ne *I limiti dell'interpretazione*, Eco preciserà ulteriormente il proprio pensiero, proponendo un elenco di *Requisiti per costruire piccoli mondi*: (i) mondi possibili verosimili e credibili; (ii) mondi possibili che appaiono inverosimili e scarsamente credibili dal punto di vista dell'esperienza attuale, ma che risultano pur sempre concepibili al prezzo di una buona dose di flessibilità e superficialità (si fa l'esempio degli animali parlanti delle fiabe, per ammettere i quali andrebbero ipotizzati, per gli animali, organi fonatori simili a quelli umani e una struttura cerebrale più complessa); (iii) mondi inconcepibili, nominabili ma situati al di là della nostra capacità di concezione, in quanto «i loro presunti individui e proprietà violano le nostre abitudini logiche ed epistemologiche»; (iv) i mondi inconcepibili, definiti come *mondi possibili impossibili* («un esempio estremo di *mondi possibili impossibili*, cioè mondi che il Lettore Modello è portato a concepire soltanto quanto basta per capire che è impossibile farlo»: Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990, p. 206).

La narratologia primonovecentesca è stata quindi accantonata a favore di quella, cosiddetta di «ultima generazione», interessata all'analisi della mente finzionale e ai procedimenti cognitivisti, che sta tuttora sfruttando tali presupposti, coniugandoli con nuove congetture ma anche recuperando qualche tentativo di dialogo con le formule classiche della comunicazione narrativa (autore, lettore, personaggio, tempo ecc.).²⁸ Ma un modo originale e creativo di interrogarsi «su cosa fa la nostra mente quando leggiamo romanzi» poteva nascere solo dall'intuizione di un romanziere (Orhan Pamuk), il quale, giostrandosi con un piede dentro la narratologia e fuori di essa, ha preso per mano se stesso come autore, mentre fa il proprio mestiere, e il lettore, per condurlo dentro ciò che accade nella mente quando cerca di immaginare «ciò che le parole parole [gli] stanno dicendo», chiedendosi, magari, «quali elementi siano basati sull'esperienza vissuta e quali siano inventati»²⁹.

3. «Coscienza e romanzo»

In uno scenario così eterogeneo e in movimento si sarebbe comunque tentati di unire la propria voce alla confessione di «disarmo» di David Lodge, quando descrive la deviazione imposta al suo percorso teorico:

La mia ricerca di una poetica della narrativa fu in ogni suo momento favorita dal mio incontro con una nuova, almeno per me, fonte di teoria letteraria. Ma il viaggio terminò con la scoperta di Bachtin, in parte perché lui sembrava rispondere in modo soddisfacente a tutte le domande residue che mi ero posto; e in parte perché quando la teoria letteraria entrò nella sua fase post-strutturalista sembrò essere meno interessata all'analisi formale dei testi letterari e più interessata a servirsene come base per la speculazione filosofica e la polemica ideologica. Accadde perciò – e forse neanche in modo del tutto casuale – che all'incirca in questo periodo, alla fine degli anni ottanta, abbandonai la carriera universitaria per diventare scrittore a tempo pieno³⁰.

In realtà, Lodge stesso, in questa sua recente raccolta di saggi, focalizzati sul dibattito (scientifico) della coscienza e i suoi addentellati intrinseci con la for-

²⁸ Uri Margolin, *Cognitivismo e narrazione letteraria*, in S. Calabrese, *Neuronarratologia* cit., pp. 139-165. I concetti basilari si trovano menzionati nel volume che raccoglie, oltre alla presentazione di Stefano Calabrese, i saggi di David Herman, Lisa Zunshine, Brian McHale, Luca Berta (che tratta appunto dei neuroni specchio), Cristina Bronzino e Antonella De Blasio. Invece, per una visione dello stato attuale della narratologia, il rinvio va all'esteso pro-memoria di Fabio Vittorini, *Il testo narrativo*, Roma, Carocci, 2006. Infine, per V. Descombes il rinvio va a *Introduction*, in *Proust. Philosophie du roman* cit., p. 20.

²⁹ O. Pamuk, *Romanzieri ingenui e sentimentali* cit., pp. 17 e 27.

³⁰ David Lodge, *La coscienza e il romanzo* (2002), Milano, Bompiani, 2011, p. 8.

ma del romanzo, offre più di un motivo di riflessione e, insieme, l'opportunità di rendersi conto che il punto di raccordo tra tutte queste proposte interpretative esiste ed è rappresentato oltre che da una presa di distanza dalla narratologia prima maniera anche dalla sottesa ricerca di una definizione del romanzo che possa rispondere alle esigenze dei nostri anni con voce nuova, ma ancora riconoscibile. Una definizione come si è visto che non sia di natura formale, bensì sostanziale: che risponda, per esempio, a quesiti del tipo «mentale»: come pensa il romanzo (e come pensa se stesso)? Come si immagina (e immagina)? In una parola: quale è la filosofia che oggi si attribuisce al romanzo?

Non è possibile rispondere con una formula e le varie ricerche in atto attestano questa difficoltà. Tuttavia, dallo scrittore inglese viene suggerita l'idea che il romanzo si debba identificare con la modalità più perfezionata di rappresentazione della coscienza. Ma, allora, dopo più di trent'anni ci si ritrova, alla lettera, dietro i passi di un Giacomo Debenedetti il quale, spericolatamente, sotto la guida di Jung e Freud, tracciava la fisionomia della consapevolezza interiore dell'*homo fictus*, rivelandone la debolezza e inettitudine a vivere o lo stravolgimento patologico dei suoi tratti? Penso che, in realtà, al romanziere David Lodge le metafore e le teorie di Debenedetti sarebbero piaciute e per più motivi: non ultima la panoplia delle figure disegnate via via con maggior rilievo di consapevolezza, che gli avrebbe dato modo di acquisire diverse conferme per il proprio punto di vista «coscienziale». L'evocazione del precedente tiene, e anche l'ottica non è cambiata, perché l'itinerario della coscienza – sebbene sia configurato in senso opposto: non verso le figure (Debenedetti talona il personaggio, per svelarne l'inghiottimento dei connotati umani), bensì piuttosto verso l'orditura –, è orientato verso la combinazione chimica del tessuto e dei fili, in un contesto altrettanto «scientificizzato». Debenedetti però si è trovato a fare i conti con il dopo-realismo e una narrativa alle prese con un «romanziera a cui il romanzo è esploso tra le mani», quasi per «effetti atomici» e a dover ricorrere ad un «linguaggio della microbiologia»³¹ per spiegare gli sviluppi dell'antiromanzo e del «romanzo da fare, mentre Lodge si accinge a rubare dei punti alle neuroscienze, per puntellare il proprio mestiere»³². In sostanza, mi pare che mentre a Debenedetti la scienza (atomica), la psicoanalisi riescono a non fargli mancare la giusta definizione (esplosiva) del romanzo novecentesco, Lodge nel confronto con le neuroscienze mi pare seguire un altro programma: battersi per recuperare un po' di terreno, quasi a ritogliere lo

³¹ Mi sto referendo al saggio di Giacomo Debenedetti: *Un punto d'intesa nel romanzo moderno*, in *Il personaggio uomo. L'uomo di fronte alle forme del destino nei grandi romanzi del Novecento* (1988), Milano, Garzanti, 1998, pp. 58-59.

³² Magari cercando un'ancora, nella fattispecie in Noam Chomsky, di cui ricorda la frase che segue: «È decisamente possibile che si imparerà sempre di più sulla vita dell'uomo e sulla sua personalità dai romanzi che non dalla psicologia scientifica» (D. Lodge, *La coscienza e il romanzo* cit., p. 19). Sul tema si vedano anche: David Herman, *La narratologia alla luce delle scienze cognitive* e Luca Berta, *Narrazione e neuroni specchio* (in S. Calabrese, *Neuronarratologia* cit., pp. 29-51).

spazio e ridare coscienza a quel personaggio-uomo messo faticosamente su un piedistallo dal suo predecessore italiano:

Ciò che mi propongo di fare qui è analizzare alcune considerazioni sul romanzo come forma letteraria, sul suo sviluppo storico e su 'le vie a cui ricorre per fare ciò che fa' (nelle parole di Gertrude Stein), considerazioni dovute al mio coinvolgimento nell'attuale dibattito sulla coscienza [...]. Che cosa c'entra tutto ciò con la letteratura in generale e con il romanzo in particolare? Penso che si debbano fare due tipi di collegamento, che ci aiutano entrambi a spiegare perché esista la letteratura, perché sia necessaria [...] e che ci aiutano altresì a comprendere meglio i mezzi che la letteratura utilizza per fare ciò che fa. Il primo tipo di collegamento mette in evidenza le *differenze* tra il discorso letterario e quello scientifico sulla coscienza; l'altro sottolinea i punti d'accordo³³.

E, ad interessare, sono soprattutto gli argomenti di cui Lodge si serve per far valere le ragioni della letteratura, soprattutto nei confronti di chi, dall'ambito della logica cognitiva, si è spinto fino ad affermare che «non [è] stato scritto niente sulla coscienza che valesse la pena di essere letto». Dinanzi a una simile affermazione (attribuita a Stuart Sutherland), Lodge fa notare che, in tal modo, lo studioso rinnegherebbe «anche l'intero corpus della letteratura mondiale». Infatti, lo scrittore inglese non ha difficoltà a ricordare che «la letteratura è documento della coscienza umana», e il romanzo, in particolare, ha la prerogativa di «descrivere al meglio l'esperienza dell'individuo che si muove attraverso spazio e tempo» con in più caratteristiche di unicità creativa:

Le opere di letteratura descrivono sotto forma di narrazione la solida specificità dell'esperienza personale, che è sempre unica, perché ognuno di noi ha una propria, più o meno diversa, storia personale, che modifica ogni nuova esperienza; e la creazione di testi letterari riassume questa unicità (vale a dire, *Emma* di Jane Austen, per esempio, non avrebbe potuto essere scritto da nessun altro, mentre un esperimento che dimostri la seconda legge della termodinamica è, e deve essere ripetibile da qualsiasi scienziato capace)³⁴.

Ripetibilità della scienza contro irripetibilità della letteratura e delle scienze che riesce ad immaginare; teatro di sensazioni, emozioni vitali fissate in

³³ Ivi, pp. 12, 18. Il contesto in questione riguarda un articolo (*Dall'anima al software*) di divulgazione scientifica, di John Cornwell, dove, scrive Lodge, si «metteva molto chiaramente in evidenza la sfida che i nuovi studi scientifici lanciavano a quell'idea di natura umana gelosamente custodita dalla tradizione religiosa giudaico-cristiana» (*ibidem*). Per Debenedetti, fra i suoi vari lavori mi riferisco in particolare al saggio *Il personaggio-uomo nell'arte moderna*, una relazione presentata in America nel 1963, in un contesto scientifico e poi raccolta nel volume *Personaggio e destino*, Milano, il Saggiatore, 1977, pp. 197-210; e poi in *Il Personaggio Uomo* cit., pp. 67-80.

³⁴ Ivi, p. 19 (il riferimento polemico è indirizzato a Stuart Sutherland per una sua nota presente nell'*International Dictionary of Psychology*, 1989).

modo imperituro, contro idee che ritengono la coscienza un aggregato molecolare, una propaggine chimica di cellule, con accesso vietato all'immaginazione e dove: «La Alice di Lewis Carroll l'avrebbe messa così: Tu non sei altro che un pacco di neuroni»³⁵. Quello che è nel pensiero scientifico di norma esclude ogni considerazione sull'immaterialità spirituale, né ammette quel fenomeno cerebrale, intimo, originatosi nella filosofia e nel sacro, che è designato con il nome di coscienza. Per alcuni specialisti in neurologia o in psicologia cognitivista, la coscienza, spiega Lodge:

[...] è una specie di illusione o di un epifenomeno: qualcosa che l'uomo ha compiuto con l'enorme potenza cerebrale di cui è dotato [...]. È perfettamente comprensibile che a noi sembri di vivere il mondo come un Io, che ha il suo centro nella mente, e che assorbe e cataloga e collega tutte le informazioni provenienti dall'esterno, giunte a noi attraverso i sensi; è perfettamente comprensibile che ci sembri che le cose stanno così [...]. Nelle parole di un altro materialista evoluzionista, Steven Pinker, la «mente è una macchina, niente altro che il computer di bordo di un robot fatto di tessuti»³⁶.

Come si può vedere, malgrado Lodge accenni al riconoscimento delle teorie di Freud e Jung da parte di alcuni gruppi di neuroscienziati, pare di essere nella scia della statua seniente di Condillac. In ogni caso, se le neuroscienze, come ci viene indicato, prevedono un'epoca in cui si saprà «come funziona la mente, che cosa governa la nostra e in quale modo conosciamo il mondo»³⁷, a Lodge preme ribadire che la letteratura ha già sperimentato, inventandole, situazioni che la scienza deve evitare; ad esempio: parlare in prima persona, entrando nella coscienza altrui, manovrare i cosiddetti *qualia* come sanno fare il romanzo e la poesia. Infatti, il romanziere (e teorico) ha buon gioco a ricordare che «le metafore e le similitudini sono il mezzo primario attraverso cui la letteratura riproduce i *qualia*»³⁸, cioè i modi in cui si percepiscono le cose, determinando la qualità delle esperienze della coscienza. Mentre, alla conoscenza scientifica, secondo autorevoli pareri (vengono ricordati quelli V.S. Ramachandran

³⁵ Ivi, p. 12. Lodge sta citando da un libro di Francis Crick, un fisico biochimico, scopritore, insieme a James Watson, della struttura del DNA.

³⁶ Ivi, p. 18. In nota si legge: «Steve Pinker, *Come funziona la mente* (1997), Milano, Mondadori, 2002, p. 92. Mentre la tesi confutata in modo garbato, è quella di Daniel Dennett, noto scienziato e teorico dei *qualia* (vale a dire gli stadi qualitativi della coscienza, ovvero le reazioni di «tipo proustiano», per intendersi: il sapore della *madeleine*, il profumo del biancospino...».

³⁷ Ivi, p. 20. Si sta citando un pensiero di Gerald Edelman, *Sulla materia della mente* (1992), trad. Simonetta Frediani, Milano, Adelphi, 1993, 2008.

³⁸ Ivi, p. 20. A p. 17 Lodge scrive: «*Qualia*, il plurale del latino *quale* [è un plurale neutro] è un termine chiave per gli studi sulla coscienza e indica la natura specifica della nostra esperienza soggettiva del mondo. Esempi di *qualia* sono il profumo del caffè appena macinato o il sapore dell'ananas; tali esperienze hanno un distintivo carattere fenomenologico, sono inequivocabili, ma molto difficili da descrivere. (Enciclopedia Oxford della mente)».

e Gerald Edelman), risulterebbe impossibile «conciliare le descrizioni in prima persona dell'universo con quelle in terza», se è vero che la «la coscienza è un fenomeno in prima persona»³⁹. Basterà a Lodge esemplificare un *incipit* narrativo per avvalorare la prerogativa formale del romanzo a darsi in quanto luogo eletto per la rappresentazione della coscienza. E al fine di perorare la sua causa nei confronti delle conclusioni scientifiche, nel suo intervento, gli basterà ricorrere ad uno stratagemma di metacritica, citando un estratto del proprio romanzo *Pensieri, Pensieri*, dove i due protagonisti discutono dello stesso tema e dove l'eroina, scrittrice e docente di scrittura creativa, per avvalorare la propria ipotesi, si affida alla parola del romanzo:

In *Pensieri, Pensieri* il mio immaginario scienziato cognitivo Ralph Messenger sostiene la stessa tesi con la romanziera Helen Reed:

«Ecco il problema della coscienza in poche parole,» dice Ralph. «Come dare un resoconto oggettivo in terza persona di un fenomeno in prima persona.»

«Be', i romanzieri lo hanno sempre fatto negli ultimi duecento anni,» afferma Helen in tono leggero.

«Che intendi?»

Lei si ferma sul sentiero [...]. Poi recita: «*Lei Kate Croy, aspettava che suo padre rincasasse, ma egli la faceva aspettare in modo incomprensibile, e c'erano dei momenti in cui la ragazza presentava a se stessa, nello specchio sul caminetto, un viso impallidito dall'irritazione che l'aveva portata ad andarsene senza vederlo. A quel punto però era rimasta, cambiando posto, muovendosi dal logoro divano alla poltrona ricoperta di una stoffa lucida che dava la sensazione – l'aveva provata – dello scivoloso e insieme dell'appiccaticcio.*»

Lui la fissa. «Che cos'è?»

«Henry James. Le frasi iniziali di *Le ali della colomba*»⁴⁰.

Per vie traverse, egli si ritrova ad incrociare le teorie di Käte Hamburger e altri finzionalisti di prima (Jean-Marie Schaeffer, Dorrit Cohn) e seconda generazione (Laurent Jenny, Vincent Colonna, Philippe Gasparini...), che valuterebbero questo scambio di battute come perfettamente adatto ad illustrare l'autenticità della presenza di elementi – i cosiddetti «enunciati finzionali» (il narratore onnisciente, la terza persona, il monologo interiore, discorso indiretto libero) – propri al genere. Ma a Lodge, e ai suoi protagonisti, tali spie servono solo ad avvalorare la capacità del romanzo di farsi racconto della coscienza, come spiega ancora la sua eroina, Helen Reed:

³⁹ Ivi, p. 36.

⁴⁰ *Ibidem*. Si veda inoltre: David Lodge, *Pensieri, Pensieri* (*Thinks*, 2001), trad. Mary Gilson e Rosetta Palazzi, Milano, Bompiani, 2002 e su Lodge: Paola Altini, *Piccolo mondo postmoderno: Small world nella produzione narrativa di David Lodge*, Pisa, Servizio editoriale universitario, 1989; Roberta Mullini, *Il demone della forma: intorno ai romanzi di David Lodge*, Imola, La Mandragora, 2001.

Helen riprese la citazione, e proseguì: Vedi, qui hai la coscienza di Kate, i suoi pensieri, i suoi sentimenti [...] la sua percezione del proprio aspetto allo specchio, la sensazione che le dà quell'orribile rivestimento della poltrona, *scivoloso e appiccaticcio insieme* – che ne dici di questi *qualia*? E tuttavia è narrato in terza persona con frasi chiare, eleganti, ben strutturate. È oggettivo e soggettivo⁴¹.

«Be' è molto efficace, te lo concedo» ammette lo scienziato, facendo subito notare che l'esempio «non è abbastanza obiettivo per qualificarsi come scienza». Ma al romanzo non serve una riprova di attendibilità oggettiva: Kate Croy è un personaggio nato dall'immaginazione di Henry James e resta un documento della prerogativa del romanzo di «pensare i pensieri altrui». Tuttavia, lo si è accennato più volte, la narratologia di ultima generazione si sta sviluppando proprio con il supporto delle conoscenze neuroscientifiche ma, al solito, è lo spirito speculativo della letteratura a mostrarsi accogliente e onnicomprensivo. Curiosamente, l'atteggiamento difensivo di Lodge potrebbe far pensare a una posizione rivolta al passato, almeno così sembrerebbe volendo dar credito alla «difesa dell'Io» pronunciata da Helen Reed, l'eroina di *Pensieri, Pensieri*, e alla sua scelta di pubblicare un romanzo di «forma antica», come rivela l'epilogo del romanzo:

Nel primo anno del nuovo millennio Helen ha pubblicato un romanzo definito da un critico «talmente all'antica nella forma da essere quasi sperimentale». È stato scritto in terza persona, il tempo è il passato remoto, e c'è un narratore onnisciente e talvolta intrusivo. È ambientato in una università non troppo recente, che disponeva di un vasto campus, e il titolo è *Il pianto è un mistero*⁴².

Conoscendo la tendenza parodica, che connota la narrativa dell'autore, si sarebbe tentati di interpretare in modo antifrastico questo finale di romanzo, come pure le tesi esposte da Helen Reed dinanzi al pubblico degli scienziati:

Quest'idea dell'Io è oggetto di svariati attacchi, non è soltanto in molte discussioni scientifiche sulla coscienza ma anche in campo letterario. Ci viene detto che si tratta di una finzione, una costruzione, un'illusione, un mito. Che ognuno di noi è soltanto un «pacco di neuroni», oppure solamente una giunzione per discorsi convergenti, o al limite un computer di elaborazione parallela che funziona autonomamente senza un operatore. In quanto essere umano e in quanto scrittrice, trovo questa opinione sulla coscienza ripugnante e – intuitivamente non convincente. Voglio restare attaccata all'idea tradizionale dell'Io individuale autonomo, da esso dipendono moltissimi valori della nostra civiltà – la legge, per esempio, e i diritti umani – diritti d'autore inclusi. Marwell scrisse *Il giar-*

⁴¹ Ivi, p. 37.

⁴² D. Lodge, *Pensieri, Pensieri* cit., pp. 439-440.

dino prima che il concetto di diritto d'autore esistesse ma rimane il fatto che nessun altro avrebbe potuta scriverla di nuovo⁴³.

4. «*Il pensiero del romanzo*»

Eppure è evidente la convergenza delle idee – che intrecciano io e coscienza nella finzione del racconto – con quelle sostenute da Lodge nel proprio saggio; in ogni caso mi sembra si tratti di una rivisitazione della tradizione narrativa, secondo un'ottica cognitiva, piuttosto interessante per la nostra osservazione. Ma il romanziere di *Things* non ha scritto un saggio esplicito su «come pensa il romanzo»; dell'impresa di descrivere il «pensiero del romanzo» si è occupato invece Thomas Pavel (che, però, non tratta della coscienza)⁴⁴. Da questo punto di vista, i due studi si completano, offrendo due modi diversi di contributo a questa ricerca di una nuova definizione «non solamente narcatologica» del romanzo a cui si accennava sopra; tuttavia, se si è potuto parlare di affinità interpretative tra romanzo, coscienza e personaggio-uomo in Debenedetti, il Lodge teorico forse non troverebbe altrettanti motivi di incontro con Thomas Pavel e la sua ampia visione antropologica del romanzo di questa sua ricerca. Potrei anticipare che la divaricazione maggiore consiste, forse, nel dichiarato antiformalismo, nel più o meno marcato atteggiamento di recupero di modelli pre-moderni di Pavel, il quale si mostra critico nei confronti del realismo, del romanzo post-moderno, della parodia, mettendo nell'angolo, tra le altre, opere quali *Don Quijote*, *Tristram Shandy*, *Moby Dick* o *Wilhelm Meister*, considerate, a vario titolo, come sopravvalutate da una linea che ha privilegiato, in eccesso a suo parere, stilemi e forme (metaromanzo, autobiografia) del modernismo. Viceversa, il punto di reciproco riconoscimento può essere rintracciato nell'esistenza oggettiva di vasi comunicanti tra pensiero e coscienza, nell'obbiettivo filosofico – puntato sulla visione del romanzo come fonte di costruzione consapevole dell'identità moderna – sotteso anche nel libro di Pavel⁴⁵. Ma in che cosa consiste per Pavel il pensiero del romanzo? In primo luogo, in un'occasione per la riconferma del proprio credo antiformalista: se il libro, dedicato ai «mondi possibili», era preceduto da un capitolo fortemente polemico intorno all'ipotesi forzosa che «l'unica alternativa allo

⁴³ Ivi, p. 413. Lodge, a proposito di Helen, confessa: «Ovviamente non è una grande romanziere, ma volevo che fosse brava». Questo è il pensiero che fa dubitare dell'autore (*Kierkegaard per scopi speciali* in *La coscienza e il romanzo* cit., p. 282).

⁴⁴ Th. G. Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

⁴⁵ Pavel segnala diversi debiti filosofici: quello più importante è attribuito all'opera di Charles Taylor, un filosofo anch'egli canadese. Si veda: Ch. Taylor, *Le radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna* (*Sources of the Self. The making of the modern identity*, 1989), trad. Rodolfo Rini, Milano, Feltrinelli, 1993.

studio degli intrecci sia l'analisi delle tecniche discorsive»⁴⁶, in questo lavoro altrettanto innovativo e ambizioso, lo studioso canadese smantella vari capisaldi e *credo* dei teorici «modernisti» (tra cui anche il dialogismo di Bachtin), seguendo un'altra idea direttrice, che consiste innanzi tutto nell'avvalorare la tesi che alla base dell'enorme successo del genere si trovi «un'interrogazione, sui rapporti tra individui, l'ideale morale e la comunità umana», insomma, una *Weltanschauung*⁴⁷. In secondo luogo, corrisponde a un'idea-guida tendenzialmente speculativa, se non propriamente ideologica, fondata su una visione che scaturisce dalla messa in relazione tra «pensiero» e «forma» del romanzo, in vista di una proposta genealogica alternativa a quella «modernista». E Pavel formerà il suo nucleo d'avvio interpretativo proprio a partire dalle cosiddette narrazioni premoderne, segnalando in esse la presenza di un doppio registro espressivo sostanziale che consisterebbe, da un lato, in una tendenza a far combaciare la visione idealistica del mondo con modi di racconto idealizzanti; dall'altro, in una tendenza coeva ma opposta a rappresentare storie di denuncia della debolezza e l'imperfezione umana:

La convergenza tra pensiero del romanzo e le forme che assume è facilitata nella letteratura premoderna in virtù del primato dell'idea, che regna indiscusso sui dati empirici rappresentati. Ne derivano formule narrative specifiche alcune delle quali (il romanzo ellenistico, il romanzo cavalleresco, il racconto pastorale) mettono in scena eroi invincibili, o, per lo meno, degni di ammirazione che difendono la norma morale in un mondo abbandonato al disordine, mentre altre forme (il romanzo picaresco, il racconto elegiaco e la novella) svelano l'irrimediabile imperfezione degli esseri umani⁴⁸.

Il doppio registro è chiaro, e servirà da traccia ermeneutica in ogni fase storica, dove sarà in gioco il «pensiero del romanzo» in quanto «rappresentazione idealizzata dell'esistenza umana e la difficoltà di misurarsi l'ideale», che l'ipotesi critica di Pavel materializza secondo scansioni esemplari: *La trascendenza della norma* (la narrativa che, dal romanzo ellenistico fino al romanzo barocco, tende a rappresentare i dettami di perfezione e lealtà morale ed amorosa); *Il fascino dell'interiorità* (corrisponde alla scoperta del sentimento dell'io, dell'«anima bella», propria del romanzo settecentesco e, nella fattispecie, della *Nouvelle Héloïse*); *La naturalizzazione dell'ideale* (è la fase dedicata al complicarsi del panorama sociale e all'infittirsi delle ombre nella rappresentazione del dissidio tra idealismo e realismo nel romanzo ottocentesco, dove la galleria degli esempi è ricchissima: Goethe, Jane Austen, Balzac...); infine, *L'arte del distacco* si sofferma sulle

⁴⁶ Th. Pavel, *Mondi di invenzione* cit., p. 10.

⁴⁷ J.B. Matthieu, *Le roman, l'idéal, l'individu*, in «Acta Fabula», consultazione elettronica del marzo 2012, p. 1.

⁴⁸ Th. Pavel, *La pensée du roman* cit., p. 48 (trad. mia).

visioni disintegrate dei protagonisti e della scrittura del romanzo del XX secolo da Proust a Mann a Musil, ma anche Yourcenar, Roth...

In ogni caso, a contare sono le forme narrative – da quelle premoderne a quelle postmoderne – (in pratica da *Amadigi di Gaula* fino al *Nome della rosa* ed oltre), mentre l'assunto controcorrente di Pavel si può riassumere almeno in alcuni cardini fondamentali: 1) far riemergere la memoria di un «passato idealista» del romanzo, solitamente disatteso, e seguirne le metamorfosi senza limitarlo ad una sola genealogia e a una sola grande tradizione (come quella tracciata da F.R. Leavis, in ambito inglese, con i nomi di Jane Austen, George Eliot, Henry James, Joseph Conrad) che tende a escludere le diramazioni più popolari (Walter Scott, Dickens, Thackeray, Emily Brontë, Mary Shelley, Trollope, Hardy)⁴⁹; 2) rovesciare l'idea di primato del realismo formale, che da Auerbach in poi è diventato sinonimo della visione di progresso, modernità e modo principe di rappresentazione autentica dell'esperienza dell'io; 3) affermare una sostanziale permanenza dell'aspirazione del personaggio a tendere verso l'ideale. Quello di Pavel è il tallonamento di un'idea, refrattaria ad ogni teoria precostituita, volta a definire l'evoluzione del romanzo attraverso una visione etica, filosofica e idealizzatrice, la stessa che dominerebbe nei romanzi premoderni – in pratica in opere come l'*Arcadia* di Jacopo Sannazzaro e l'*Astrée* di Scarron – ma che sarebbe ancora rintracciabile fin nei modelli sperimentali e nella narrativa della postmodernità. Secondo Pavel, nella filigrana dell'esperienza dei personaggi postmoderni – ormai disorientati (i labirinti di Borges, di Robbe-Grillet!), resi essi stessi «atomi in libertà»⁵⁰ dinanzi alle mete ideali percepite interiormente come irraggiungibili –, emergerebbe il senso smarrito dell'interiorità, della libertà, dell'individualità e dell'appartenenza alla natura, categorie da cui si erano formate le «radici dell'io» (individuate dal filosofo Charles Taylor), pienamente assunte dagli eroi passati.

Arrivé au sommet de sa gloire dans les dernières décennies du XIXe siècle, le roman avait fait fructifier les réserves d'idéalisme qu'il avait héritées par l'entremise de la prose richardsonnienne et rousseauiste, de ses prédécesseurs lointains, le roman hellénistique et le roman héroïque. La grandeur cosmique des protagonistes des «Éthiopiennes», convertie à l'époque de l'enchantement de l'intériorité en force morale inflexible, s'est peu à peu changée au cours du XIX siècle e simple beauté intérieure, souvent à peine perceptible. De Chariclée à Pamela, de celle-ci à Graziella, et de cette dernière à Cécile, l'héroïne de Fontane, la perfection s'était graduellement mais inéluctablement retirée devant les exigences, jamais entièrement satisfaites, de la vraisemblance [...] le roman, en étudiant avec attention l'enracinement de l'homme dans sa communauté, s'est vu forcé

⁴⁹ Th. Pavel, *La pensée du roman* cit., p. 28.

⁵⁰ G. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo*, in *Il personaggio uomo* cit., p. 19.

de modérer ses aspirations idéalistes. Walter Scott et Balzac dans la première moitié du siècle, tout comme George Eliot, Tolstoï, Fontane et Pérez Galdòs dans la seconde ont imaginé chacun à sa manière, des personnages à la fois admirables et imparfaits, entourés d'un monde parfois hostile, parfois accueillant. [...] les continuateurs de la tradition comique et sceptique, disciples modernes du picaresque, de Fielding, de Diderot, de Stendhal et de Thackeray, peignent avec une verve intarissable l'imperfection de l'homme dans un monde hostile et absurde [...]. La désorientation du moi détaché d'un milieu perçu comme insaisissable demeure, de manière plus insistante – et, faut-il le dire, de manière de plus en plus sereine –, le trait le plus général de ces œuvres venant de tous les horizons, et évoque l'ancienne coupure entre les vertueux héros du roman hellénistique et le monde sublunaire gouverné par la contingence⁵¹.

Può stupire l'assunzione radicale di un'ottica che smonta l'idea che il perfezionarsi della tecnica stilistico-formale (quella realistica inclusa) sia un criterio di garanzia di modernità, di un pensiero lucacciano recuperato ex-novo, dove torna comodo additare nell'eccesso di «sperimentalismo formale» la conseguenza del divorzio massiccio dei lettori e della diffusa percezione di illeggibilità. Come può ancora stupire la scissione operata del binomio «verità e menzogna romanzesca» (René Girard) riorientata nel senso positivo, di esaltazione dei valori ideali, dei temi dell'amor cortese, del sentimento cavalleresco ecc., nell'intento di smentire la diffusa opinione critica che ha mirato a bollare quei modelli di schematismo, affettazione e, appunto, vacuità menzognera.

[...] j'ai cru comprendre que l'histoire du roman, loin d'être réductible à un combat entre le vérité triomphante et le mensonge confondu, repose en réalité sur le dialogue séculaire entre la représentation idéalisée de l'existence humaine et celle de la difficulté de se mesurer avec cet idéal [...]. Fort de cette hypothèse, j'ai observé que, depuis le XVIIIème siècle, le roman moderne n'a rejeté qu'en partie l'ancienne tendance idéalisatrice, qu'il a reprise et continuée dans l'espoir de trouver au sein du monde empirique une place plausible pour la manifestation de l'idéal⁵².

Come si può vedere il «pensiero del romanzo» di Pavel è proiettato su un affresco che ha al centro una visione sostanzialmente auto-conservativa, finzionale, «purista» e quasi mistica, del romanzo, inteso come rappresentazione di tensioni esistenziali ed etiche, dove campeggiano personaggi in cerca di valori. Come in una di quelle maestose vetrate delle cattedrali gotiche, il pensiero si è dato lo spa-

⁵¹ Th. Pavel, *La pensée du roman* cit., pp. 351-352; 400-401.

⁵² Ivi (*Avant-propos*), p. 12. Nell'Introduzione, Pavel sottoscrive una definizione del romanzo che vale la pena citare: «Seguirò [...] l'esempio di coloro che fanno un uso informale e usuale del termine "romanzo", includendovi non opere che rispondono a una definizione preconstituita, bensì piuttosto quelle che nel corso dei secoli sono state accolte e lette come romanzi» (*Introduction*, p. 44) (trad. mia).

zio sufficiente per accogliere un notevole apparato esemplificativo della tradizione culturale del romanzo europeo, calcando su colori forti (nella consapevolezza che «gli oggetti letterari chiamati romanzi si dividono in un piccolo numero di sotto generi» che, secondo Pavel, rivaleggiano tra loro influenzandosi reciprocamente) in vista di una sorta di allegoria d'insieme delle «idee da romanzo»⁵³.

5. Analizzare il romanzo filosoficamente

Dinanzi a simili ricerche vien fatto di chiedersi se il fascio di luce della speculazione, evocato nel titolo di Pavel⁵⁴, non costituisca, tra le suggestioni analitiche alternative che rifuggono dal «mito essenzialista» delle definizioni strettamente narratologiche del romanzo fin qui incontrate («finzionalizzazione», «coscienza» e, appunto, «pensiero»), un ulteriore segno di controtendenza a rivolgersi al romanzo in modo latamente filosofico (ideologico), mostrando una grande familiarità con quell'accezione sbiadita delle idee a cui si accennava all'inizio.

Ma qui sarebbe utile chiedersi (in breve) che cosa significhi leggere un romanzo filosoficamente. È vero che non è possibile determinare in astratto quale sia il filtro analitico da preferire: è il testo ancora a comandare, insieme alla sensibilità e alla capacità del critico; tuttavia, se per alcune opere pseudo-autobiografie – *I Fatti* (Philip Roth), o *l'Autobiografia di Alice B. Toklas* (Gertrude Stein) – è più fruttuoso mantenersi dentro una scelta finzionalista o narratologica, per altre opere – quelle di Clarice Lispector (*La passione secondo G.H.*), Jean Giono (*L'uomo che piantava gli alberi*), Coetzee (*Terre al crepuscolo*) o Don De Lillo (*Rumore bianco*) – non sarebbe possibile non riferirsi alle cosiddette «filosofie dell'ambiente» (Emerson, Thoreau...), oppure ad altri filtri ideologici⁵⁵. Certo, si evitano più tranquillamente sospetti di prevaricazione ideologica

⁵³ Ivi, p. 45. La tradizione romanzesca italiana è opportunamente ricordata attraverso gli esempi di Ariosto, Boiardo, Pulci, Bandello, Jacopo Sannazzaro, Manzoni (a cui per un'incresciosa *coquille* il nome risulta cambiato in Giuseppe), Italo Calvino, Umberto Eco.

⁵⁴ L'ipotesi speculativa è avvalorata dalla massiccia presenza di presupposti filosofici mutuati da Hegel, Luckás e dalla complessa ricostruzione (per altro basata su infinite verifiche ispirate proprio alla forma romanzo) delle «radici dell'io» ad opera di Charles Taylor. Questa sembra la scelta di J.B. Mathieu, quando colloca il libro accanto a una rosa di ricerche di indirizzo filosofico, scrivendo che la ricerca: «apporte [...] sa contribution à une tendance de la réflexion sur le roman qui s'efforce d'en déterminer les ressources et les apports spéculatifs (le terme est employé par Pavel), et que représentent, parmi d'autres, des livres comme *L'Art du roman* de Milan Kundera, le *Proust. Philosophie du roman* de Vincent Descombes, ou encore le remarquable *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature* de la philosophe américaine Martha Nussbaum – quelles que soient par ailleurs les différences entre les thèses défendues par ces ouvrages». J.B. Mathieu, *Le roman, l'idéal, l'individu*, in «Acta Fabula», p. 1 (consultazione elettronica del marzo 2012).

⁵⁵ Per un'opinione recente sul dibattito circa il rapporto tra letteratura e ideologia, rinvio a Gao Xingjian e Claudio Magris, *Letteratura e ideologia*, Milano, Bompiani, 2012. Invece per una ricognizione anche bibliografica delle tendenze ecocritiche, si vedano almeno di Serenella Iovino: *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Roma, Carocci, 2004 ed Ead., *Ecologia letteraria*.

qualora il romanzo presenti spie evidenti nel testo: per tale ragione, ad esempio, risulta impossibile leggere Svevo o Pirandello senza tener conto delle citazioni del «pensiero» (di Freud, o Bergson) nelle loro creazioni. Cosa che la critica ha largamente fatto, senza per altro pensare di abordare il testo alla stregua di un trattato filosofico o di un saggio di sociologia.

Ma quali sono i presupposti perché un romanzo sia considerato filosofico al punto di giustificare il pensiero in quanto oggetto di approccio privilegiato? A una domanda simile ha già risposto il filosofo francese Vincent Descombes (che, per altro, esordisce invitando i filosofi a leggere romanzi, nell'idea che attualmente «la forma romanzesca [sia] la più ricca in *logomena*» ovvero autentici «luoghi comuni della filosofia pratica»)⁵⁶ con due proposte, scrivendo:

On peut prévoir d'avance que la réponse devra se tenir à l'intérieur d'un espace des hypothèses possibles que l'on peut déterminer. Il y a en effet deux conditions concevables, mutuellement indépendantes:

1. Pour être philosophique, un roman doit *contenir*, en un point de son texte, un propos philosophique.
2. Pour être philosophique, un roman doit *communiquer* un propos philosophique. Les conditions sont indépendantes. On peut concevoir, en principe, qu'un roman contienne de la philosophie, mais n'en communique pas (cas Thomas Mann). Ou bien qu'il en communique, mais n'en contienne pas (cas du conte philosophique ésotérique)⁵⁷.

Proprio per questa seconda evenienza, la griglia diventerà più complessa, prevedendo alcune alternative che riassumo: 1) il romanzo che contiene in una sola parte il pensiero di tutto il romanzo; 2) il romanzo che prevede una comunicazione diretta del pensiero (ad esempio il romanzo esistenzialista); 3) l'intero romanzo che contiene un pensiero che è possibile comunicare solo in modo indiretto (romanzo simbolista); 4) il romanzo che comunica in modo indiretto un pensiero che si può comunicare direttamente (concerne ogni ipotesi di lettura filosofica)⁵⁸.

«Durante la stesura di *La felicità è di questo mondo* [*Therapy*] ho scoperto molte più analogie fra Kierkegaard e Tubby Passmore [il protagonista del romanzo] di quante ne avessi previste quando inizialmente avevo deciso che il mio protagonista avrebbe provato interesse per l'opera del filosofo [...]. Ho introdotto Kierkegaard nel mio romanzo perché sentivo di aver bisogno di un altro schema di riferimento per approfondire il tema che mi ero prefisso, un elemento del

Una strategia della sopravvivenza, prefazione di Cherill Glotfelty con uno scritto di Scott Slovic, Milano, Edizioni Ambiente, 2006.

⁵⁶ Vincent Descombes, *Le roman philosophique*, in *Proust. Philosophie du roman* cit., p. 18.

⁵⁷ Ivi, pp. 41-42.

⁵⁸ Ivi, pp. 42-43. Descombes considera tutte queste soluzioni solo parzialmente applicabili alla *Recherche*.

tutto diverso dal personaggio di Tubby Passmore»⁵⁹: è Lodge, da dichiarato «romanziera metanarrativo», che commenta un suo romanzo e il breve estratto ci dice che siamo dentro la prima condizione di Descombes. L'estratto ci dice pure che il pensiero è doppiamente rivelatore: lo scrittore esplicita un prestito filosofico (piuttosto antifrastico visto che il filosofo danese è considerato il pensatore dell'angoscia); inoltre si esprime in termini, per così dire, di poetica: manifesta, cioè, la sua idea sul proprio romanzo e spiega come un'idea si incarni in un personaggio. E la manifestazione del parere dell'autore, in ogni forma, è generalmente intesa come mezzo attendibile, quasi inevitabile, per analizzare il pensiero del (proprio) romanzo. Con quest'esempio si è fatto direttamente un salto nella dimensione metaletteraria, spesso utilizzata come un *passepartout* interpretativo dei più attendibili e tranquillizzanti. «Uno dei piaceri che si provano leggendo un romanzo», lo definisce inoltre Pamuk, e i teorici non possono che dar credito alle sue parole, quando confessa:

Come a molti lettori, anche a me piace leggere questa «metaletteratura» [prefazioni, interviste, diari, secondo Pamuk] che a volte prende forma teorica, o metafisica, o poetica. Le rivendicazioni e le giustificazioni adottate dagli autori per legittimare i propri testi, il linguaggio insolito, l'insincerità, gli espedienti e le incongruenze, le forme e le fonti prese a prestito, sono talora rivelatrici quanto i romanzi stessi⁶⁰.

«Ecco un'idea per far soldi: sullo sfondo di questi gradini, la città sottostante, le stelle tanto vicine che sembra poterle afferrare, in primo piano un ragazzo che incontra una ragazza. Un'idea fantastica, dal successo sicuro. La ragazza vive in quell'edificio grigio, il ragazzo è giramondo. Il ragazzo, be', sono io. La ragazza ha fame di compagnia, viene da Pasadena, è ricca e odia i soldi»⁶¹. Che dire? persino la finta metaletteratura è filosoficamente utile! È il minimo che si può pensare dinanzi alla frase appena letta nel romanzo di John Fante (*Ask the Dust*, 1939), dove ogni lettore di racconti avverte di trovarsi dinanzi a una sorta di piano metanarrativo in cui il narratore dichiara il proprio mestiere; qui, in particolare, truccandosi come aspirante autore. Non importa che il progetto della storia sia inattendibile (l'eroina del romanzo che si sta leggendo è tutt'al-

⁵⁹ D. Lodge, *Kierkegaard per scopi speciali*, in *Romanzo e coscienza* cit., pp. 271, 273, 288. *Si sta parlando di La felicità è di questo mondo (Therapy)*, traduzione di Mary Buckwell e Rosetta Palazzi, Milano, Bompiani, 1995.

⁶⁰ O. Pamuk, *Signor Pamuk, tutto questo è davvero successo a lei?*, in *Romanzieri ingenui e sentimentali* cit., p. 27.

⁶¹ John Fante, *Chiedi alla polvere* (tradotto da Elio Vittorini con titolo *Il cammino nella polvere*, Milano, Mondadori, 1941), trad. di Maria Giulia Castagnone, Introduzione di Alessandro Baricco, Torino, Einaudi, 2004, p. 17. Il piano metanarrativo è, in realtà, antifrastico: l'eroe è effettivamente un giovane scrittore in cerca di idee e povero e la ragazza di cui si innamora lo è altrettanto. Possiede un'unica qualità, è bella, ma è priva di ogni attrattiva morale.

tro che ricca e inoltre non lo ama) e che l'autore sia già tale: in generale, tutte le volte che il romanzo «si pensa», si è disposti a non rinunciare all'occasione, accordandogli tutto il credito metaletterario – o filosofico – possibile.

Ma al di là della caccia strategica al metaromanzo e ai ritagli di auto-pensiero sparsi nel romanzo, che potrebbe portare veramente lontano, il caso apparentemente più semplice resta comunque quello di un romanzo filosofico che contempi in modo più continuo possibile quasi tutte le condizioni e le varie sotto-condizioni viste da Descombes. Tra gli svariati esempi più recenti che si potrebbero citare (e giocando, si può dire, in casa), l'ultimo romanzo del filosofo Sergio Givone, *Non c'è più tempo*⁶², credo che si possa proporre come un compiuto *specimen* in tal senso. È un romanzo filosofico che non maschera i propri connotati, anzi, li esibisce sin dall'inizio in quanto tali: cioè tratti mutuati dalla tradizione settecentesca. Ad esempio, i sette capitoli – e il sette è numero certamente non casuale (appartiene all'Antico e al Nuovo Testamento, come non lo sono neppure i nomi dei protagonisti della vicenda: Venturino Filisdei, Confiteor, Max Penitenti, Dolores, Maria...) – sono preceduti da un preambolo che «imita» evidentemente la maniera dei *contes philosophiques* (si veda il sommario del primo capitolo: «*Dove si racconta come poco dopo la mezzanotte del 2 ottobre 1981 un uomo costretto alla carrozzella sia condotto in un luogo alquanto spaventoso – e li lasciati*»). Che si tratti di una forma narrativa intrisa di filosofia lo si percepisce, quindi, ad apertura di libro, anche a partire dal titolo, apparentemente una frase comune e banale, che, però, riguarda il tempo in quanto categoria esistenziale e metafisica, materializzata in un luogo e in una fase cronologica precisa (nella cantina di un immobile storico fiorentino, dalla mezzanotte all'alba). Ma, soprattutto, lo si percepisce nello stile che procede per interrogativi – inevitabili, si dirà, trattandosi di un interrogatorio di tipo processuale – caricandosi di affermazioni apodittiche e dialoghi incalzanti alternati ai modi pensosi della «parola interiore» che sta lì ad afferrare il pensiero, incessante presenza silenziosa. Quasi uno stile-ponte, senza origine, che serve a traghettare l'aforisma e la domanda retorica dalla forma della maieutica propria del discorso filosofico a quella del racconto. Come qui, ad esempio:

Sono lì. Non li ha sentiti arrivare. Ogni volta allo stesso modo. Lo stesso. Forse era intento ad ascoltare il silenzio [...]. Buio era, buio è. Sospetta di se stesso. Teme che la sua immaginazione sovraeccitata gli faccia percepire quel che non c'è. Una specie di alterazione febbrile del sistema nervoso centrale. Esiste qualcosa del genere? Probabilmente un'invenzione letteraria. Come lui stesso è. Ha

⁶² Sergio Givone, *Non c'è più tempo*, Torino, Einaudi, 2008. La limitazione rispetto alla griglia delle ipotesi di Descombes concerne il riferimento al pensiero dell'autore, anche se è prevedibile che vi sia, specie se si tratta di essere a favore o contro il terrorismo (la vicenda del romanzo è incentrata su un episodio terroristico, che dura dalla mezzanotte all'alba ed è ambientata in un'antica Manifattura dei tabacchi a Firenze).

mangiato carta per tutta la vita [...]. Niente di strano se poi qualcuno dicesse: «Ma è ovvio che doveva finire così», dicesse. [...]. È chiaro il concetto? Prima non era così. Era la notte [...]. Poco prima? Che cosa vuol dire: «Poco prima»? [...] Venturino Filisdei, architetto, docente, intellettuale rivoluzionario, fiancheggiatore, spia, vittima, innocente, colpevole, scopre che il suo rapporto con il tempo si è sfilacciato, si è fatto vago e impalpabile. Da qualche parte si devono essere sciolti dei nodi, ma chissà quali, chissà dove... È possibile una cosa del genere? A lui sta accadendo. Il tempo è sparito. Non c'è più⁶³.

Un estratto simile, in perfetto stile coscienziale oggettivo-soggettivo, sarebbe proprio andato bene come supporto delle motivazioni di Lodge. In questa strana, onnipresente forma di «io in terza persona», è difficile ignorare la dimensione filosofica delle modulazioni del pensiero che si rivela ragionando, in un altro sé, mentre occupa totalmente la coscienza del personaggio, tormentandolo con dubbi, paure, autoaccuse e inducendolo infine ad affermare, in modo apodittico, il «nulla» del tempo; allo stesso modo, è difficile non rilevare, più in generale, l'impianto altamente simbolico – la condizione esoterica di Descombes – dove ogni elemento rinvia a soprassensi sia ideologici che politici e religiosi ed è intrecciato con rimandi intertestuali o citazioni ed allusioni più o meno dirette a temi specifici degli studi praticati dall'autore (con rinvii al nihilismo, a Sartre, Leopardi, al discorso mistico, alla *Storia del nulla...*). Tra citazioni e contaminazioni è, inoltre, altrettanto difficile non rendersi conto che, mentre è in corso il dramma, un sotteso registro parodico (il dono «comico» percepito da Venturino)⁶⁴ obbliga come minimo a «pensare doppio», a non tralasciare echi già sentiti (come il processo politico di Filisdei e la notte infernale che richiamano gli eventi antecedenti alla crocifissione, dove a morire sarà per altro un figlio, sacrificato dal padre...) perché richiedono siano esposti nella giusta luce di verità, malgrado la nota in controcanto. Qui è forse in atto una ripresa di quella tecnica della «messa a distanza» già evocata da Lodge; l'ipotesi ci può stare, tanto più che si accorderebbe con il sottile alone di inattendibilità, alimentato dai frequenti inserti metanarrativi (come quello appena visto sopra) che si insinuano tra i fatti, facendo 'scadere' a opera finzionale la presa diretta di eventi di per sé tragici; riducendo a finzione il tempo reale della notte, il processo politico e l'incombenza di vicende e drammi autentici accaduti nei cosiddetti «anni

⁶³ Ivi, pp. 212-213.

⁶⁴ Si veda la percezione della scena di chi lo sta pensando: «Inquietante è la regia che astutamente ha scambiato patibolo e palcoscenico, al punto che non saprebbe più dire se quelli fanno sul serio o no. Cosa cambierebbe? Il carattere farsesco dell'avvenimento resterebbe tal quale. E lui sa che la parola che viene dopo, la parola conclusiva, non è quella del tragico, è del comico, non viceversa. [...] el comico: la sola cosa che gli è stata negata. [...] Tutto ha avuto. Il tragico, il grottesco, il burlesco, il farsesco. Non il comico. Il più prezioso dei doni. Glielo porterà la morte» (ivi, p. 210).

di piombo»⁶⁵. L'epilogo sarà tragico. All'alba ci sarà un giustiziato: ma, in modo parodico (e perciò stesso simbolico), non sarà giustiziato Venturino Filisdei, bensì è lui stesso «l'eroe, il sacrificando», che ucciderà suo figlio, Riseverzi. In definitiva, attraverso il registro parodico che funziona un po' come il noto meccanismo freudiano del «fingere di fingere»⁶⁶, Givone ci invita a stare comunque al gioco delle grandi questioni della filosofia (il tempo, l'essere, la morte, il male) che assillano l'io spossato del protagonista – l'io detto dall'egli del pensiero che pensa Venturino Filisdei – compresa quella della verità:

Vorrebbe gridare. Ma costretto da che cosa, se non dalla verità? Indicabile verità. Contraddittoria verità. Tutto è talmente assurdo... Tutto. E allora dove sta il senso? Non qui, non altrove, da nessuna parte – eppure sta⁶⁷.

E, appunto, in tutto il peso di questa filosofia, dove collocare la questione della verità? Per tentare di rispondere si dovrebbe tornare a Descombes, il quale, dopo aver posto la nota domanda («Dove cercare nel romanzo la filosofia?»⁶⁸) e dà una risposta in modo indiretto, rivolgendosi ai lettori della *Recherche*, intenzionati a «ricostituire una dottrina che sarebbe la “filosofia di Proust” o la “visione proustiana del mondo”»⁶⁹. Descombes, infatti, mette subito in guardia i lettori sulla particolare natura della filosofia che si può cercare attraverso il romanzo, ricordandoci che chi sceglie la via del romanzo opta per una «filosofia terra terra» specie se elargita da chi, come accade a Proust, invece di seguire il proprio desiderio di farsi filosofo si impegna nella pratica di una «forma d'arte tesa a raccogliere tutto ciò che le Muse [...] eccelse nella filosofia dell'arte [...] hanno lasciato cadere»:

Choisir d'écrire un roman revient à choisir de recueillir dans une forme d'art tout ce que les Muses prétendent plus hautes de la philosophie et de l'art (poétique) ont rejeté. Qui écrit un roman a choisi de ne pas exclure le terre-à-terre.

⁶⁵ Ivi, pp. 238-239. Sergio Givone nel *Post-scriptum* elenca riferimenti bibliografici e nomi (Paolo Sica, Enrico Fenzi, Antonio Negri, Valerio Morucci, Adriana Faranda...) implicati nelle drammatiche vicende di quegli anni.

⁶⁶ L'immagine freudiana del finto nascondimento della verità è stata ripresa da Jacques Derida in *L'animal que donc je suis* (Paris, Galilée, 2006, a cura di Louise Mallet – *L'animale che dunque sono*, trad. Massimo Zannini, Milano, Jaka book 2006) in chiave antispecista, per denunciare gli argomenti della prevaricazione (di tipo filosofico, antropologico, biologico, sociale) a danno della specie animale, che, appunto, sarebbe priva delle qualità comuni alla specie umana: vale a dire: parola, vestito, senso della morte, capacità di fingere di «non dire la verità». Freud nel suo libro *Il motto di spirito e il suo rapporto con l'inconscio* – 1905 – racconta l'esempio di due ebrei che si incontrano e uno domanda all'altro: «Perché mi dici di andare a Cracovia perché io creda che tu vada a Lemberg mentre vai veramente a Cracovia?»).

⁶⁷ S. Givone, *Non c'è più tempo* cit., p. 207.

⁶⁸ V. Descombes, *Le roman, genre prosaïque*, in *Proust. Philosophie du roman* cit., p. 23.

⁶⁹ Ivi, p. 31.

Lorsque Proust abandonne son projet contre Sainte-Beuve et s'engage dans la *Recherche* il prend le risque de se mêler de ce qui est vulgaire, résistant ainsi aux séductions du rêve poétique et de l'idéal insaisissable. Dans la forme romanesque, la «recherche de la vérité» ne sera plus une recherche de l'Absolu au sens des idéalistes. Ce sera une recherche de l'Absolu au sens de Balzac. Puisque nous sommes dans un roman. La Vérité et l'Absolu prennent par force une figure factuelle⁷⁰.

Siamo tornati al bivio di due diverse mire dell'assoluto, due diverse ricerche di verità, l'una filosofica l'altra letteraria; metodologicamente non è utile comporre tale dissimmetria. E Descombes, nel caso della *Recherche*, tenderà a non porre in modo preventivo uguaglianze tra il pensiero di Marcel (che incarna il «pensiero del romanzo») e quello del suo autore, Proust (quando ragiona da teorico), tanto che, alla conclusione della sua bella analisi, egli si mostrerà soddisfatto di essere riuscito a confermare l'esistenza di una marcata divaricazione tra il pensiero del teorico, che riflette sull'arte del romanzo e il «pensiero del romanzo» – ricostruito in prima persona da chi legge il romanzo filosoficamente – e a sancire una esplicita «victoire de la philosophie proustienne du roman sur la philosophie proustienne de l'essai»⁷¹.

L'immagine della filosofia (il pensiero) del romanzo che vince sull'aspirazione alla riflessione propriamente teorica, ribadita nella lettura del romanzo proustiano da parte di Descombes, prospetta una questione interessante su cui, da critici letterari, si potrebbe dibattere: come, ad esempio, che interpretare un romanzo dal punto di vista filosofico comporta un notevole arricchimento per la critica (e per il romanzo) ma necessita di una qualche rinuncia da parte degli specialisti-filosofi che se ne occupano (talvolta diventando romanzieri, come Sergio Givone). Quell'accenno della vittoria del pensiero del romanzo (al riconoscimento implicito di una sua maggiore «ricchezza»), ci porterebbe, insomma, a indagare di più sulle eventuali rinunce a cui sottostà il lettore-filosofo quando si lascia attrarre, secondo la già usata immagine di Descombes, dall'esame di «idee da romanzo». E le rinunce sono scontate se si pensa che lo scopo primario del lettore-filosofo, come insegnano Givone, Descombes, Deleuze... mira alla descrizione ontologica dell'opera d'arte (e a rispondere alla domanda: «Quelle est l'essence originelle de l'œuvre d'art?»)⁷². Vuol dire che tende a dare definizioni

⁷⁰ Ivi, p. 30.

⁷¹ Ivi, p. 21 (*Introduction*). Ma si veda anche la precisazione di V. Descombes: «Quant à la philosophie du roman, elle n'est jamais dans le roman lui-même. Elle n'y est pas exposée. Elle est dans notre commentaire, celui que nous devons construire pour rendre compte du fait que nous comprenions et aimions le roman» (*Le roman, genre prosaïque*, ivi, p. 24).

⁷² V. Descombes, *Ontologie de l'œuvre d'art*, in *Proust. Philosophie du roman* cit., pp. 111 e 112. Con marcato senso dell'umorismo Descombes definisce *jargon* filosofico tale l'esigenza (pure l'assillo teoria della letteratura non è forse di tentare di definire la natura e la funzione della letteratura?).

di natura generale, come si vede dall'esempio che segue in cui Givone, in due righe, blocca un *flash* essenzialista sulla natura del narrare:

Narrare è procedere per spostamento e dislocazione dei significati: il che avviene non tanto, come in poesia, attraverso quel corto circuito verbale che è il verso, ma piuttosto attraverso l'intrigo, direbbe Aristotele⁷³.

Velocemente, si potrebbe dire (e la questione era già evidente anche nei propositi del filosofo francese), che si tratta di rinunciare al quesito della verità generale, se, nella fattispecie e come asserisce anche Givone, «la verità propriamente romanzesca è non-verità»⁷⁴. Al limite, aggirando la domanda, la si può assumere in quanto finzione di verità, come accade quando si vuol credere che esista «un luogo in cui si dà qualcosa come un'originaria simulazione di senso»⁷⁵. Dalla rinuncia alla riprova di verità nasce la possibilità di affidarsi al racconto di un personaggio, alla sua coscienza pensante, dandogli il tempo necessario per costruirsi e manifestarsi. In ogni caso si tratta di accogliere la storia che si narra come evenienza concreta, unica, irripetibile e intesa, parafrasando le parole di Givone, in quanto «configurazione di un mondo che prima non era». Il baratto però non è di secondaria importanza perché, quasi in risarcimento (e per effetto della contaminazione con la letteratura, specie nel Novecento), si tratta di concedere che, talvolta, la verità, per lo meno quella «astratta», filosofica, può non essere il fine ultimo della stessa filosofia. Si veda il pensiero di Givone:

Sbaglia la filosofia quando presuppone che lo spirito sia naturalmente desideroso del vero e che quindi l'uomo arrivi alla verità grazie al buon volere o, peggio, a una disposizione pura [...]. Per questa via non potrà giungere che a una verità astratta, verità che, dice Deleuze, non compromette nessuno e non sconvolge nessuno»⁷⁶.

Questo significa anche che analizzare il romanzo filosoficamente, da filosofi, comporta il rischio continuo di frammetersi tra due verità, accettando il dubbio su quale sia quella più vera: ad esempio, l'idea astratta filosofica del tempo o quella che si sperimenta in quanto personaggio di un racconto (anche semplicemente nell'auto-racconto della propria vita)? Da filosofi, non è possibile evitare il confronto tra due verità: una metafisica e l'altra fattuale, presentati, come nel pensiero che segue, quali aspetti della nozione ontologica e dell'esperienza

⁷³ Ivi, pp. 81-82.

⁷⁴ Sergio Givone, *Tutti i libri del mondo*, in *Il bibliotecario di Leibnitz* cit., p. 13.

⁷⁵ Ivi, p. 28. Ma si veda anche le pagine 38 e seguenti a proposito di Lukács e del «romanzo che sfugge alla teoria».

⁷⁶ Ivi, pp. 87-88 (*Che si cerca nel tempo perduto*, a proposito di *Marcel Proust e i segni*, in *Figure, pieghe e margini*).

relativa ad una identica idea – il tempo. E sentirli entrambi in quanto profondamente autentici, materializzati nel racconto e grazie ad esso:

Il tempo diviene tempo umano in virtù dell'esperienza che l'uomo fa del tempo. Ma l'uomo fa esperienza del tempo essendo l'esperienza nient'altro che temporalità. Donde un circolo vizioso. Il che è tanto più evidente se si pensa che, da una parte, l'uomo fa esperienza del tempo raccontando l'accaduto e cioè disponendo gli eventi secondo l'ordine di una narrazione possibile, ma d'altra parte gli eventi già da sempre sono fatti di materia narrativa, sono già narrazione in quanto tali⁷⁷.

O ancora:

Raccontandosi sempre di nuovo la propria storia (più semplicemente, raccontandosi nelle storie), l'uomo sfida la morte. E sarà pure una simulazione, la simulazione di un'eternità cui mette capo la riconfigurazione del tempo. E tuttavia simulazione che ha a che fare con la verità. Dunque con il saldarsi di un anello, non con un circolo vizioso. Questo è il compito di una riflessione filosofica sulla narratività, così come, del resto, di ogni lettore di romanzi: pensare insieme, dice Ricoeur, l'eternità⁷⁸.

Tuttavia, potremmo continuare a lungo a dialogare con l'opera di Givone, sciorinando punto per punto le idee (sulla natura ontologica, metafisica, filogenetica, ideologica dell'essere, della verità, del tempo, dello spazio, dell'etica, della libertà...) che la filosofia appronta come «nutrimento quotidiano» ai filosofi. Vi troveremmo sempre risposte adattate e adatte almeno a due verità. Intendo dire che rivolgersi a Givone significa *questionner* un esempio privilegiato. La sua voce, infatti, è abituata a modularsi secondo più gamme della filosofia e tra queste la gamma dello studioso di estetica, perennemente in confronto con la verità sfuggente della domanda circa la natura e la funzione dell'arte, intesa in quanto esperienza estetica, che è di per sé una forma inafferrabile di conoscenza, da sottoporre a infiniti (e irragionevoli) ragionamenti che consistono, ad esempio nel chiedersi:

Che esperienza è dunque l'esperienza estetica? È o non è una forma di sapere? Ha o non ha a che fare con il conoscere? Strano sapere. Conoscenza paradossale. Esperienza che mette in gioco tutte le facoltà e non è di nessuna in particolare. Che cosa sappiamo, che cosa veniamo a conoscere per mezzo di essa? Nulla. L'oggetto non è che un pretesto, un'occasione. Non interessa. Non si vuole afferrarlo, né nel senso di prenderlo, e servirsene né nel senso di pensarlo, concepirlo.

⁷⁷ S. Givone, *Pensare insieme l'eternità e la morte*, in *Figure, pieghe e margini*, in *Il bibliotecario di Leibnitz* cit., p. 79.

⁷⁸ Ivi, p. 86.

L'immagine da esso suscitata e anzi «occasionata» resta interamente all'interno del soggetto. Non raggiunge la cosa. Non la svela. E tuttavia grazie all'immagine il soggetto è come svelato a se stesso⁷⁹.

Infine, come si è visto, rivolgendosi a lui, ci si può rivolgere anche allo scrittore, che mimetizza la veste curiale del *questionnement* e dell'aforisma, propri della parola filosofica, nel romanzo, dove il linguaggio e l'immaginazione operano una «sintesi dell'eterogeneo». Vale a dire la filosofia con l'aggiunta di qualcosa'altro: l'«immaginazione che oper[a] in modo creativo»⁸⁰.

6. *I mondi del Mondo di Sofia (Sofies Verden)*

In fondo, è così che nascono le «idee da romanzo», come in genere quelle espresse con arte dall'arte che tendono a conservare il carattere di ambiguità, evidenziato qualche decennio fa da Adrian Marino trattando della funzione e della natura delle idee letterarie in generale:

Dans le domaine des idées littéraires, à cause de ce grand nombre de connotations émotionnelles, intuitives, imagées, le contenu du concept devient toujours plus complexe et plus riche que sa définition formelle. L'idée littéraire nous «dit» beaucoup plus qu'elle ne peut nous communiquer verbalement. Son message est par définition approximatif – par latence, par abondance ou par «redondance»⁸¹.

Da queste connotazioni di tipo emotivo, intuitivo, immaginativo, anche le idee del romanzo traggono la possibilità di esorcizzare il rischio di intellettualismo che appaierebbe puramente l'invenzione letteraria alla conoscenza filosofica. Per la stessa ragione, la latenza simbolica, l'abbondanza e la ridondanza del senso, che decentrano il carattere univoco del messaggio, restano prerogati-

⁷⁹ Sergio Givone, *L'arte: fare e/o conoscere?*, in *Prima lezione di estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 25.

⁸⁰ S. Givone, *Pensare insieme l'eternità e la morte*, in *Figure, pieghe e margini*, in *Il bibliotecario di Leibnitz* cit., p. 81. L'immagine è presa in prestito da un commento al libro *La metafora viva* di Paul Ricoeur. Dove Givone attraverso Ricoeur torna sulla questione del tempo, della verità e della verosimiglianza. Si veda: «Ricoeur definisce “sintesi dell'eterogeneo” questo lavoro del linguaggio e sul linguaggio in cui la verità non ha più tanto a che fare con la veridicità né con la verosimiglianza quanto con la conoscenza dell'inespresso, dell'altrimenti inesprimibile, del senso sempre sfuggente ed “eveniente”. Perché nel linguaggio si manifesti qualcosa di nuovo e di inedito, bisogna che l'immaginazione operi in modo creativo. Ad esempio accostando termini che solitamente non fanno sospettare alcuna pertinenza semantica, ma la cui connessione sprigiona significati rivelativi e sorprendenti» (ivi, pp. 80-81).

⁸¹ Adrian Marino, *La critique des idées littéraires*, trad dal rumeno a cura di Manole Friedman, Bruxelles, éditions Complexe, 1977, p. 46.

ve imprescindibili anche di quel genere di romanzo che, raccontando storie, fa pensare. Insomma, il romanzo «pensa» e fa pensare, sforzandosi di non cedere tutte le particelle del proprio terreno alla filosofia. Per converso, nella prospettiva filosofica, le idee che entrano nell'universo romanzesco vengono a trovarsi gerarchicamente intese come non veritiere, «scadute» a livello di motivo conduttore e di tracciato tematico che pertiene alla logica di un «mondo possibile»:

Sofia sbirciò nella cassetta delle lettere mentre apriva il cancelletto del giardino. Di solito c'erano una grande quantità di volantini pubblicitari [...]. Quel giorno c'era soltanto una lettera minuscola, ed era per Sofia. «Sofia Amundsen, Kløverveien 3», c'era scritto sulla busta. Tutto qui. Nessun mittente. Mancava anche il francobollo. Subito dopo aver chiuso il cancelletto, aprì la lettera. Vi trovò solo un foglietto non più grande della busta. Sul pezzetto di carta c'era scritto: «Chi sei tu?». Nient'altro. Né la firma né saluti, soltanto tre parole scritte a mano e seguite da un grosso punto interrogativo. Sì la lettera era proprio indirizzata a lei. Ma chi l'aveva infilata nella cassetta? [...] «Chi sei tu» [...]. Sofia si sfilò lo zainetto e mise un po' di cibo per gatti in una ciotola che diede a Sherekkan. Poi si sedette su uno sgabello della cucina con la lettera misteriosa in mano. «Chi sei tu?». Non lo sapeva di preciso. Era Sofia Amundsen, naturalmente, ma chi era? E se si fosse chiamata con un altro nome? Anne Knusten, per esempio. In quel caso sarebbe stata un'altra persona?⁸²

Queste sono le righe iniziali del romanzo di Jostein Gaarder, *Il mondo di Sofia* (1994), una lettura che forse non è più attuale rispetto a qualche decennio fa quando veniva addirittura consigliata come la lezione facile di un non banale «corso di Filosofia»: nell'ottica di Lodge, un vero romanzo a tesi, in forma di fiaba. Di fatto, l'avvio del racconto sembra smentire l'argomentazione abbozzata sopra. In questo «romanzo della filosofia», come è stato definito il libro, le idee non scadono a percorso tematico, bensì restano di natura filosofica, pongono questioni «vere»; l'eroina non è alle prese con problematiche di carattere esistenziale, ma queste le vengono indotte e persino il nome, Sofia – una ragazza alla vigilia del proprio quindicesimo compleanno – non lascia dubbi sull'ambizione del libro di assumerla sotto una veste «ragionatrice». L'intento dell'autore, piuttosto esplicito, è quello di raccogliere in un romanzo, per altro corposo, l'intero ventaglio dei quesiti filosofici («cosa è la verità?»; «chi siamo?»; «da dove veniamo?»; «perché viviamo?»; «perché la morte e il male?»; «che senso ha vivere?»), attraverso i nomi che hanno segnato la storia del pensiero sin dai primordi – in pratica, dai filosofi della natura fino a Freud, compresi i logici del linguaggio. Proprio per questa ibridazione tra filosofia e istanza romanzesca l'iniziativa ha dato adito al sospetto di una trovata, commercialmente riuscita: in

⁸² Jostein Gaarder, *Il mondo di Sofia* (*Sofies verden*, 1991), trad. Marherita Podestà Heir, Milano, Longanesi, 1994, XLVIII ed., 2011, pp. 7, 8, 9.

pratica, si è pensato alla proposta di un libro divulgativo, mascherato da romanzo. In ogni caso, il testo contiene davvero un elogio della conoscenza filosofica e della sua funzione nel mondo, che consiste nel guardare alla «vita in modo consapevole»⁸³. Tuttavia, l'architettura narrativa, sin dalle pagine preliminari dove si vede il narratore impegnato a comunicare notizie e informazioni connotanti dal punto di vista cognitivo, rivela che sta anche puntando su un gioco rivolto al lettore di romanzi a cui, è vero, viene offerta tutta l'ampia tradizione di «vero sapere», epperò anche una congerie di personaggi indotti a riflettere su un'avventura che si sta trasformando in meta-finzione con loro e per loro stessi. Si tratta di una struttura quasi a scatole cinesi, sostenuta da un complesso meccanismo finzionale: da un lato, lo svolgersi del percorso storico delle idee attraverso il pensiero dei maggiori filosofi; dall'altro, l'incalzare dei misteriosi messaggi inviati a Sofia, frammisti a eventi bizzarri che, di fatto, costituiscono il movente della storia. Chi conosce il libro sa che le piste da intrecciare, lungo il percorso narrativo che ha inizio con un normale rientro da scuola e si chiude approdando a una strana festa filosofica di compleanno ripetuta per due volte in giardini differenti, non sono poche. Si tratta di intrecciare misteriose missive, fitte di quesiti filosofici, indirizzate a lei dal proprio padre; il puntuale invio delle risposte da parte di un filosofo piuttosto originale (Alberto Knox: in pratica l'autore delle «dispense» realizzate in vari modi: lettere, discorsi e cassette informatiche) a cui si aggiunge subito la misteriosa inserzione di messaggi diversi, molto disorientanti anche per una ragionatrice come Sofia. Messaggi che giungono al suo indirizzo, sebbene siano destinati ad un'altra bambina, anche lei quindicenne, da parte di un altro padre premuroso (Albert Knag, in missione in Libano per l'ONU e, quindi, anch'egli temporaneamente lontano per lavoro).

Ma questo è solo un ipotetico «mondo verosimile di Sofia»; lo si capisce, appunto, quando la voce narrante – che si chiede chi possa aver «strappato Sofia dalla vita di tutti i giorni per metterla a faccia a faccia con i grandi misteri dell'universo» –, si presta anche a registrare l'enorme sorpresa della ragazza, che si trova tra le mani una cartolina indirizzata a «Hilde Møller Knag presso Sofia Amundsen, Kløverveien 3» (dove si legge: «[...] Cara Hilde [...] tanti auguri di buon compleanno per i tuoi quindici anni. Come avrai capito, voglio farti un regalo che ti servirà a crescere. Perdonami se mando questa cartolina a Sofia. Era la soluzione più facile [...]. Affettuosi saluti, [...] PAPA'»⁸⁴).

La giovane protagonista, ancora ignara di avere a che fare con un affastellio di mondi, si mostra oltremodo saggia e ragionatrice, rispondendo pienamente al gioco di aggiungere domande a domande e apparendo giustamente incuriosita da quegli eventi straordinari, compreso l'arrivo delle cartoline non destinate a lei e che naturalmente la intrigano molto:

⁸³ Ivi, p. 25.

⁸⁴ Ivi, p. 14.

Analizzò la cartolina misteriosa. Si era vera, con tanto di francobollo e timbro. Ma perché un padre avrebbe dovuto mandare una cartolina d'auguri all'indirizzo di Sofia quando era palese che doveva essere spedita da un'altra parte? Che razza di padre voleva impedire alla propria figlia di ricevere una cartolina di compleanno mandandola all'indirizzo sbagliato? e soprattutto: come avrebbe fatto a trovare Hilde? [...] In un solo pomeriggio e nel giro di un paio d'ore doveva affrontare tre misteri. Il primo riguardava l'identità della persona che aveva imbucato le due buste bianche nella sua cassetta postale. Il secondo era legato alle difficili domande contenute nelle lettere. Il terzo era scoprire chi fosse Hilde Møller Knag e perché Sofia avesse ricevuto una cartolina d'auguri indirizzata a quella ragazza sconosciuta. Era sicura che in qualche modo i misteri fossero collegati, anche se fino a quel giorno Sofia aveva trascorso un'esistenza del tutto normale⁸⁵.

In quanto personaggio-ragionatore, spetta a Sofia di interrogarsi sulle idee del mondo, di riflettere sulle soluzioni che costellano il lungo racconto di quel «corso di filosofia [...] servito a piccole dosi» e nella prevedibile forma dialogica; ancora a lei spetta di stupirsi – lo stupore è la prerogativa attribuita dal narratore ai filosofi –, passando dai piani di realtà «referenziali» (del proprio mondo: la scuola, il gattino, le poche battute scambiate con sua madre, gli amici, i covi dei giochi nei giardini segreti) a quelli metaletterari della filosofia e dell'incontro fantastico con il mondo dell'altra adolescente, Hilde Møller Knag, una sorta di doppio, un'altra anima solitaria, con un padre lontano che le scrive (Albert Knag, appunto), anche lei in attesa di una festa di compleanno da festeggiare in un altro giardino, in una località diversa (Lillesand), dove sarà recapitato un curioso regalo proveniente dal Libano. Hilde, a sua volta, è un personaggio-ragionatore, sarà suo il compito di riconoscere Sofia per quello che è: una sorta di *avatar* della filosofia e scoprire che loro sono, Sofia e Alberto Knox – il professore di filosofia –, personaggi esistenti solo nel «mondo possibile» di un libro destinato a lei. La vera destinataria dei messaggi e dei quesiti filosofici non era dunque Sofia bensì Hilde. Sofia è solo stata pensata per indurre a pensare, in quanto personaggio di romanzo, in un mondo finzionale incapsulato dentro un altro. Il narratore, in modo più evidente, comincia a lasciar trapelare le piste cognitive del secondo impianto autoreferenziale intorno alla seconda metà del libro (quando, a un certo punto, Sofia chiede a Alberto: «Vuoi dire che Albert Knag racconta di noi a Hilde?» «O scrivi di noi?»)⁸⁶, puntando persino il *jolly* della carta metafinzionale, al limite, del *fantasy*.

⁸⁵ Ivi, pp. 14-15.

⁸⁶ Ivi, p. 300. Il motivo teorico si innesta, in modo opportuno, nel momento della esemplificazione circa l'idea dell'inconsistenza della realtà dei presupposti filosofici di Berkeley. Ecco l'intera conversazione fra Sofia e Alberto: «O scrivi di noi, perché non possiamo percepire con i sensi la materia stessa di cui è formato il nostro mondo: questo l'abbiamo imparato. Non possiamo sapere se la nostra realtà esterna sia fatta di onde sonore o di carta e penna. Secondo Berkeley possiamo soltanto sapere che siamo fatti di spirito». «E Hilde è un angelo...» «è un angelo, sì. E questa è l'ultima cosa che diamo per oggi. Auguri di buon compleanno, Hilde!».

7. *Romanzo filosofico e teoria del romanzo*

In ogni caso, se l'intento è stato quello del dissuadere chi legge dal seguire solo la via maestra del mondo finzionale popolato dalle idee dei grandi pensatori della filosofia, forzando il lettore ad entrare anche nei sentieri disseminati di circostanze misteriose e di date esemplari, l'intento è riuscito. A lui, come a Hilde (come ad Alberto e a Sofia) non mancherà l'abilità cognitiva di mettere insieme l'assemblamento degli eventi strani: il doppio compleanno dei quindici anni che cade il 15 giugno (1990); i due padri lontani che devono rientrare la vigilia di San Giovanni, quando anche il corso di filosofia terminerà; le due protagoniste destinate ad incrociarsi, anche se solo nell'immaginario; e, infine, la scoperta del misterioso regalo che contiene il mondo fittizio di Sofia:

[...] lo sguardo cadde sul comodino c'era un grosso pacco [...]. Doveva trattarsi di un regalo di compleanno! Era quello il «regalo»? Poteva essere il regalo di suo padre, intorno al quale erano sorti tanti misteri? Suo padre aveva fatto strane allusioni in molte delle cartoline che le aveva scritte dal Libano [...]. Il regalo era qualcosa «che cresce di giorno in giorno», così aveva scritto, poi aveva accennato a una ragazza che Hilde avrebbe conosciuto presto e al fatto che aveva mandato a quella ragazza una copia di tutte le cartoline [...]. Una delle allusioni più strane diceva che forse il regalo avrebbe potuto «essere condiviso con altri»⁸⁷.

«Aveva scritto un libro per lei?» è il pensiero di Hilde, quando scopre il regalo e si accinge a leggere l'*incipit* del libro che, appunto, si rivela assolutamente identico (e già familiare al lettore), sin dal titolo del primo capitolo (*Il giardino dell'Eden*), a quello del *Mondo di Sofia*:

Hilde continuò a leggere e ben presto si dimenticò di tutto, persino che quello era il giorno del suo compleanno. Di tanto in tanto un pensiero riusciva ad insinuarsi tra le righe di quello che stava leggendo: suo padre aveva scritto un romanzo? Si era finalmente deciso a riprovarci e aveva portato a termine il libro mentre era in Libano? Molte volte si era lamentato che, a quelle latitudini, il tempo non passava mai. Anche il padre di Sofia girava il mondo: probabilmente era lei la ragazza che Hilde avrebbe dovuto conoscere⁸⁸.

Al lettore viene fatto capire che il Maggiore ha evidentemente ingannato il tempo scrivendo quel romanzo che ha per protagonisti due padri, Sofia, il filosofo Alberto, Hilde (le madri ci sono, ma restano piuttosto in ombra) e la rivelazione metterà a fuoco il gioco di sovvertimento del rapporto tra realtà e finzione. Come spesso accade quando la forma più scontata di autocoscienza del ro-

⁸⁷ Ivi, pp. 303-304.

⁸⁸ Ivi, p. 305.

manzo, quella metanarrativa, interrompe la sequenza continua del racconto, il pensiero sul romanzo occupa tutta la scena. In realtà, si tratta di una strana forma di metaromanzo, spuntato e cresciuto sotto il segno di Berkeley (appunto: il «filosofo che aveva negato l'esistenza di un mondo materiale al di fuori della coscienza umana»⁸⁹), dove il narratore non ricorre al procedimento della sillessi (le interruzioni alla Sterne, per intendersi) bensì mira a una sorta di riattualizzazione rovesciata del ben noto procedimento della *mise en abyme*. Il narratore, infatti, non si limita a creare l'impianto di un mondo e di un racconto speculari, bensì affida ai suoi personaggi-ragionatori il compito di sottolinearne l'esistenza, commentandola in termini cognitivi e allusivi per chi legge. In particolare, è Hilde che, nel percorrere i capitoli del *Mondo di Sofia*, prende coscienza del fatto che suo padre, in quanto autore, si comporta quasi come «un Dio onnipotente nel mondo di Sofia». È lei a rivelare che il filosofo e Sofia hanno scoperto di essere entità finzionali prodotte dalla mente del Maggiore (Alberto nel suo discorso alla strana festa filosofica nel giardino di Sofia rivela la verità a tutti i presenti: «la nostra esistenza non è altro che un regalo di compleanno per Hilde Møller Knag»⁹⁰), finendo per interrogarsi sugli esiti della consapevolezza, da parte degli stessi protagonisti, della loro natura finzionale:

Che cosa sarebbe successo adesso che loro sapevano che era il padre di Hilde a decidere tutto? Sapevano... Ma no, probabilmente non sapevano proprio niente. Non era soltanto suo padre che faceva finta che loro sapessero? In ogni caso, il problema rimaneva: nel momento in cui Sofia e Alberto avessero «saputo» come stavano veramente le cose, in un certo senso sarebbero arrivati alla fine del viaggio⁹¹.

Effettivamente, la scoperta del loro mondo *mis en abyme*, da parte di Hilde, Sofia e Alberto, non resterà senza conseguenze: l'ultima parte del romanzo, oltre a completare il percorso delle grandi questioni epistemologiche e morali della storia della filosofia tra Settecento e Novecento, si aprirà a nuove peripezie mediate da veri e propri incontri finzionali e favolistici (*Capuccetto rosso*, *La piccola fiammiferia*, il personaggio di Mister Scrooge di Dickens...). E, soprattutto, darà consistenza ad un progetto ritenuto impossibile, ideato dai tre ai danni

⁸⁹ Ivi, p. 319.

⁹⁰ Ivi, p. 506. Ecco l'intero pensiero: «Dopo accurate ricerche filosofiche, che si sono estese dai primi filosofi greci a oggi, abbiamo scoperto di vivere le nostre vite nella coscienza di un maggiore, il quale attualmente presta servizio come osservatore dell'ONU in Libano ma che ha scritto un libro su di noi per sua figlia che vive a Lillesand [...]. La nostra esistenza non è altro che un regalo di compleanno per Hilde Møller Knag, perché tutti noi siamo stati creati per fare da cornice all'insegnamento filosofico che il maggiore vuol impartire alla figlia. Questo, per esempio, significa che la Mercedes bianca parcheggiata davanti all'ingresso non vale un soldo bucato» (ivi, pp. 505-506).

⁹¹ Ivi, p. 321.

dell'autore onnisciente («Il maggiore è onnisciente per quanto riguarda il nostro piccolo mondo, ma ciò non significa che sia onnipotente», tiene a sottolineare il filosofo Alberto⁹²). Si tratta di un tentativo di auto-sottrazione, di fuga dal totale arbitrio dell'autore del libro al fine di dare a Sofia la possibilità di vedere e incontrare Hilde e, in realtà, di «uscire dal romanzo». Con uno stratagemma, con l'aiuto di Alberto (forse con la complicità del Maggiore) e di Hilde stessa, sempre più convinta che «Sofia e Alberto esistano davvero», l'incontro ci sarà; Sofia vedrà Hilde («Sofia pensò che era molto bella: i capelli erano biondi e ricci...»)⁹³, proverà persino a parlarle. Ma invano Hilde, invece, arriverà a percepire, quasi per via medianica, in un soffio, la presenza di Sofia («Non hai sentito niente? un rumore...», dice Hilde al padre).

A chiusura di un testo oltremodo fitto, si è detto, sarebbe facile giudicare con una certa severità la presenza di un così grande dispiegamento metafinzionale (e di richiami intertestuali persino a film celebri: Woody Allen della *Rosa purpurea del Cairo*) fatto di luoghi comuni sulla «filosofia», sulla natura, appunto, finzionale della letteratura. Un dispiegamento che parrebbe inadatto ad una pubblicazione con finalità divulgative. Al contrario, però, proprio la presenza di presupposti che fanno riflettere sulla natura del testo che si sta leggendo – spesso, intenzionalmente o meno, ignorata in libri di grande divulgazione – mi sembra un segnale importante da sottolineare, come «fatto mentale». Perché, infatti, il romanzo non si limita a supportare elementi di comparazione tra filosofia e letteratura (un'evenienza scontata, dato il tema); bensì contiene, a livello «secondario», veri e propri elementi di riflessione sullo statuto del fare arte. Voglio dire che mi sembra di un qualche rilievo il fatto che, nelle loro conversazioni, Alberto, Sofia e Hilde, dal momento del loro contatto a distanza, grazie al libro – il mondo comune, che si sta scrivendo con loro come primi protagonisti –, si orientino proprio verso interrogativi circa la natura (l'essenza) della creazione letteraria. Se, infatti, non è una novità mettere in primo piano l'idea che riconosce al filosofo il compito di pensare e allo scrittore quello di inventare (nel punto della lezione su Kant, Alberto dichiara che l'«artista è in grado di comunicarci qualcosa che i filosofi non possono esprimere»⁹⁴) – cioè far esistere realmente, ma in modo fittizio –, costituiscono invece una singolarità le argomentazioni teoriche, disseminate, non a caso, specie tra i concetti filosofici dell'Illuminismo e del Romanticismo, in un momento in cui estetica ed ermeneutica si

⁹² Ivi, p. 325. La frase riprende un pensiero espresso qualche pagina prima: «Hilde era d'accordo con Alberto quando quest'ultimo aveva commentato che suo padre si era spinto un po' troppo oltre nel paragonarsi a Dio e alla Divina provvidenza. Ma con chi era d'accordo in realtà? Non era forse suo padre che aveva messo in bocca ad Alberto queste parole di rimprovero, o di autorimprovero? Hilde arrivò alla conclusione che in fondo il paragone con Dio non era poi così stupido: Suo padre era quasi un Dio onnipotente nel mondo di Sofia» (ivi, p. 319).

⁹³ Ivi, p. 316.

⁹⁴ Ivi, p. 365.

impongono nella storia delle idee. Tali argomentazioni toccano questioni di poetica (per queste basterebbe leggere il capitolo dedicato alla funzione onirica o al personaggio di Sophie, in Novalis), di rapporti tra ragione, sogno e fantasia e mettono spesso in campo una competenza specifica – ad esempio, il rinvio ad un «narratore onnisciente», alla funzionalità vuota dell'«io», focalizza alcuni dei più diffusi elementi di narratologia – che va oltre ogni strategia metanarrativa, rivelandosi propriamente di natura meta-finzionale. Su un piano, cioè, dove i quesiti si spostano dalle questioni sulla narratività per rivolgersi a quelle del rapporto tra finzione e realtà: un tema che ha preoccupato non poco quei teorici della letteratura e filosofi del linguaggio (compresi J.L. Austin e J. Searle...) già visti.

Alla vigilia di San Giovanni, Sofia e Alberto commentano al telefono il prodigio compiuto dal Maggiore nella descrizione della scena di un temporale – che ha fatto coincidere, quasi in modo cronologico, il mondo di Sofia con quello di Hilde – e Sofia manifesta propri dubbi sulla verità della realtà ammettendo: «Ho paura che non ci sia nulla di reale». Cosa, alla lettera, più che vera. Ma le battute tra Alberto e Sofia sono più articolate:

Ti ricordi Cartesio? [...] «Penso dunque sono». Nel nostro dubbio metodico ci troviamo in una situazione critica. Non sappiamo neppure se pensiamo. Forse verrà fuori che noi *siamo* pensiero, cosa ben diversa dal pensare autonomamente. Abbiamo fondati motivi per credere di essere una creazione del padre di Hilde, cioè una specie di intrattenimento di compleanno per la figlia del maggiore a Lillesand. Mi segui? «Sì...». «Ma allora ci troviamo davanti a una contraddizione: se siamo frutto della fantasia del maggiore, non abbiamo diritto di “credere” a niente: perciò anche questa telefonata non è altro che illusione bella e buona». «Quindi non abbiamo libertà di scelta perché è il maggiore a decidere come dobbiamo parlare e comportarci: per cui possiamo anche interrompere questa conversazione».

«No, adesso stai semplificando» [...]. «Puoi forse sostenere che un uomo pianifica tutto ciò che sogna? Sì, il padre di Hilde *sa* quello che facciamo, e sfuggire alla sua onniscienza è probabilmente tanto difficile quanto sfuggire alla propria ombra, ma proprio su questo punto ho cominciato a elaborare un piano. Non è sicuro che il maggiore abbia deciso in anticipo tutto quello che dovrà avvenire. Può essere che alcune cose le decida solo nel momento preciso in cui le crea. E, in questi istanti, è lecito credere che noi possediamo un'iniziativa autonoma che guida le nostre coscienze [...]». «Il maggiore è onnisciente per quanto riguarda il nostro piccolo mondo, ma ciò non significa che sia onnipotente»⁹⁵.

L'estratto è abbastanza lungo per documentare che qui non ci si trova meramente sul terreno del metaromanzo, né in quello della *mise en abyme*: la questione che si sta dibattendo, dietro la trama del sogno di liberazione, a spese di quell'«egli» onnipresente (e additato al lettore in quanto tale. Alberto dice in-

⁹⁵ Ivi, pp. 324-325.

fatti a Sofia: «Hai sentito quello che dicevo anche se non ero affatto “io” a parlare»), tocca in pieno la filosofia della creazione e nel contempo la logica di finzionalizzazione del linguaggio letterario. Nella prima viene ricordato al lettore che (l'idea, l'intuizione) il disegno iniziale di chi crea non è mai predeterminato, mantenuto e sviluppato secondo la logica; nella seconda («se siamo frutto della fantasia del maggiore non abbiamo diritto di credere a niente»), invece, gli viene ricordato come, battendo sui tasti di una macchina, colui che scrive pur suscitando personaggi, emozioni e idee, si stia adoperando solo a «far credere» (*make believe*) nell'esistenza di un universo immaginario (il «mondo secondario» di alcuni finzionalisti). Si sa che i teorici-finzionalisti (già nominati, da Barthes, Eco, Pavel, in poi), nella scia della cosiddetta «semantica dei mondi possibili», che si è imposta nel corso degli anni Sessanta all'interno della filosofia e della logica modale, a partire dagli studi di Rudolf Carnap, Saul Kripke e Hintikka⁹⁶, hanno dibattuto per spiegare il funzionamento logico del meccanismo di finzionalizzazione intrinseco alla letteratura e, nella fattispecie, al romanzo (propriamente *fiction*, in inglese). Il modello, si sa, è stato applicato a diverse discipline con finalità cognitive, aprendo alla possibilità di considerare gli aspetti della rappresentazione letteraria non più sulla base della tradizione mimetica, di matrice aristotelica, bensì su quella dello specifico mondo finzionale. Come scrive Umberto Eco, i mondi di finzione sono «costrutti culturali»⁹⁷, validi quindi come modelli pieni, sebbene privi di una validità autonoma. Tutto questo si risolve in sequenze di «effetti di realtà» (Roland Barthes) di un agire e «fare come se», che, nel discorso di Alberto, sembra ispirato, filosoficamente, appunto, ad un atteggiamento di consapevolezza e cioè: che essere frutto del pensiero di una mente creatrice consenta la libertà di esistere nella dimensione inautentica, ma privilegiata, di un «mondo possibile».

In virtù della capacità finzionalizzatrice propria alla letteratura, diventata oggetto di riflessione nel romanzo – alla stregua della storia delle idee filosofiche – Sofia può entrare senza stupire in libreria e comprare un volume dal titolo *Il mondo di Sofia*⁹⁸, ma non può varcare la soglia della realtà (non può comunicare con Hilde e non potrà materialmente uscire dal proprio mondo); può solo «far finta» di desiderare la fuga, così come fa finta di esistere, insistendo a comunicare tale «verità» al lettore. Per converso, anche Hilde può solo essere convinta dell'*esistenza* di Sofia. Tuttavia, Sofia – ma anche Alberto, dal momento che escogitano una fuga, filosoficamente illogica, «fuori dal romanzo» – sembra propendere per una soluzione integrazionista (Pavel), ritenendo autentica, a pari livello, sia la «realtà reale» (referenziale) che quella finzionale (romanzesca): perciò intenderebbe cambiare le regole del gioco, saltando la barriera.

⁹⁶ Per la genealogia dei presupposti filosofici di questi studi si rinvia a Umberto Eco, *Piccoli mondi*, in *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, specie dalle pp. 194 ss.

⁹⁷ Ivi, p. 197.

⁹⁸ J. Gaarder, *Il mondo di Sofia* cit., p. 496.

Mi sembra che, alla luce di queste istanze teoriche, assumano una valenza senz'altro più «alta» certe insofferenze di tenore metaletterario, specie da parte di Sofia: ad esempio, la sua manifestazione di invidia nei confronti della «vera» famiglia di Hilde, confessando di provare tale sentimento «perché Hilde era una persona vera, in carne ed ossa [...] crescerà, diventerà una donna in carne ed ossa e avrà sicuramente dei figli»⁹⁹. Un atteggiamento simile risulta incomprensibile dal punto di vista della compatibilità con la logica dei «mondi possibili»: ma ormai si è giunti al punto in cui la competenza teorica finisce per diventare uno strumento per liberarsi del romanzo.

Rivolgendosi al proprio mentore, Sofia pone la domanda cruciale: «Non è meglio aver vissuto che non aver nessuna possibilità di vivere davvero?». «Non vivremo una vita come Hilde o il maggiore, ma in cambio non moriremo mai. Non ricordi le parole della vecchia che abbiamo incontrato nel bosco? Noi apparteniamo al “popolo invisibile”»¹⁰⁰.

Non morire. Ecco i vantaggi dello statuto letterario del mondo possibile e «credibile» (Eco): non si può dire che la tradizione, nella risposta di Alberto, non sia confermata in pieno. Una conferma che al lettore arriva per altro nel cuore di una festa «impossibile», dove forse l'autore sarebbe tentato di suggerirgli «di far finta di non credere» ai propri occhi, sorvolando sugli effetti speciali (ectoplastici) alla *Ghost*, sui riferimenti intertestuali (a Shakespeare, Novalis, Borges), sui rituali magici degni di una festa mascherata, allestita per celebrare la vigilia del solstizio d'estate. Si tratta di un'autentica kermesse disneyana, dove, Sofia e Alberto, presentandosi come «insegnante e allieva [...] saltati fuori da un libro di filosofia», vengono accolti dal mondo fittizio con un saluto di «benvenuto nell'eternità»:

Al centro di un'aia ardeva un grande falò per la vigilia di San Giovanni e intorno c'erano un'infinità di personaggi coloratissimi. Sofia ne riconobbe molti: c'erano Biancaneve e alcuni dei sette nani, Cenerentola e Sherlock Holmes, Peter Pan e Pippicalzelunghe, Cappuccetto Rosso e la Bella addormentata nel bosco. Intorno al falò erano radunate anche molte figure famose che non avevano alcun nome: folletti, gnomi, fauni, streghe, angeli e diavoletti [...]. Sofia notò che tutti gli edifici erano fatti di pane allo zenzero, caramello e glassa di zucchero a velo¹⁰¹.

Scialo di ricordi di fiabe, dove hanno accesso anche i personaggi con i loro «mondi impossibili» (secondo Doležel). E i due protagonisti vengono consacrati come esistenze fittizie. Infatti, mentre sono in corsa verso il cosiddetto mondo referenziale, durante una sosta (all'«Autogrill Cenerentola!»), Alberto e Sofia fanno l'esperienza di essere come «veri fantasmi» che attraversano porte e muri

⁹⁹ Ivi, pp. 529-530.

¹⁰⁰ Ivi, p. 530.

¹⁰¹ Ivi, pp. 523-524.

e si dibattono contro il nulla, cercando di afferrare oggetti per farsi comunque sentire. Lì saranno riconosciuti come appartenenti al mondo degli «invisibili», condannati a restare ragionatori per l'eternità. Tuttavia, nel finale, tornando alla filosofia e al suo elogio – questa volta è il papà di Hilde ad incaricarsi di spiegare alla figlia il Big Bang, senza l'intermediazione del filosofo –, l'uscita di Sofia dal suo mondo pare attuarsi. Il libro prevede infatti un brevissimo epilogo che gli studiosi dei «mondi possibili» valuterrebbero come una pura e semplice vittoria del cosiddetto «universo primario»: il mondo esterno¹⁰², apparentemente situato al di fuori da ogni raggio d'azione dei meccanismi della finzionalità e dell'invenzione. Per intenderci, il mondo referenziale dove è collocato il quadro finale del bagno nel laghetto, che aspetta Hilde e suo padre, nella strana notte dei prodigi di San Giovanni (su quello stesso lago Hilde sente scivolare la barca destinata, forse, a traghettare Sofia e Alberto). Ma se si tiene conto che il mondo referenziale, come avverte Umberto Eco, è solo un altro tipo di «costrutto», necessario, secondo i teorici, alla realizzazione della «semantica dei mondi possibili», non usciamo dal gioco¹⁰³. Ma, forse, per dare un senso all'inconcepibile sogno di fuga dal mondo fittizio di Alberto e Sofia nella loro barca traghettatrice, verso il cosiddetto mondo reale, basterà tornare a battere il sentiero della contraddittoria verità delle «idee da romanzo», ricordata da chi i romanzi li scrive:

Leggere un romanzo significa capire il mondo secondo una logica non cartesiana. Che per me è la tenace capacità di credere simultaneamente a idee contraddittorie. Così a poco a poco si profila dentro di noi una terza dimensione di realtà, quella articolata del romanzo, composta da elementi che contrastano l'uno con l'altro e nello stesso tempo vengono accettati e descritti¹⁰⁴.

¹⁰² Th. Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo* cit., p. 85.

¹⁰³ U. Eco, *I limiti dell'interpretazione* cit., pp. 195-196 (Eco commenta vari presupposti, tra cui quelli di Kripke, Nelson Goodman e Jaakko Hintikka).

¹⁰⁴ O. Pamuk, *Cosa fa la nostra mente quando leggiamo romanzi*, in *Romanzieri ingenui e sentimentali* cit., p. 17.

LA LETTERATURA NELLA STORIA¹

Distrutta dalla meditazione estetico-critica romantica la nozione ibrida di poetica come equivalente di estetica e come complesso buona per ogni poeta e per ogni tempo [...] proprio dal seno del romanticismo e dei suoi svolgimenti più profondi e moderni [...] si venne delineando un'accezione nuova della nozione di poetica come intimamente attinente allo stesso operare poetico, come consapevolezza attiva dell'ispirazione².

La storia fornisce un insegnamento importante. Siamo coinvolti in un gioco in cui tutte le mosse che si effettuano oggi, qua o là, sono state già giocate – dal rifiuto del politico e dal ritorno al religioso fino alla resistenza di fronte all'azione di un potere politico ostile alle cose intellettuali, passando per la rivolta contro l'influenza dei cosiddetti media o l'abbandono disilluso delle utopie rivoluzionarie³.

Scopo di «Representations» è di trasformare e arricchire la comprensione delle culture. I nostri interessi principali sono rivolti alla dimensione simbolica della pratica sociale e alla dimensione sociale della pratica artistica. Le culture vengono costruite sulla base di rappresentazioni. Il creare

¹ Posto che non esiste la possibilità di evitare la relazione tra storia e letteratura, specie per chi si occupa di teoria (da questo punto di vista, smentirei l'opposizione, di wellekiana memoria, tra approccio teorico – inteso in quanto antagonista della storia – e approccio storico), conviene spostare l'attenzione sulla variabile di una riflessione incentrata sulle modalità (alcune, non tutte) intrinseche di storicizzazione della letteratura.

² Walter Binni, *Poetica, Critica e Storia letteraria. E altri scritti di metodologia* (1963), Firenze, Le Lettere, 1993, p. 10.

³ Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* (*Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, 1992), introduzione di Anna Boschetti, trad. di A. Boschetti e Emanuele Bottaro, Milano, il Saggiatore, 2005, p. 431.

rappresentazioni è, fondamentalmente, un'attività comunitaria. Persino in quel territorio speciale che chiamiamo arte, la rappresentazione è un'attività comunitaria, inseparabile da motivi, atteggiamenti e giudizi collettivi. Lo studio delle rappresentazioni è impegno comune di un'ampia varietà di discipline. Ricerche significative vengono oggi compiute da storici dell'arte, critici letterari, antropologi, psicologi, filosofi e sociologi ed esse sono soprattutto rivolte ai modi in cui società, istituzioni e strutture di potere rappresentano se stesse nella lingua dell'arte, nei cerimoniali e a loro volta ricevono una forma da queste rappresentazioni⁴.

1. *La storia come contesto della letteratura*

Mi ispirerò ad un intervento di Dominique Maingueneau nel suo dichiararsi poco addentro a trattare della categoria scomoda dell'ideologia⁵. Come lui, non credo di potermi presentare come la persona più adatta a riflettere sull'interesse che rappresenta la Storia per coloro che studiano la letteratura, essendomi occupata prevalentemente di teoria della letteratura, vale a dire di tutto quanto concerne le definizioni, gli studi circa la natura e la funzione della letteratura (evidentemente faccio parte di quel momento storico che ha inteso la teoria come «serenamente al di sopra dell'ideologia»)⁶. Ma, appunto, suppongo anche io di essere stata invitata a parlare in questo contesto teorico e metodologico diverso dal mio affinché io dia un contributo dal mio punto di visuale su questioni collaterali intorno a questa bella iniziativa dedicata all'opera di un autore, Walter Binni, il cui nome resta tra i più significativi dello storicismo letterario novecentesco. Naturalmente non escludo che si verifichino sovrapposizioni (e quindi banalità) da parte mia: eviterò comunque di porre la domanda in modo diretto sugli storicismi filosofici (desanctisiano, crociano, marxista, gramsciano, foucaultiano, althusseriano, benjaminiano, habermassiano, jamesiano, per citare le teorie di riferimento, parzialmente presenti anche nella ricerca binniana, specie per le prime due tendenze...) e sulla imponente storiografia critica che li accompagna.

Come pure toccherò appena – per non esondare – il terreno dell'unione paradossale tra Storia e letteratura, un'unione problematica e già chiarita da Aristotele quando assegna solo al 'poeta' la capacità di prefigurazione (e di in-

⁴ Stephen Greenblatt, citato da Remo Ceserani, *Nuove strategie rappresentative. La scuola di Berkeley*, in «Belfagor», Firenze, anno XXXIX, 1984, p. 667.

⁵ Dominique Maingueneau, *L'idéologie: une notion bien embarrassante*, in CONTEXTES [en ligne], 2, 2007, mis en ligne le 15 février 2007, consulté le 29 août 2013.

⁶ Louis A. Montrose, *Professare il Rinascimento: poetica e politica della cultura*, in Vita Fortunati e Giovanna Franci, *Il Neostoricismo*, Modena, Mucchi, 1995, p. 109.

venzione). Resta che l'oggetto della mia riflessione rimane piuttosto ambiguo, perché verte su due questioni:

1) la storicizzazione vista come ambito esterno alla letteratura che, per spiegare le sue relazioni d'intesa, sceglie strategie di legittimità;

2) la tendenza, piuttosto recente, della storia a riconoscersi come attraversata da esigenze letterarie, terreno d'elezione della finzionalizzazione e della narrativizzazione.

L'ipotesi che guida la mia scelta muove quindi da un sostrato di deroga ai noti concetti crociani tesi ad escludere le istanze extraletterarie (mi riferisco alla serie delle sue negazioni e, segnatamente, alla prima delle sue proposizioni negative di definizione dell'arte, dove si afferma che: «l'arte non è storia...»)⁷. Intendo dire che quel *vademecum* non è valido neppure per i teorici che hanno da tempo capito che la Storia funziona come una teoria, ampiamente accampata nella letteratura:

1) come piano referenziale o rinvio al contesto di un vissuto (o «realtà» dei fatti accaduti);

2) come forma di discorso: la Storia e le storie inventate si fondano sul racconto. Il discrimine si gioca sulla questione della verità, che non è contemplata nei generi narrativi: mito, epica, romanzo, biografie (ne è esempio valido il racconto biografico dedicato a Walter Binni⁸), la raccolta di epistolari, *new italian epic...*, *docu-fiction*;

3) come repertorio lessicale (filologia, etimologia, memoria, tradizione, documento, catalogo, archivio, archeologia, genealogia...);

4) come campo di studi sulla retorica della storicizzazione e sui procedimenti della enunciazione storica – terza persona, verbi al passato, discorso indiretto⁹.

Resta che, però, il contesto storico più familiare alla letteratura riguarda lo sforzo di storicizzazione e di interpretazione. Infatti, il modo più conosciuto di questa «occupazione» è quello della Storia della letteratura: ma non vorrei qui riprendere il capitolo della lenta conquista della storia letteraria. Ne ho lungamente trattato altrove e, soprattutto, ne hanno parlato con competenza e autorevolezza valenti studiosi, a partire da Giovanni Getto nella sua *Storia delle storie letterarie* (1969).

⁷ Si veda: Benedetto Croce, *Aesthetica in nuce*, in Id., *Filosofia. Poesia. Storia*. Pagine tratte da tutte le opere a cura dell'autore, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965/3, pp. 195-205. Rinvio all'ottimo quadro curato da Lidia De Federicis, *Letteratura e storia*, Roma-Bari, Laterza, 1998. E, inoltre, alla *summa* di Michel de Certeau, *La scrittura della storia* (1975), a cura di Silvano Facioni, Milano, Jaka Book, 2006.

⁸ Lanfranco Binni, *La protesta di Walter Binni. Una biografia*, Firenze, il Ponte, 2013.

⁹ Émile Benveniste, *Problemi di linguistica generale (Problèmes de linguistique générale)*, 1966), trad. M. Vittoria Giuliani, Milano, il Saggiatore, 1971, 2010 (capitolo intitolato *L'uomo nella lingua*, pp. 269-341). Segnalo che gli sviluppi, della nota opposizione storia/discorso, io/egli di Benveniste, procedono verso nuove osservazioni che riguardano sempre il rapporto enunciazione/enunciato, guardando, però, ai procedimenti di finzionalizzazione che spiegano «come fare» o «come sono fatte» le storie. In questi studi (di K. Hamburger, Genette e altri più volte citati), la terza persona, lo stile indiretto libero, i verbi al passato sono assunti quali indizi finzionali.

Intanto, intendo sgombrare il campo, magari rischiando di ripetermi, con l'affermazione che il «tramonto dello storicismo», paventato da Ghidetti nel suo libro del 1993¹⁰, se mai c'è stato – in corrispondenza della voga dello strutturalismo –, è durato solo il tempo di una eclissi visibile solo parzialmente. Voglio dire che il rapporto tra letteratura e storia e storicizzazione è rimasto e rimane un rapporto di necessità: basti pensare al precoce interesse per storicizzare la letteratura e per la costruzione della storia letteraria. Mi è capitato di citare un riferimento addirittura contemporaneo al formalismo in una *Chronique* del 1932, firmata da Nina Gourfinkel e da Philippe Van Tieghem, dove evidente l'interesse per quelle «innovazioni feconde» (al di là di «qualche esagerazione»), vengono valutate positivamente proprio in vista di un'applicazione agli studi di letteratura comparata e della storia letteraria in genere da una visuale intrinseca. L'argomento che dà maggior peso all'utilità prospettata è sostenuto, infatti, dalla considerazione che «l'opera d'arte, oggetto essenziale della storia letteraria in tutte le sue forme riveli maggiormente il suo segreto se si studiano i suoi procedimenti formali piuttosto che il suo contenuto sentimentale, intellettuale o morale»¹¹.

Una ulteriore attenuazione del «tramonto dello storicismo» ci viene dalla testimonianza di uno dei padri fondatori del neoformalismo ed è quella di Tzvetan Todorov in *La littérature en péril* (2007) che, enunciando (e denunciando) tre paradigmi colpevoli di minare la letteratura – formalismo, nichilismo, solipsismo – indica proprio la storia letteraria in quanto «rimedio del male» e «maestra di vita»¹². Infine, alla vitalità della storia si richiamano i nomi noti del cosiddetto neo-storicismo¹³.

Direttamente o indirettamente il fiume della storia torna in piena luce ad affiancarsi alla letteratura e lo storico che lo guarda continua a farsi scortare dal lanternino del cercatore di valori «umanistici». Certo, le condizioni non sono rimaste quelle d'origine, eccetto forse per quel precetto crociano che teneva a ribadire che «ogni storia è storia contemporanea (unione di vita e pensiero, atto spirituale)»¹⁴. Lo storico, da tempo, ha perso lo statuto teleologico di conoscitore di destini (*Geschick*), vive a contatto ormai con tante storie (*Historie*) o, crocia-

¹⁰ Enrico Ghidetti, *Tramonto dello storicismo*, Firenze, Le Lettere, 1993 (con studi su Croce e Carducci; Momigliano; Luigi Russo; Walter Binni, Carlo Salinari).

¹¹ Nina Gourfinkel, Philippe Van Tieghem, *Chronique. Quelques produits du «Formalisme» russe*, in «Revue de littérature comparée», douzième année, n.1, janvier-mars 1932, pp. 425-434.

¹² Tzvetan Todorov, *La letteratura in pericolo (La littérature en péril, 2007)*, trad. emanuele Lana, Milano, Garzanti, 2008, 2011, pp. 80-82). Il rimedio è visto proprio nel recupero di quel «contenuto sentimentale, intellettuale e morale» appena evocato nella recensione sulla rivista fondata da Fernand Baldensperger e da Paul Hazard e un nome poco evocativo per testualisti o ex-testualisti: quello di Paul Bénichou (un grande storico della letteratura francese).

¹³ Con il «capofila» Stephen J. Greenblatt, la rivista «Representations» – del 1983 –, Catherine Gallagher, Louis A. Montrose, H. Aram Weesr, Alan Liu... (si veda in Italia l'antologia curata da Vita Fortunati e Giovanna Franci, *Il Neostoricismo* cit.).

¹⁴ B. Croce, *Teoria e storia della storiografia* (1916), a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1989, p. 14.

namente, con tante pseudostorie (dalla filologia alle storie letterarie), dove l'imperativo del «sentimento della verità» e della «ricerca della verità storica»¹⁵ risulta ampiamente relativizzato dalle molteplici istanze che la condizione moderna e postmoderna comporta¹⁶. Vico, Herder, Hegel, De Sanctis, Croce, Gramsci, convivono da tempo con Marx, Freud, Heidegger, Foucault, Althusser, Jameson, Derrida, i filosofi del linguaggio, i teorici della comunicazione; la lista non sarebbe così esigua – anche se, per Binni, dovremmo fermarci a Croce e a De Sanctis – ma i nomi che ho evocato hanno cambiato non poco la fisionomia degli interessi veicolati dalla Storia¹⁷. È noto che da vari decenni anche la storia ha dovuto rinunciare alla verticalità delle genealogie per destreggiarsi di misura con i reticoli eterogenei della contemporaneità, riducendosi a dimensione di contesto attraversato da istanze di verità contrapposte.

2. *Il concetto di poetica*

Secondo questa prospettiva, la situazione della Storia nel Novecento evoca l'immagine di un quadro astratto composto da esili grovigli di fili (si tratta di un'opera tutta inserti citazionali dal titolo *Paradiso perduto* – di Salvatore Smorto, un giovane pittore meridionale – che rende bene l'idea), dove, fermo restando l'obiettivo dell'ancoraggio alla realtà – perno fondamentale per ogni indagine per chi si mostri interessato alla relazione tra testo e contesto – alcuni punti sono caduti in disuso (e tra questi proprio i termini *Weltanschauung* e rispecchiamento, cari a Lukàcs). Dal punto di vista metodologico (e Binni non temeva il riferimento alla metodologia) l'unico termine fatto salvo è proprio quello di poetica. Un vocabolo e un concetto estremamente fruttuosi per la critica, specie per la teoria della letteratura, che ha fatto largo uso di tutte le sue accezioni, anche di quelle della tradizione messe tra parentesi da Binni (i teorici tendono a considerare secondo un arco di continuità la poetica aristotelica – diventata per i formalisti, vecchi e nuovi, sinonimo di teoria – e le accezioni binniane di poetica personale e di poetica storica). Ed è scontato sottolineare il fatto che la funzionalità del concetto consiste nel suo carattere di pensiero intrinseco alla natura dell'arte. Intendo dire che il concetto di poetica rappresenta un compiuto esempio dell'«uso storico-critico», capace di legittimare l'in-

¹⁵ Ivi, p. 45,

¹⁶ È ancora d'obbligo il riferimento a Jean François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979; trad. it. *La condizione postmoderna*, a cura di Carlo Formenti, Milano, Feltrinelli, 1981. E ancora: Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Boringhieri, 1997.

¹⁷ Si noti che nel suo libro programmatico, *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1963. Tra i nomi citati non figurano né Freud, né Marx. Una volta sola Lukàcs. Il dialogo più fitto è quello con Croce, De Sanctis, Leopardi, Foscolo; poi via via scemando con Manzoni, Hegel, Vico...

gresso della storia «nella» letteratura¹⁸. Credo che Binni sia rimasto così a lungo fedele a questa sua precoce scoperta (nel '35-'36 lo studioso ha appena 22-23 anni. Si noti che, sempre nel 1936, Anceschi pubblica *Autonomia ed eteronomia dell'arte*), tanto da riproporre «senza variazione» quel suo saggio su *La poetica del decadentismo* (1936), puntando sulla validità della prerogativa di cogliere, grazie al concetto di poetica, in un solo gesto, la «storicità-umanità» del poeta e della sua opera.

Queste idee vengono ribadite nel '63 (e poi nel '93) nell'ambito di un bilancio di valutazioni tracciate fuori dalla temperie crociana e dentro il «vario e vasto ripensamento» del panorama della critica di quegli anni, ancora attraversato dalle tendenze di messa tra parentesi della storia. Già nel 1963, Binni non sceglieva la via della polemica; tuttavia sottolineava con forza e consapevolezza critica la necessità di continuare a sottoscrivere un patto con la storia (in deroga alla lezione crociana da cui pur prende le mosse – facendo riferimento all'«ispirazione» – per formulare il proprio distinguo) in nome però di una storicità peculiare da mantenere a debita distanza dal «formalismo» e dal «documentarismo»:

A questa tendenza storico-critica, alla sua unitaria e centrale istanza di interpretazione e di ricostruzione dei fatti artistici in tutta la loro connessa storicità peculiare e generale, sollecitano e rimandano in diverso modo alcuni elementi delle tendenze attualmente più vivaci e vistose della critica: storicità sociale dell'opera d'arte, storicità del linguaggio e dello stile. Ma essa si è distinta e appoggiata ad una particolare base di ricerca e ad una prospettiva di studio che respinge la semplice rappresentatività storica della poesia e la semplice misurazione stilistica dei risultati poetici, il pericolo del documentarismo e del formalismo, ed essa tende ad avviare e sostenere un'operazione critica storiografica unitaria ed articolata, attenta alle forze vive dell'ispirazione e del loro concreto alimento vitale, culturale, storico, e alla loro disposizione e tensione a tradursi, attraverso il lavoro espressivo, artisticamente fino al risultato stilistico estremo¹⁹.

Lascio ad altri il compito di approfondire l'appassionata riconferma che Walter Binni accorda alla validità dell'intuizione giovanile di affidare al concetto di poetica l'incombenza di superare le strettoie del «monografismo monadistico di tipo crociano», aprendosi nel contempo al dialogo con «il tempo storico e con la tradizione». Si trattava di inventare una proposta «dinamica» in grado di essere:

¹⁸ Walter Binni, nel suo celebre lavoro (*Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1963), illustrando il concetto di poetica, inserisce una postilla critica diretta alla separazione ritenuta drastica e «unilaterale», tra metodi intrinseci e metodi estrinseci, presente nel manuale di *Teoria della letteratura* (trad. it. a cura di Pier Luigi Contessi), Bologna, il Mulino, 1956, pp. 49-58. Volutamente, per sottolineare l'assenza di censura nei confronti della metodologia, cito rinviando alla riedizione binniana di *Poetica, Critica e Storia letteraria. E altri scritti di metodologia*, Firenze, Le Lettere, p. 5.

¹⁹ Ivi, p. 8.

Né fuori della storia, né dopo la storia di cui concretamente fa parte proprio in quanto, connessa radicalmente con veri problemi concreti e storicamente vivi, ha una sua coscienza autentica, una sua autentica spinta, verso una sua peculiare esistenza: ed ha sue tecniche, sue tradizioni, suoi problemi specifici di cui, per altro, lo studio di poetica meglio mostra la continua osmosi con le dimensioni e le esperienze culturali, etiche, sociali, politiche: e con la meditazione estetica e l'esercizio critico, nei quali sarà sempre possibile – in una rappresentazione di tendenze e di esigenze peculiari e generali – ritrovare un implicito aspetto di poetica [...] e il nesso con posizioni e problemi generali di ideologia, di cultura, di socialità, di politica entro il preciso ambito di esperienza della personalità storica²⁰.

Sono molte le affermazioni che si possono ancora isolare nell'andamento fortemente argomentativo e teorico di una riflessione che appare ancora oggi come una complessiva esigenza di chiudere sulla questione del rapporto tra storia e letteratura, coniugandolo in modo da rendere a «ciascuno il suo», in maniera da continuare a tenere in primo piano l'efficacia metodologica del concetto di poetica quale mezzo per centrare la peculiare storicità delle opere di genio e valutarne la loro azione sulla storia degli uomini (senza per altro accantonare la «personalità» dell'autore). Binni resterà fedele all'idea che fosse necessario non «mortificare la poesia», assoggettandola alla storia, ma che, nel contempo, occorresse evitare una situazione di «solitudine astorica» (di tipo crociano, appunto):

Lungi da una mortificazione della poesia, un simile studio storico-critico farà tanto più risaltare la sua novità e originalità che si afferma in un vivo intrico di tensioni e di esigenze meglio che in una solitudine astorica, in un Olimpo di archetipi immobili e celesti [...].

Sicché partendo dai caratteri rilevati nella poetica, dalla sua evidenziazione della storicità generale e peculiare dell'arte, del rapporto personalità-storia, tanto più si reagisce alla riduzione contenutistica e formalistica dell'arte, all'isolamento dell'opera dalla viva storia dinamica di tutta la personalità e di questa dai suoi rapporti con la storia e con le tensioni poetiche in essa operanti²¹.

Nella prospettiva che qui interessa, non credo sia utile cercare ancora di produrre prove che confermino la novità di aver puntato sulla funzione della poetica come strumento per una chiara legittimazione storica della poesia. Il processo appare, in fondo, piuttosto lineare ed era stato spiegato già nel libro dedicato alla poetica del Decadentismo dove si riconosceva, a questa, il valore di «consapevolezza critica del proprio fare artistico» e quindi il senso di nucleo originario «interno» alla storia artistica personale, che, però, proprio in quanto tale, vale all'«esterno» e cioè: «agli effetti di una storia letteraria, in quanto indica, entro

²⁰ Ivi, p. 19.

²¹ Ivi, p. 27.

i limiti di una personalità, il gusto di un'epoca, le tendenze di un periodo letterario». Mi sembra che le basi dello storicismo critico non potevano risultare più esplicite in quanto al riconoscimento del ruolo della storia «nella» letteratura, che non fosse solo storia letteraria, bensì storia del pensiero della letteratura. Il neostoricismo nordamericano abbandonerà questa direzione, tutto sommato legittimista. Attingendo largamente alle teorie di Foucault e dei suoi adepti (e non): al concetto di poetica verranno demandati altri compiti. Il termine inaugurato e diffuso da Binni, diventato quasi un termine alla moda (e largamente usato da Anceschi, Adelia Noferi, Antonio Prete; ancora adesso si parla di «poetiche della storia») sarà soppiantato da altri modi di «porre nessi e rapporti tra letteratura e cultura».

3. *La legittimazione del contesto sociale attraverso il testo: l'esempio di Pierre Bourdieu*

È fuori dubbio che il concetto di poetica abbia finito per autorizzare una sorta di matrimonio legittimo tra storia e letteratura; l'unico, forse, accanto al concetto di Allegoria sul piano dell'ermeneutica (un terreno sul quale non mi avventuro in presenza di Luperini) e della tematologia, in grado di esibire un alibi di ferro in confronto alle tendenze ermeneutiche poststrutturaliste, fortemente indirizzate ad accogliere istanze extraletterarie – ideologiche, politiche, identitarie (come le aspirazioni dei soggetti culturali emarginati, delle minoranze, di gender), che si presentano senza alibi, esibendo mani impastate nella storia e, direttamente, nelle ideologie e nella cultura.

Queste tendenze più o meno esplicitamente implicate con i presupposti della sociologia (e delle teorie marxiste), etichettate da Harold Bloom come «ermeneutiche del risentimento» e ritenute responsabili dello slabbramento progressivo del canone estetico, hanno però una caratteristica comune – forse un lascito, il più importante, della fase strutturalista – di non sostituire il contesto al testo. L'interpretazione, parafrasando il titolo del libro fondativo di Pierre Bourdieu, si svolge nel rispetto delle «regole dell'arte», dove emerge il pensiero che è la letteratura stessa a costituire il proprio contesto²². Questo equivale a riconosce-

²² Per la sociologia di Pierre Bourdieu (1930-2002), tale concetto serve a definire il contesto sociale come convergenza e attraversamento di «campi» diversi (economico, politico, culturale, religioso, sportivo, artistico, culturale). Ogni «campo» è visto come organizzazione chiusa dove a valere sono determinate regole del gioco e dove si impongono modi di azioni e reazioni pratiche che creano «stili di vita», cioè i vari *habitus*, che ne dipendono e vi agiscono. Ogni campo possiede uno specifico *habitus* indirizzato alla realizzazione di determinati interessi utilitaristici (fare un buon matrimonio, ad esempio) che si impongono come spinte fideistiche (*illusio*, credenza utilitaristica, dice Bourdieu) come la tensione verso la conquista del successo (artistico, finanziario ecc.), spesso esercitando una violenza simbolica (oppure riconoscendola quando vien fatto di dichiarare, per esempio: è vero che non capisco la matematica). Questi concetti si trovano

re che è la letteratura a fornire gli elementi per spiegare il proprio mondo, attivando schemi sperimentali che possono derivare dalla sociologia, dalla linguistica, dalla psicoanalisi... Non è possibile in questa sede percorrere questi contesti; mi limiterò ad esemplificare i primi due: quello sociologico (derivato, in Bourdieu, dalle teorie marxiste, filtrate dalle lezioni di Marx Weber, Durkheim, Merleau-Ponty, ma anche Freud, Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauss...) e quello della linguistica pragmatica.

Rispetto alla legittimità di storicizzazione intrinseca assunta dal concetto di poetica, il contesto sociologico instaura invece una dialettica esterno/interno. Ad esempio, per restare nell'ambito della sociocritica di Bourdieu, i concetti di campo, *habitus* e *illusio* servono tanto all'interprete delle «regole dell'arte» dell'opera, quanto al sociologo, tanto da indurlo a ritenere il romanzo di Flaubert (*L'éducation sentimentale*, 1869) un autentico esemplare di «romanzo sociologico interiorizzato» e prodotto dalla sua intrinseca impalcatura fondativa di campo letterario. Si legga il pensiero di Bourdieu:

L'educazione sentimentale, opera mille volte commentata e mai letta davvero offre tutti gli strumenti necessari all'analisi sociologica di se stessa: [...] la struttura dell'opera messa in luce da una lettura strettamente interna, ovvero la struttura dello spazio sociale in cui si svolgono le avventure di Frédéric, coincide infatti con la struttura dello spazio sociale nel quale era collocato il suo autore stesso. Qualcuno potrà forse ritenere che sia il sociologo a proiettare i propri interrogativi, facendo di Flaubert un sociologo, capace addirittura di fornire una sociologia di Flaubert. E la prova stessa che il sociologo intende portare, elaborando un modello di struttura immanente all'opera che permetta di ricostruire l'intera storia di Frédéric e dei suoi amici, comprendendone quindi il principio generatore, rischia di apparire il colmo dell'eccesso scienziata. Ma il fatto più strano è che questa struttura che s'impone come evidente nel momento stesso in cui viene enunciata, sia sfuggita agli interpreti più attenti²³.

Infatti, la storia dell'innamoramento del giovane (aspirante avvocato) Frédéric Morel per Madame Arnoux e l'intreccio delle complesse vicende amorose, economiche e storico-politiche (è noto che Frédéric sarà coinvolto nelle giornate di lotta di cui sarà teatro Parigi nel 1948), che ne costituiscono la trama, fanno apparire il romanzo come una sorta di terreno sperimentale che rende evidente l'osservazione dei conflitti dei vari campi sociali (arte, politica, affari che attraversano il «campo letterario»), in cui il giovane studente parigino si troverà coinvolto dal momento che inizierà a vivere la sua passione per la signora Arnoux, moglie fedele di un mercante d'arte. La lezione che emerge dalla lettura, indi-

disseminati nella vastissima bibliografia dell'opera di P. Bourdieu che si può trovare raccolta in *Bibliographie des travaux de Pierre Bourdieu suivi d'un entretien sur l'esprit de la recherche*, a cura di Yvette Delsaut e Marie Christine Rivière, Montreuil, Le Temps des Cerises éditeurs, 2002.

²³ P. Bourdieu, *Le regole dell'arte* cit., p. 55.

cata come strettamente interna da Bourdieu, è quella della constatazione di un fallimento di tutte le aspirazioni giovanili (la signora Arnoux, non più giovane, e Frédéric si incontrano per l'ultima volta dopo 15 anni e solo allora si confesseranno la reciprocità della loro passione, mentre Frédéric e l'amico di sempre, Deslauriers, dichiarano che la cosa migliore che sia capitata loro era stata una visita in una *maison clôse*). Per Bourdieu occorre una verifica del carattere fallimentare dell'*habitus* dell'educazione borghese (quando diventa corsa esistenziale, legata unicamente alla ricerca del successo presso gerarchie sociali precluse): la parabola esistenziale del giovane Frédéric non poteva che rappresentare un caso esemplare di illusione costantemente delusa.

Quello che importa sottolineare in Bourdieu è l'intento di far affiorare dal testo «quanto non era stato visto prima», interrogandosi sulla natura di «un discorso che parla del mondo (sociale o psicologico) come se non ne parlasse affatto [...]». Che può parlare di questo mondo solo a condizione di parlarne come se non ne parlasse, vale a dire in una forma che opera, per l'autore e per il lettore, una denegazione (nel significato freudiano di *Verneinung*) di ciò che esprime²⁴. Il successo di quella che Bourdieu definisce socioanalisi consiste dunque nella capacità di costringere quel discorso a evidenziarsi come «effetto di realtà» dall'interno del «campo letterario», che lo contiene «mimetizzato». In questa prospettiva, la Storia appare già dentro la storia narrata, ed è questa la forma da interrogare. Scrive Bourdieu:

E non ci si dovrebbe forse chiedere se non sia proprio il lavoro sulla forma ciò che rende possibile l'anamnesi parziale di strutture profonde e rimosse? Se, in poche parole, lo scrittore più preoccupato della ricerca formale – come Flaubert e dopo di lui tanti altri – non sia spinto ad agire quale medium delle strutture (sociale o psicologica) che giungono ad oggettivarsi, attraverso lui e il suo lavoro su parole induttrici, «corpi conduttori», ma anche schermi più o meno opachi? [...] Ad ogni modo, l'analisi dell'opera, oltre a costringere a porre ed esaminare tali questioni, per così dire, in situazione, dovrebbe consentire di trarre profitto da proprietà del discorso letterario quali la capacità di svelare mascherando o quella di produrre un «effetto di realtà» derealizzando, per introdurre, poco a poco, grazie a Flaubert socioanalista di Flaubert, a una socioanalisi di Flaubert e della letteratura in generale²⁵.

Penso che non vi siano dubbi circa l'intenzione di Bourdieu di restare «dentro» il primato del testo rispetto al contesto; tuttavia, tutti sappiamo che la critica maggiore mossa all'applicazione della socioanalisi rievoca i rilievi dello stesso tenore indirizzati da Taine in giù, fino a Goldmann, allo stesso Lukàcs e, in genere, ai critici letterari marxisti ed è quella di visione deterministica, dipen-

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, pp. 55-56.

dente dalle premesse teoriche, senza contare poi l'aggravante circa la costante proiezione del «vissuto» da Frédéric (dal personaggio) al suo autore. La sottesa equivalenza Frédéric = Flaubert non mancherà di pesare come caduta nel determinismo, malgrado l'insistenza di Bourdieu nel sottolineare la natura intrinseca dei segni e dei «dettagli significativi» sussunti a dimensione simbolica del contesto sociologico, delineato come «campo letterario». Si veda:

Arnoux e Dambreuse, in particolare, funzionano come simboli che hanno il compito di sottolineare e rappresentare posizioni pertinenti dello spazio sociale [rispettivamente arte e politica e politica ed affari]. Non si tratta di «caratteri» alla maniera di La Bruyère, come ritiene Thibaudet, ma piuttosto simboli di una posizione sociale: il processo della scrittura crea in tal modo un universo denso di dettagli significativi e, con ciò, più significativi di quello reale, come testimonia l'abbondanza degli indizi pertinenti offerti all'analisi [...]. Per esempio, i diversi incontri e ricevimenti sono interamente contrassegnati, e differenziati, dalle bevande che vi si servono, dalla birra di Deslauriers fino ai «grandi vini di Bordeaux» dei Dambreuse passando attraverso i «vini straordinari» di Arnoux – Liebfrauenmilch e tocai – e lo champagne di Rosanette. Si può insomma, costruire lo spazio sociale dell'Educazione sentimentale basandosi, per individuare le posizioni, sugli indizi che Flaubert dispensa copiosamente, nonché sulle diverse «reti» che circoscrivono le pratiche sociali di cooptazione quali i ricevimenti, le serate e le riunioni tra amici²⁶.

Nel caso di Bourdieu, il processo di legittimazione del rapporto dentro/fuori, letteratura/realtà/società..., perseguito mediante il sistematico andirivieni dal testo letterario al contesto sociale – quasi un circolo ermeneutico sociologico –, sfocia in un singolare esperimento interpretativo (ed è un risultato non sorprendente in uno studioso che si è dichiarato refrattario alla «grande teoria» e fautore dello studio empirico) che consiste nel confronto tra la storia di due eroi somiglianti che si spiegano a vicenda, dove, ad un certo punto, è lo stesso Flaubert a ricevere lezioni di apprendistato dal proprio personaggio (scrive Bourdieu: «attraverso Frédéric, Flaubert si interroga su ciò che fa dell'adolescenza un momento critico»²⁷), arrivando egli stesso a fare l'esperienza che la conquista del campo letterario si paga con l'esclusione da ogni partita e dalla gerarchia dei campi sociali, se si è provvisti di un *habitus* inadatto, come Frédéric (e Flaubert):

Frédéric non riesce a impegnarsi in nessuno dei giochi dell'arte o del denaro che il mondo sociale propone. Rifiutando l'illusio come illusione unanimemente accettata e condivisa, dunque come illusione di realtà, egli si rifugia nell'illusione vera, dichiarata come tale, la cui manifestazione per eccellenza è l'illusione romanzesca (in Don Chisciotte o Emma Bovary, per esempio). L'ingresso

²⁶ Ivi, p. 57. Si veda, nelle pagine seguenti, 58-59, il romanzo «ridotto» a una mappatura, una cartografia delle forze in campo.

²⁷ Ivi, p. 67.

nella vita come ingresso nell'illusione del reale garantita dal gruppo sociale non è scontato. E le adolescenze romanzesche come quelle di Frédéric o di Emma, che, come Flaubert stesso prendono sul serio la finzione in quanto non riescono a prendere sul serio il reale, rammentano che la «realtà» rispetto alla quale misuriamo tutte le finzioni altro non è che il referente universalmente garantito di una illusione collettiva)²⁸.

4. «Il discorso letterario. Paratopia e scena d'enunciazione»

Ricordiamo che, in ogni caso, quello tra Storia e Letteratura è un matrimonio che alcuni hanno ritenuto da non fare (a meno che i protagonisti fossero vissuti in stanze separate, come pensava Croce). I due soggetti si mostrano entrambi equivoci: Aristotele, lo si è accennato, avvertiva che la storia guarda al passato e la letteratura guarda al futuro, l'una alla verità dei fatti, l'altra alla finzione, e nei secoli la letteratura stessa non è stata mai in grado di rispondere alla domanda su che cosa fosse realmente. Tuttavia, malgrado l'ostacolo preliminare, il territorio comune esiste ed è facilmente individuabile: ed è fatto di Parola, Tempo, Memoria, Pensiero, Realtà.

Per mantenere vivo il proprio rapporto con la letteratura, proprio come due amanti, la Storia si è assoggettata ad un trasformismo continuo e ad una incessante gara di legittimazione più o meno riuscita, oscillando tra rischio da invadenza (determinismo del fuori) e rischio di abbandono (solipsismo formalista del dentro). Ogni volta un rischio: neppure l'ipotesi dei sondaggi specifici al campo letterario, alla maniera di Bourdieu, è sfuggita all'ombra del determinismo. L'idea vincente sarebbe quella di mettere in armonia tutte le voci menzionate dentro un contesto senza complessi di sorta nel rapporto dentro e fuori.

Ed è questa la scommessa che è stata presa in carico dal linguista francese Dominique Maingueneau, uno studioso che da anni sperimenta studi di linguistica ed è particolarmente addentro alla Pragmatica (la branca della linguistica che si occupa di descrivere non cosa è la lingua, bensì come *agisce* nel contesto comunicativo). Sto pensando ad una delle sue opere metodologiche più onnicomprensive, dal titolo *Il discorso letterario. Paratopia e scena d'enunciazione*²⁹, dove sono in questione i motivi centrali del suo lavoro: il concetto di discorso e quelli di paratopia e enunciazione.

I due termini, discorso e enunciazione, richiedono solo indicazioni dell'uso linguistico; entrambi i termini sono presi nel loro ruolo tecnico di contesto di ogni atto di comunicazione. Il concetto di enunciazione, in particolare, rinvia

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, 2011. È autore di un gran numero di studi di linguistica e, in particolare, di Pragmatica del discorso letterario e non.

all'atto che istituisce un enunciato e, come ricorda Benveniste, è immateriale: l'«io», il «qui» e l'«ora» (i pronomi personali, i deittici e gli averbi) che si incontrano nel discorso rappresentano il soggetto, lo spazio e il tempo, permettendo di fissare le «tracce» d'enunciazione degli enunciati; mentre il discorso viene indicato da Maingueneau come «il fondo comune che determina il discorso letterario, filosofico, religioso...»³⁰ e serve nel contempo a superare l'uso eccessivamente 'pesante' del concetto di testo, fondando sull'istanza comunicativa del discorso un'idea ampia di costitutività della letteratura. Il supporto della linguistica non vale per il termine paratopia³¹, che non trova equivalenti se non in ambito medico (si trova citato, ad esempio: «paratopia discale»). Si può pensare a una qualche parentela con «eterotopia», il titolo di un saggio di Foucault, pubblicato su «Millepiani» e incentrato su una riflessione circa i nonluoghi³². L'autore esclude un simile incrocio, tuttavia è interessante notare che la «paratopia» messa al centro da Maingueneau guarda a un luogo che appare come una sorta di «isola che non c'è e destinata a rinascere incessantemente per esistere» (essendo la paratopia una *appartenance paradoxale*, proprio come l'atto di enunciazione), un luogo ricostituito ogni volta, dentro uno «spazio non spazio» che lo scrittore inventa creando l'opera e se stesso in quanto tale. In questo tipo di appartenenza, ci viene ricordato, la letteratura non esiste se non come letteratura. Si veda:

Chi [lo scrittore] si enuncia dall'interno di un discorso costitutivo non può situarsi né fuori né dentro alla società: è destinato ad alimentare la propria opera mediante il carattere problematico della propria appartenenza alla società. La sua enunciazione si costituisce mediante l'impossibilità stessa di assegnarsi un vero e proprio «posto». Localizzazione paradossale, che non è assenza di luogo, ma una difficile negoziazione tra luogo e non luogo, una localizzazione parassitaria che vive nell'impossibilità stessa di stabilizzarsi. Senza localizzazione, non c'è alcuna

³⁰ Ivi, p. 46.

³¹ Alla mia richiesta di lumi circa la traducibilità del termine in italiano e la possibilità di convergenza foucaultiana, l'autore ha gentilmente risposto in questi termini: «Ma paratopie n'a pas grand chose à voir avec l'hétérotopie de Foucault. En français aussi le mot s'emploie en médecine, ce que j'ignorais quand j'ai créé ce concept. Mais ça ne semble pas gêner car les deux domaines sont très éloignés l'un de l'autre. Je ne vois malheureusement aucune notion qui puisse jouer le même rôle, dire une appartenance paradoxale. Je pense que vous avez bien compris mon projet, qui vise à dépasser les oppositions traditionnelles et stériles. Ce qui est loin d'être gagné...».

³² Nella *Premessa* del volume si legge: «L'eterotopia è un'antiutopia. Infatti, se l'utopia è una speranza senza luogo, l'eterotopia costituisce un'eccedenza di realizzazione. Eterotopici sono quei luoghi che non necessitano di riferimenti geografici, sono i luoghi dell'attraverso, spazi di crisi e di condensazione di esperienza. Sono eterotopici non solo i luoghi delle istituzioni totali – prigioni, manicomi, ricoveri per anziani ecc. – ma anche quelle istanze che coinvolgono completamente i soggetti, come, ad esempio il viaggio di nozze tradizionale, i *drive in* e le navi, realtà che si fondano solo su se stesse» (Michel Foucault, *Eterotopia, Premessa*, in «Millepiani», Milano, Mimesis, 1994). Il concetto di nonluogo è stato introdotto da Marc Augé in un libro, intitolato *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992 (*Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, trad. di Dominique Rolland, Milano, Elèuthera, 1996).

istituzione che permetta di legittimare e di gestire la produzione e il consumo delle opere, ma senza de-localizzazione, non sussiste alcuna costitutività³³.

Come si può osservare, con l'idea di «paratopia» di Maingueneau ci troviamo dinanzi ad una teoria della letteratura e, insieme, ad una proposta di applicazione pratica (attraverso l'analisi del discorso) piuttosto corposa metodologicamente. Con ogni evidenza, si esce dalle problematiche, appena viste, che hanno toccato procedimenti di legittimazione del rapporto fra storia e letteratura mediante il concetto di poetica o quello di campo letterario: il progetto di Maingueneau consiste in un ritorno al primato della linguistica, dove (in apparenza) tramontano le preoccupazioni di collocare la letteratura nella storia, pur restando vicino alle (in parte criticate) posizioni di Bourdieu. In realtà, lo studioso tiene a «posizionare» diversamente il proprio sguardo sul rapporto dentro/fuori della letteratura sia rispetto a Bourdieu e a Foucault che allo strutturalismo, avvertendo che a guidare il proprio sguardo è un radicale tentativo di conciliazione tra testo e contesto e un superamento del dualismo dentro/fuori (letteratura/vita; letteratura/storia). Scrive Maingueneau:

Non c'è più da un lato il «testo» e dall'altro disposto intorno a sé un «contesto». Non si può concepire l'opera d'arte come un contenitore di «contenuti» in grado di «esprimere» in modo più o meno diretto ideologie e mentalità. Il «contenuto» di un'opera è in realtà attraversato dal rinvio alle proprie condizioni enunciative. Il contesto non è posto all'esterno dell'opera, in una serie di scatole contigue, ma il testo gestisce il proprio contesto. Le opere parlano effettivamente del mondo, ma la loro enunciazione fa costitutivamente parte del mondo che sono deputate a rappresentare. Non c'è da un lato un universo di cose e di attività mute e dall'altro rappresentazioni letterarie staccate da esso che ne sarebbero un'immagine. La letteratura costituisce essa stessa un'attività: non solo fa un discorso sul mondo, ma gestisce la propria presenza nel mondo. Invece di mettere le opere in relazione con istanze molto lontane dalla letteratura (classi sociali, mentalità, avvenimenti storici, psicologia individuale...) e riflettere in termini di discorso obbliga a portare la nostra attenzione sui termini immediati del testo (i suoi rituali di scrittura, i suoi supporti materiali, la sua scena di enunciazione...) ³⁴.

Il sistema di reciprocità discorso costitutivo-scrittore non esclude, però, il rapporto con la storia letteraria e le sue istituzioni. Anzi, è proprio attraverso lo statuto di discorso costitutivo, riconosciuto come modo di essere specifico alla let-

³³ D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène de l'énonciation* cit., p. 52. Di Maingueneau si vedano anche: «Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire», *CONTEXTES* [en ligne], 1, 2006, mis en ligne le 15 septembre 2006, consulté le 30 octobre 2013; e *L'idéologie: une notion bien embarrassante*, *CONTEXTES* [en ligne], 2, 2007, mis en ligne le 15 février 2007, consulté le 29 août 2013.

³⁴ D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* cit., p. 35.

teratura (come paratopia) che viene ogni volta recuperata la storicità in quanto fattore interno che non necessita di legittimazione. Maingueneau parla di «storicità delle norme», riferendosi alla tradizione dei generi letterari, alle definizioni circa la natura e la funzione della letteratura accumulata nei secoli, allo stile, alle questioni ermeneutiche³⁵. Di fatto, il posizionamento della paratopia all'interno del discorso costitutivo, oltre che attraverso la scena d'enunciazione, passa attraverso il recupero di tutto quello che gira intorno ai concetti di tradizione, «riuso», istituzione letteraria, pratica di un rapporto iperprotetto tra lettore, opera, metodi di analisi...

Ma, appunto, se i formalisti hanno mitizzato l'idea della letteratura come «uso diverso del linguaggio», la paratopia, in quanto luogo (del non luogo) poggia le sue basi su un discorso costitutivo fondato su un rapporto iperprotetto, dove il meccanismo stesso di istituzione discorsiva rimette in gioco la peculiare natura della storicità autocostitutiva della letteratura, che ingloba testo e contesto oltre ogni frontiera di separazione tra dentro e fuori, storia e discorso, enunciazione ed enunciato, pur senza approdare a una identificazione fissata una volta per tutte:

Il concetto di istituzione consente di mettere l'accento sulle mediazioni complesse che istituiscono la letteratura come linguaggio relativamente autonomo. Gli scrittori producono opere, ma scrittori ed opere sono in qualche misura loro stessi prodotti da tutto un complesso istituzionale di pratiche. Si deve dunque riconoscere tutto il suo peso all'istituzione discorsiva [...]. Ciò che importa qui è la reversibilità tra gli aspetti dinamico e statico, tra l'attività enunciativa e le strutture che ne sono la condizione e il prodotto [...] ogni gesto creatore mette in moto, che lo voglia o no, lo spazio che lo rende possibile e questo medesimo spazio non fa che dipendere dai gesti creativi che rende possibili. Il concetto di istituzione discorsiva è in qualche modo il perno di questo rapporto che comprende:

- le istituzioni, il quadro dei diversi ordini che danno senso all'enunciazione singola: la struttura del campo, lo statuto dello scrittore, i generi del testo...
- il processo attraverso il quale istituisce il discorso, instaurando nel contempo progressivamente un certo mondo nel suo enunciato e legittimando la scena dell'enunciazione e il posizionamento nel campo che rende possibile l'enunciato.

L'opera, attraverso il mondo configurato nel suo testo, riflette legittimandole le condizioni della propria attività enunciativa. Da qui il ruolo cruciale demandato alla «scena dell'enunciazione», che non è riconducibile né al testo né a una situazione di comunicazione descrivibile dall'esterno. L'istituzione del discorso è il movimento che rende possibile passaggio dell'uno nell'altro, per supportare l'opera e le sue condizioni di enunciazione. Supporto reciproco che costituisce il motore dell'opera letteraria³⁶.

³⁵ Ivi, p. 64.

³⁶ Ivi, p. 42.

La lunga citazione sottolinea lo snodo interessante del principio di interconnessione intrinseca tra storicità e creazione che Maingueneau tende a recuperare attraverso il riferimento all'istituzione letteraria (un po' alla stregua di Aneschi, da noi). In ogni caso, come per gli antenati formalisti, proprio poche righe prima viene richiamata la possibilità di mettere in pratica un «rinnovamento della storia letteraria mediante una sociologia sensibile alla specificità dei processi di produzione simbolica». Ecco nuovamente appaiate storicizzazione e specificità letteraria. In effetti, la lunga e dettagliata descrizione «metodologica» di Maingueneau non fa che perseguire l'analisi dei meccanismi dell'auto-costituirsi del discorso letterario come rappresentazione del mondo attraverso enunciati che, inscenando mondi, esibiscono, ogni volta, la storia del discorso che produce quell'atto perlocutivo. Da qui l'importante sottolineatura circa la scena d'enunciazione (una sorta di «scena primaria» della letteratura!). Che cosa intende Maingueneau come scena d'enunciazione? Innanzi tutto un atto illocutorio complesso (e destinato ad un lettore non empirico, capace di dar valore non solo alla storia, allo stile ecc. ma al più «cancellato» e contestuale atto della comunicazione: quello enunciativo) che implica un destinatario avvertito, capace di «stare al gioco», di entrare in uno spazio paratopico e pragmatico, e capace di comportarsi come se stesse guardando una «rappresentazione, una scenografia corredata dalle sue varie componenti sceniche innovative e di riuso (Maingueneau parla di scene inglobanti – riferite al tipo di discorso – e scene generiche, riferite al genere letterario)³⁷. È evidente che, indirettamente, attraverso il concetto di scenografia, rientra in campo il principio di cooperazione presente in ogni atto di lettura (che richiede una competenza culturale circa il tipo di discorso, le costanti di genere letterario, la tradizione) solo che la prospettiva della richiesta di competenza, in Maingueneau, è spostata sull'asse dello spazio dove occorre far leva non solo sulla capacità interpretativa, bensì sul saper tradurre (cognitivamente) la natura implicitamente teatrale dell'enunciazione letteraria, dove testo e contesto, dentro e fuori, appaiono inglobati in uno spazio non spazio (paratopico) che finisce per abbracciare la letteratura nella sua totalità, come in una scenografia, cioè una porzione di spazio fittizio eppure reale, storico. In tal modo, lo si può capire, è la letteratura a trovare una legittimazione della propria storicità, grazie all'evidenza dell'unica messa in scena possibile: quella della propria enunciazione.

6. *La letteratura nella storia*

Sulla scorta di questo accenno possiamo aggiungere alcune considerazioni circa il nostro quadro culturale che invita senz'altro a riconoscere come, nel

³⁷ Ivi, pp. 190 ss.

rapporto storia/letteratura, la ricerca di una nuova legittimazione riguarda ormai entrambi i soggetti: la letteratura torna ad esigere più storia, mentre la storia (ma non è la sola) tende a modulare il proprio discorso sulla letteratura. Non a caso, nel corso di questi ultimi decenni, entrambi i discorsi presentano aspetti che, nei loro rispettivi campi di azione, assumono una certa somiglianza nelle loro aspirazioni. Il contesto, in termini meno specifici, somiglia ancora molto al quadro presentato da Montrose quando, nel tracciare il panorama del poststrutturalismo, notava proprio l'incrocio tra queste tendenze che riassume nei termini di storicità dei testi e testualità della storia, scrivendo:

La tendenza del poststrutturalismo verso la storia, che ora sta emergendo negli studi letterari, può essere definita chiasmaticamente come un mutuo interesse sia per la storicità dei testi che per la testualità della storia. Per storicità dei testi, intendo suggerire la specificità culturale, il radicamento sociale di tutte le modalità di scrittura, non solo dei testi che i critici studiano ma anche dei testi sui quali noi, a nostra volta, studiamo altri critici. Per testualità della storia, intendo suggerire, prima di tutto, che ci è impedito un accesso completo e autentico al passato, come esistenza materiale realmente vissuta, non mediata dalle superstiti tracce testuali della società in questione – tracce la cui sopravvivenza non possiamo ritenere meramente contingente, ma che dobbiamo presumere almeno in parte conseguente a complessi e sottili processi sociali di conservazione e di cancellazione. In secondo luogo, quelle stesse tracce testuali sono soggette a loro volta a mediazioni testuali successive, quando vengono interpretati come «documenti» sui quali gli storici basano i loro stessi testi, chiamati «storie». Come ci ha efficacemente ricordato Hayden White, queste storie testuali, nelle loro forme narrative e retoriche, costituiscono necessariamente, ma sempre in modo incompleto, la «Storia» a cui esse offrono l'accesso³⁸.

Innanzitutto, in che cosa consiste per la letteratura, nella sua diffusa perdita di valore, questo cambio di guardia e il suo disporsi a individuare motivi, tutto sommato in campi inediti di legittimazione (storicismo, ecocritica, geocritica, critica postcoloniale, di *gender*)? E ancora, quali ne sono i presupposti? Per alcuni teorici, come Jonathan Culler, questa esigenza dipenderebbe da un mutamento piuttosto radicale del rapporto intercorso, nell'ultimo quarto del secolo passato, tra la letteratura e le scienze umane: secondo Culler, a una fase in cui le scienze umane, la linguistica compresa, si sono considerate essenziali per capire (interpretare) e storicizzare la letteratura, ne sarebbe seguita un'altra, tuttora in corso, in cui è la letteratura che è diventata essenziale per capire i fenomeni espressivi e culturali³⁹.

³⁸ L.A. Montrose, *Professare il Rinascimento: poetica e politica della cultura*, in *Il neostoricismo* cit., p. 114.

³⁹ J. Culler, *Teoria della letteratura. Una breve introduzione* (1997), prefazione di Francesco Muzzioli, trad. Gian Paolo Castelli, Roma, Armando, 1999, pp. 58-59.

Se questa prospettiva è nel giusto, e mi sembra che lo sia, attualmente è la stessa letteratura, seppure marginalizzata, a rivestire una funzione propriamente ermeneutica in altri campi: i suoi testi non solo attraversano altri spazi e ne sono attraversati (quelli che interessano la cosiddetta geocritica, ad esempio), ma, soprattutto, offrono il modello di riferimento per orientarsi a «immaginare significati», congegni sinonimici e a sovvertire, magari, entro le dimensioni labirintiche al più alto grado, i discorsi che, simili a reti di luoghi e «non luoghi» sono impegnati a «costruire», alla stregua di «presenze vere» (G. Steiner), in una comunicazione incessante, realtà, luoghi, città, identità, ideologie politiche ed esistenziali (e mi riferisco ai discorsi degli studi culturali, postcoloniali, imagologici, geopolitici, ecologici e dei *Gender Studies*)⁴⁰.

L'ultimo accenno obbliga a precisare che il fenomeno posto sotto osservazione si gioca su tavoli diversi e, segnatamente, costituisce uno dei punti di forza della geocritica: quando Bertrand Westphal, il teorico di punta del progetto geocritico (un progetto nato nell'Università di Limoges agli inizi del secolo appena finito) scrive:

Uno dei miei obiettivi è quello di iniziare a dare forma ad un inventario «spaziologico [...] che vada al di là delle frontiere nazionali del campo critico, al di là dei confini linguistici del corpus finzionale, e necessariamente anche al di là delle demarcazioni disciplinari. In quest'ottica la letteratura è ricontestualizzata in un ambito in cui critica, geografia, urbanistica e altre discipline rivestono un ruolo di importanza capitale. Tanto vale arrendersi all'evidenza: all'inizio del nuovo millennio, la letteratura e le altre arti mimetiche non sono più isolabili dal mondo. Tutto in tutto? Forse, e proprio questo è il problema. Ma d'altronde è nell'assolutamente eterogeneo che la libertà della parola critica si trova più a suo agio quando vuole affrontare gli interrogativi di maggiore portata⁴¹.

sembra chiaramente orientato a riconoscere alla letteratura una presenza nella storia e una dignità critica al pari di quelle delle discipline dello spazio e dell'ambiente, puntando sulle riserve interpretative, sulle armi che le sono proprie: vale a dire, secondo Culler, «la sospensione della richiesta di un'immediata comprensibilità, la riflessione su quello che implicano i suoi mezzi di espressione, e l'attenzione a come si crei un significato e si produca piacere»⁴². Dal canto suo, Westphal non è meno esplicito di Culler circa il dettaglio delle caratteristiche che la letteratura può mettere a disposizione come supporto ermeneuti-

⁴⁰ Su molte di queste tematiche, infatti, i teorici stanno riflettendo già da qualche decennio proprio nell'ambito della cosiddetta Geocritica. A tal proposito, si veda ora: Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007 (*La Geocritica. Reale Finzione Spazio*, trad. Lorenzo Flabbi, a cura di Marina Guglielmi, Roma, Armando, 2009, pp. 14-15).

⁴¹ Ivi, pp. 14-15.

⁴² J. Culler, *Teoria della letteratura. Una breve introduzione* cit., p. 59.

co; e alla domanda: «Come possono, le altre discipline trarre insegnamento dagli studi letterari?» lo studioso risponde:

Stando a quanto detto sinora, devono innanzi tutto cercarlo nella pura discorsività che caratterizza la letteratura, una discorsività che sebbene autoreferenziale, il più delle volte distante dal mondo referenziale, incapace di incidere su di esso e, per dirla tutta, finzionale – ha finito per diventare istruttiva [...] Quando alimenta la teoria la letteratura è capace di proporre soluzioni e modelli di rappresentazione applicabili a contesti mobili⁴³.

I «contesti mobili», per la geocritica, fanno parte del progetto di «accercchiamento interdisciplinare dello spazio e del tempo: geografia, architettura, urbanistica, letteratura» e sono quindi gli stessi che interessano quell'universo scientifico che ora si rivolge alla letteratura, da sempre depositaria di una riserva di immagini di spazi, i paesaggi (deturpati), i non luoghi, le rovine, come pure le sofferenze dei popoli e della natura, reputandola come l'unica risorsa capace di orientarsi con i mezzi propri nel confronto con la «frammentazione delle coordinate dell'esistente»⁴⁴. Del resto, come ricorda Westphal, «nella Grecia classica, la letteratura era talmente legata alle forme concrete di apprendimento del mondo da essere priva di un'esistenza autonoma». L'alternativa geocritica di Westphal insiste nel porsi nuovamente obiettivi «pratici» (dove, ad esempio, le descrizioni delle città immaginarie – Firenze, Roma, Trieste – sono chiamate a colmare le lacune delle «città invisibili», dei cartografi, degli urbanisti, architetti, storici... tramite il racconto⁴⁵), senza abdicare alle prerogative proprie di interpretare il mondo rappresentandolo:

La letteratura gioca. La letteratura ha gioco. Altri discorsi non giocano affatto, riproducono da vicino il frammento di realtà che hanno selezionato tra gli innumerevoli possibili. Ecco allora sorgere un'alternativa. Si può scegliere di sancire la frattura generale e magari epistemologica tra produzione letteraria e produzione «performativa» (quella che fa parte del «reale») e fare appello all'autonomia della letteratura e della letterarietà, oppure si può ritenere che, essendo sottoposta ad un principio di trasgressività, la soglia tra reale e finzionale sia oltrepassabile. In questo caso, si tenterà allora di coinvolgere in un solo approccio narratività finzionale e narratività performativa (per esempio turistica, ma non solo) per esaminarne le interazioni. In un'epoca in cui la letteratura è alla ricerca di ponti che possano condurla al di fuori del mondo letterario per metterla in relazione con delle «realtà» interconnesse, credo che la geocritica, in quanto studio delle stratificazioni letterarie dello spazio referenziale, possa avere un ruolo significativo.

⁴³ B. Westphal, *La geocritica. Reale Finzione Spazio* cit., rispettivamente pp. 53, 54, 55.

⁴⁴ Ivi, rispettivamente, pp. 48, 55.

⁴⁵ Da qui il suo riferimento a studi e a opere di autori (Calvino, Magris, Borges, Eco, Pecrec...) che hanno esemplarmente rappresentato lo «spazio umano».

Un ruolo a metà strada tra la geografia del reale e la geografia dell'immaginario, due geografie che si assomigliano molto e che, al contempo, conducono ad altre ancora che bisognerà fare lo sforzo di concepire e di esplorare⁴⁶.

Il brano è utile per sottolineare la consistenza del filo conduttore che tiene insieme l'ampio percorso di Westphal e che consiste nel ribadire l'evidenza che la funzione ermeneutica della letteratura non può essere assoggettata alla richiesta di un abbandono dei propri modi di giocare: può essere esportata solo in quanto tale, confidando sulla «malleabilità» del proprio discorso e sulla sua capacità di trasformarsi in *exemplum*, anticipazione del commensurabile e della referenzialità, come si può vedere:

Quest'ultimo [il discorso letterario] costituisce un paradigma di progressione entropica tra punti di vista e righe che si biforcano, prima di trasformarsi nelle linee della vita che solcano il destino nelle pieghe del palmo di mano. Ne *Lo specchio di Erodoto* (1980), François Hartog ha immaginato che il ricercatore sia come un agrimensore capace di farsi al contempo anche rapsodo, «nel senso etimologico del termine: egli è in effetti come colui che cuce gli spazi, agente di collegamento che unisce gli spazi tra di loro, continuamente, fino ai limiti dello spazio abitato». Quella della cucitura è da sempre una caratteristica propria del testo letterario, che al contempo, è tessitura e tessuto, ma ormai è l'insieme della classe scientifica che contribuisce a confezionare quel vero e proprio costume di Arlecchino che è diventata l'incommensurabile realtà del mondo contemporaneo⁴⁷.

Attraverso questi e altri scenari (quello di Montrose, ad esempio) apprendiamo che il concetto di testo si è dilatato ed è trasmigrato verso altri spazi che, in un certo qual modo, mettono in salvo l'ermeneutica stessa che sta mutando penne rivolgendosi verso contesti (geopolitici, storici, geografici, antropologici...) «auscultati» ormai come se fossero testi per di più resi comprensibili attraverso la letteratura. E, d'altro canto, si sa che ogni epoca costruisce i propri modelli interpretativi. Ci si può chiedere allora se non siano i modelli, offerti da una letteratura che non sta più dentro il proprio territorio e, mentre ambisce ad una neo-storia, trasmigra portando con sé insegne da piantare in altri luoghi, contagiandoli con la propria natura paratopica, ad essere necessari. E qui assistiamo ad un'ampia gestione di strategie di «letteraturizzazione» – o finzionalizzazione – che consiste anche nel raccontare lo spazio o la storia come se fossero letteratura, producendo «testi al confine con il fenomeno letterario, come ambigue zone d'incontro fra realtà, verità e bugia, come “discorsi” pieni di quei “lapsus” che li rendono interessanti all'analista»⁴⁸.

⁴⁶ Ivi, p. 234.

⁴⁷ Ivi, p. 54.

⁴⁸ Pietro Boitani, *Il racconto di un'avventura*, in Stephen Greenblatt, *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo (Marvelous Possessions. The Wonder of the New World, 1991)*, trad. Giovanni Arganese e Marco Cupellaro, Bologna, il Mulino, 1994, p. 8.

Il commento di Boitani, che introduce uno dei libri più famosi di Stephen Greenblatt, un autore «generalmente ritenuto l'inventore del termine "Neostoricismo"», coglie uno dei tratti più riconoscibili del movimento che, negli anni Ottanta (mentre in altre università americane – a Yale soprattutto – si diffondono le tendenze del postmoderno e del decostruzionismo), pone le basi di un movimento d'idee che avrà vasta diffusione. Tracciando un ponte tra Berkeley e Cambridge (dove ha esercitato il sociologo Raymond Williams, «padre» del materialismo culturale), in modi diversi il neostoricismo rimetterà al centro dell'interesse la storia e il suo rapporto con la letteratura non solo come terreno di indagine, bensì come contagio nella pratica (narrativizzazione, esposizione della prima persona, uso dell'aneddoto). L'aspetto interessante, per noi, è rappresentato dal fatto che un simile connubio venga riproposto attraverso diverse scuole neostoriciste (o di «poetiche della cultura», come suggerisce Louis A. Montrose o che si occupano di «poetiche della storia», come scriveva Hayden White, già nel 1973), riletture di testi e periodi creativi in chiave «negoziale» sulla natura ideologica, ma spesso empatica, del discorso storico⁴⁹. Questa idea della rappresentazione (mimesi) dell'«energia sociale», trasformata in arte, quale «capitale mimetico», ricorda Boitani, passibile di agire come «tarlo creativo», attraverso le forme imposte dalle forze culturali egemoniche, non è senza efficacia dal punto di vista della cosiddetta ermeneutica rivendicativa (o del sospetto) di impronta marxista. Allo stesso tempo, non è senza efficacia il modo di Greenblatt di andare dalla storia verso la letteratura interrogandosi sulle prerogative scientifiche, pur scegliendo, talvolta, di restare dentro un modello di scrittura molto praticato in ambito storico-critico: quello del profilo, o della monografia genetica opera/autore. Come è sottolineato da Greenblatt stesso nel preambolo della sua lettura della vita di Shakespeare:

Questo libro racconta [...] una strabiliante storia di successo difficile da spiegare: vuole scoprire chi fosse davvero la persona che scrisse il più importante corpus letterario dell'ultimo millennio. O meglio, dal momento che l'identità di quella persona è un fatto stabilito da documenti e registrazioni pubbliche ben documentate, questo libro si propone di percorrere i sentieri pieni di ombre che conducono dalla vita da lui vissuta alle opere che creò⁵⁰.

⁴⁹ In quanto alla frase di Montrose, mi riferisco di nuovo al saggio: *Professare il Rinascimento: poetica e politica della cultura*, in Vita Fortunati e Giovanna Franci, *Il Neostoricismo* cit., p. 110. Si noti, inoltre, che il riferimento al terreno d'origine del neostoricismo per la mescolanza della storia con la storia non è assolutamente esclusivo: Lidia De Federicis, nel suo *Letteratura e storia* (cit., pp. 7-14) indica diversi nomi fuori dal «gruppo» neostoricista (tra questi: Georges Duby, J. Le Goff, Carlo Ginzburg, Alberto Asor Rosa... potremmo aggiungere altri nomi, ad esempio, Jean Pierre Vernant...). Infine, il riferimento all'empatia si trova in Roberto Dami, *I tropi della storia. La narrazione nella teoria della storiografia di Hayden White*, Milano, FrancoAngeli, 1994, p. 38.

⁵⁰ S. Greenblatt, *Vita, arte e passioni di William Shakespeare, capocomico. Come Shakespeare divenne Shakespeare*, (*Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*, 2004), trad. Cristina Iuli, Torino, Einaudi, p. XII.

L'immagine circa le «ombre» della storia, evocata da Greenblatt, non sarebbe dispiaciuta a molti dei nostri fautori del romanzo storico del Novecento, come pure la puntualizzazione, riferita alla funzione dell'immaginazione, non manca di far pensare alla importanza della svolta dei neostoricisti rispetto ai propri padri, che forse non avrebbero sottoscritto un pensiero simile:

Per capire chi sia stato Shakespeare è fondamentale seguire le tracce verbali che ha lasciato nella vita che ha vissuto e nel mondo al quale era così aperto. E capire come Shakespeare abbia usato l'immaginazione per trasformare in arte la sua vita, è fondamentale che usiamo la nostra immaginazione⁵¹.

Il Greenblatt che sovrappone fondamenti ermeneutici di impianto post-marxista – parlando di arte in termini di produzione mimetica, sempre sul limite di rapporto improprio con le regole della cultura dominante (un rapporto reso però strumento negoziale, di condizionamento, della stessa cultura egemone) – ad una pratica che elogia la «poetica dell'aneddoto» può far pensare a Benjamin che legge Baudelaire nelle strade parigine, piuttosto che a Gramsci, Foucault, Althusser (comunque appena arretrati di un passo); in ogni caso fa riflettere la natura «letteraria» dell'esigenza di adeguamento dello sguardo al problematico mondo dell'altro (nella fattispecie i nativi del Nuovo mondo, resi inermi anche grazie alla perfetta macchina culturale improntata a quella che Greenblatt definisce «pratica europea di rappresentazione», nel libro *Marvelous Possessions*), affidandosi a questa arma resa duttile che è la «nuova storia» e a un «io» interprete che tende a ricucire i ponti con la grande cultura (fatta di diffusione di pregiudizi, imposizioni, violenze) attraverso *historiettes* di esperienze, incontri, racconti ereditati, frammenti dalla tradizione e aneddoti di nuovo conio:

L'aneddoto, che è legato etimologicamente all'inedito, è infatti il registro principale dell'inaspettato e conseguentemente dell'incontro con la diversità inaugurato e insieme riassunto dal meraviglioso approdo di Colombo in un emisfero immaginato, che gli precluse l'accesso all'estremità orientale del mondo conosciuto. Se gli aneddoti sono la documentazione delle singolarità del contingente – associati [...] con l'orlo piuttosto che con l'immobile e immobilizzatore centro – essi sono riportati nello stesso tempo come aneddoti *rappresentativi* vale a dire significativi nei termini di un progresso o modello più ampio⁵².

Chi ha letto il libro di Greenblatt sa che la funzione dell'aneddoto nella sua ricerca di controprove, o verità stridenti con la realtà, è più che mai preziosa, sia quando è frutto dell'occasione di scoperta fortuita e personale e ancora di

⁵¹ Ivi, p. XIV.

⁵² S. Greenblatt, *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo* cit., p. 25.

più quando permette di smentire i manipolatori, i «mentitori abili» responsabili della diffusione di notizie false (simili a quelli smascherati nel libro dei *Viaggi di Mandeville*, definito «cavaliere del non possesso», fino al «buon selvaggio di Montaigne») che però sono state tramandate come verità «storiche»⁵³.

E non è sbagliato pensare che la sua indagine circa il radicamento culturale del teatro elisabettiano nasca da un sottofondo di natura letteraria dove, persino il dichiarato desiderio dell'autore di «parlare con i morti» o, meglio, di «farli parlare» attraverso esperienze sul campo e spesso dietro la scorta di letture di testi letterari (di simulazioni, dice Greenblatt) deriva dall'esigenza di interrogare la storia anche per mettere alla prova la propria capacità di stupore dinanzi all'oggettivo incanto del potere estetico, della «vitalità conservata nelle tracce testuali» (dall'«energia sociale»), finendo per convincersi di dover «abbandonare l'idea, l'illusione di una lettura integrale» per «smontare verità monolitiche» e privilegiare una «visione storica frammentaria»⁵⁴.

Ciò che importa sottolineare nella pratica storica di Greenblatt, applicata in questo saggio, consiste nello scivolamento della proposta teorica che, dall'ambito della storia, si sposta sul terreno del rapporto tra cultura popolare e letteratura «alta», per poi tornare entro il contesto originario per una rimodulazione dell'idea di letteratura come espressione di energia sociale (da riferirsi al legame con il condizionamento storico-culturale che Greenblatt traduce in termini di «capacità propria di certe tracce verbali, auditive e visuali di produrre, modellare e organizzare le esperienze collettive di tipo fisico e mentale»⁵⁵), dove non è prevista la smentita «dell'autonomia estetica», bensì è fatto affiorare l'interesse ad indagare le «condizioni oggettive» per cui «l'energia sociale in certe opere d'arte continua a generare per secoli l'illusione della vita». Quando Greenblatt manifesta la propria intenzione di «comprendere le negoziazioni attraverso le quali le opere d'arte ottengono e modificano una tale potente energia [sociale]»⁵⁶, è

⁵³ Ivi, p. 63.

⁵⁴ S. Greenblatt, *La circolazione dell'energia sociale*, da *Shakespearean Negotiations* (1988), in Vita Fortunati e Giovanna Franci, *Il Neostoricismo* cit., rispettivamente, pp. 82-83-85. Quest'immagine è per altro singolarmente vicina alla seguente evocazione dell'angelo della storia che percorre vie nascoste. Si veda: «La storia prosegue il suo corso, come nell'*Angelus Novus* di Walter Benjamin. Il vento si accumula sotto le ali dell'Angelo della storia e lo trasporta lontano, ineluttabilmente, malgrado la tristezza dello spettacolo che si dispiega sotto i suoi occhi. Proseguire in avanti non significa più seguire una linea diritta; si può avanzare anche girando in tondo o imboccando percorsi laterali secondo i capricci del vento» (B. Westphal, *La Geocritica. Reale Finzione Spazio* cit., p. 24).

⁵⁵ Ivi, p. 88. La specificazione che segue, chiarisce che l'idea di Greenblatt va nel senso della cosiddetta «storia degli effetti estetici» teorizzata dall'ermeneutica gadameriana. Si veda: «Per questo essa viene associata con forme riproducibili di piacere e interesse, con la capacità di produrre inquietudine, dolore, paura, emozione, pietà riso, tensione, sollievo, meraviglia. Nelle sue modalità estetiche l'energia sociale deve possedere un minimo di prevedibilità – sufficiente a rendere possibile le ripetizioni – e un minimo di variazioni, sufficiente a trasmetterla, al di là del singolo creatore o consumatore, a una qualche comunità».

⁵⁶ Ivi, p. 88.

lo storico della cultura che parla mentre si accinge a ri-configurare in termini di scambio reciproco il rapporto tra società e arte (e nella fattispecie cosa deve il teatro elisabettiano alla società e cosa ne riceve in cambio), consapevole che «Il discorso dei morti, come il [suo] discorso, non è proprietà privata» ma è una voce che sicuramente si aggiunge al novero di coloro che interrogano la storia per capire come si «produce il piacere estetico» in forma non monolitica e utilizzando quel ponte offerto dalla letteratura, evocato sopra da Westphal⁵⁷.

Sulla scorta degli studi «rinascimentali» di Greenblatt, per riassumere a grandi linee il profilo del nuovo legame solidale tra letteratura e storia (e cultura), si potrebbero indicare alcune linee principali ormai note a tutti, quelle della narrativizzazione e della diffusa pratica di una metateoria (metastoria). In entrambi i casi, si tratta di problematizzare il rapporto tra «verità e finzione» e di riconoscere un ruolo portante alla «scrittura della storia», come recita il titolo della fondamentale riflessione che De Certeau ha dedicato al tema, concludendo, fra l'altro, con un lungo capitolo sulla «finzione della storia» (dove finisce per evocare *Mosé e il Monoteismo* di Freud, e, in chiusura, esplicitamente «il romanzo della storia»⁵⁸). Qui il percorso rischia di farsi scosceso: prudenza vuole che si rimanga nel solco del rapporto di contaminazione tra letteratura e storia, senza la pretesa di entrare nelle diramazioni delle varie poetiche della storia (più o meno «scientiste» o «narrativiste»⁵⁹).

Nella prospettiva che ci riguarda, le varie discussioni che coinvolgono il tema della verità storiografica servono ad individuare la tendenza ad attribuire lo scivolamento della storia dalla parte della «non verità», dell'intrusione del

⁵⁷ Ivi, p. 104. Inoltre, si vedano le 7 «occorrenze» elencate, da tenere in conto metodologicamente: 1. «Non ci si può appellare al genio come unica origine delle energie della grande arte». 2. Non ci può essere creazione immotivata. 3. Non ci può essere una rappresentazione trascendente o eterna o immutabile. 4. Non ci possono essere artefatti autonomi. 5. Non ci può essere espressione senza origine e un oggetto, un *da* e un *per*. 6. Non ci può essere arte senza energia sociale. 7. Non ci può essere generazione spontanea di energia sociale». Accanto a queste negazioni Greenblatt evidenzia tre «principi generativi»: «1. *La mimesi* è sempre accompagnata (anzi viene sempre prodotta) da negoziazione e scambio, 2. Gli scambi cui l'arte prende parte possono implicare denaro, ma anche altre "monete". Il Denaro è solo un tipo di capitale. 3. Gli agenti di scambio possono sembrare individui (molto spesso un artista isolato viene immaginato in rapporto a un'entità senza volto, amorfa, designata come società o cultura) ma gli stessi individui sono il prodotto di uno scambio collettivo. Nel teatro del Rinascimento questa natura collettiva viene intensificata dalla partecipazione dell'artista in versioni teatrali delle società per azioni. In tale società i singoli imprenditori hanno le loro identità e interessi (e i loro capitali iniziali), ma per avere successo essi mettono insieme le loro risorse e mettono in comune le loro proprietà essenziali» (ivi, pp. 94-95).

⁵⁸ M. De Certeau, *La finzione della storia*, in *La scrittura della storia* cit., pp. 319-367. Mi sembra utile precisare che il contributo è antecedente al neostoricismo (la riflessione affonda le radici negli anni Settanta).

⁵⁹ Mi limito a rinviare al contributo di Roberto Dami, *I tropi della storia. La narrazione nella teoria della storiografia di Hayden White*, Milano, FrancoAngeli, 1994 (si veda in particolare la riflessione su *Spiegazione versus narrazione: le tesi narrativiste*, ivi, pp. 26-39).

«testo di finzione», nel convincimento che «la finzione [sia] più vera della storia». Todorov parla di «rapporto gerarchico capovolto», richiamandosi al ruolo di «verità più vera» che il romanzo assume agli occhi di scrittori come Stendhal o Rousseau⁶⁰. Come riprova, lo studioso torna indirettamente su un suo tema di lavoro (*La conquista dell'America. La questione dell'altro* – 1982) per smantellare il fondamento di una verità che non è tale (scrivendo: «Ogni bambino sa, oggi, che “Colombo ha scoperto l'America”: eppure si tratta di una proposizione ricca di “finzioni”»⁶¹). L'aspetto curioso è che il filo della dimostrazione, passando in rassegna vari e poco noti dettagli (date, documenti, lo scambio di lettere provenienti da Colombo, Pietro Martire d'Anghiera e Amerigo, un trattato di geografia stilato da un gruppo di eruditi francesi di Saint-Dié nel 1507), porta a concludere che la scelta della paternità nominale attribuita ad Amerigo derivi da una causa letteraria:

[...] è perché le relazioni di cui Amerigo è il personaggio principale *sono scritte* meglio delle lettere di Colombo (e in modo diverso, da quelle di Pietro Martire). Non è dunque la scoperta intellettuale che celebra l'attribuzione del nome, ma – che i suoi padrini ne siano coscienti o no – la qualità letteraria. La gloria è dovuta alla quarantina di paginette che costituiscono le due lettere pubblicate mentre era in vita⁶².

«Colombo scrive documenti; Amerigo letteratura»: questa frase sintetizza il portato dell'analisi di Todorov, che sancisce il carattere letterario del vantaggio di Amerigo nei confronti di Colombo. Un vantaggio riconosciuto alla superiorità del narratore e alla «condanna» dello storico incapace di condire il racconto (termine che cade a proposito quando si tratterà del cannibalismo!) con «particolari gustosi»:

Amerigo sollecita il suo lettore inducendo una certa distanza tra se stesso in quanto narratore e se stesso in quanto personaggio; lo invita a insinuarsi nello spazio così aperto, riservandogli anche la possibilità di provare una certa superiorità rispetto ai viaggiatori. Piuttosto che descrivere le sofferenze patite durante la traversata, egli le evoca tramite preterizione. Allo stesso modo, quando deve giustificare le proprie decisioni, fa appello all'esperienza che il lettore può avere in comune con lui. Colombo, al contrario, nella sua lettera non dà che una sola immagine: quella di se stesso⁶³.

⁶⁰ Tzvetan Todorov, *Le morali della storia (Les morales de l'histoire, 1991)*, trad. Frediano Sessi, Torino, Einaudi, 1995, p. 138. Il capitolo, *Finzioni e verità*, tratta, appunto, del rapporto (capovolto) tra «testi verità» e «testi finzione».

⁶¹ Ivi, p. 153.

⁶² Ivi, p. 157 (corsivo nel testo).

⁶³ Ivi, pp. 159-160.

Dire che rileggere le annotazioni a margine di questa lettura comparata, Amerigo *versus* Colombo (in pratica: «finzione vs verità»), costituisca un esercizio fortemente istruttivo sul piano della valutazione degli effetti di «quando la storia si fa letteratura» non è esagerato; come non è esagerato pensare che letture simili siano in grado di portare un discreto vantaggio anche per abbordare il fronte specifico del cosiddetto «narrativismo, costituito da linguisti, semiologi, letterati» che «ha privilegiato la struttura narrativa come struttura nettamente distinta dalla spiegazione»⁶⁴. La puntualizzazione che Roberto Dami pone come corollario al suo studio su Hayden White (considerato da Dami come l'«esponente più influente di questo secondo fronte»⁶⁵) può infatti aiutare da più punti di vista anche un'ottica che vuole mantenersi a distanza, come nel nostro caso, perché offre subito la possibilità di aggiungere un ulteriore tratto alla mappa che stiamo seguendo circa la «letteraturizzazione» della storia, grazie alla consapevolezza metastorica di White quando conclude la sua riflessione annotando:

[...] se gli storici dovessero riconoscere l'elemento di fantasia nelle loro narrazioni, questo non significherebbe degradare la storiografia a ideologia e a propaganda. [...] A mio avviso la disciplina della storia non è oggi in buona salute perché ha perso di vista le vere radici che affondano nell'immaginazione letteraria. Per *mostrarsi* scientifica e obiettiva, ha represso e negato a se stessa la sua più grande fonte di forza e di rinnovamento. Riportando ancora una volta la storia a un legame intimo con le sue basi letterarie, dovremmo non solo preservarci dalle distorsioni puramente ideologiche; dovremmo anche essere sulla via giusta per giungere a quella «teoria» della storia senza la quale essa non può aspirare a essere una «disciplina» vera e propria⁶⁶.

Innanzitutto, mi sembra addirittura superfluo precisare che il coinvolgimento della letteratura nella storia non dipende dalla visione «antinarrativista» e dalle teorie della spiegazione causale e razionalista di coloro che vedono (tra vari nomi Dami cita l'esempio di Karl Popper) nella storiografia la «materializzazione», il resoconto di una conoscenza oggettiva dei fatti, bensì dalla tendenza «narrativista» e metastorica, che si interroga cioè sulla natura e sulla funzione del racconto storico, problematizzando la pretesa della storia di presentarsi in quanto luogo indiscusso della «rappresentazione di eventi reali» (con coerenza e logica, come se non fosse letteratura). Una tendenza, quella narrativista, che, da un lato, mostra di condividere con la letteratura quasi tutti i presupposti teorici considerati, fino a qualche decennio fa, intrinseci all'analisi del discorso letterario – vale a dire: semiologia, retorica, teoria della letteratura, analisi del raccon-

⁶⁴ R. Dami, *I troppi della storia. La narrazione nella teoria della storiografia di Hayden White* cit., p. 38.

⁶⁵ Ivi, p. 39.

⁶⁶ Hayden White, *Il testo storico come artefatto letterario*, in *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di Edoardo Tortarolo, Roma, Carocci, 2006, ivi, pp. 34-35 (corsivo nel testo).

to, teorie psicanalitiche, i concetti di discorso (mutuato da Foucault), realismo, referenzialità... –, indirizzati a supportare tesi «anti spiegazioniste» che mirano a contestare l'affermazione di un unico orizzonte epistemologico (quello della storia come ricerca della verità) e a spostarne l'obiettivo verso una vera e propria teoria neostoricista (White dice, però, «modernista») della storia⁶⁷.

Per altro, ai fini della nostra riflessione, a presentare motivi degni di nota è proprio l'ottica di Hayden White (che, però, ci riporta indietro nel tempo, ad una fase dichiaratamente strutturalista), volta a rivendicare la necessità di applicare alla tipologia del testo storico le stesse categorie, le identiche modalità di lettura riservate solitamente al testo letterario (coinvolgendo persino la funzione tropologica – metafora, metonimia, sineddoche e ironia – al fine di evidenziare la specificità dei vari discorsi storici⁶⁸), nel tentativo di dimostrare la peculiare natura del «testo storico come artefatto letterario»; un'immagine, questa o, meglio, una concezione che non reca stupore se si pensa a dichiarazioni, da parte di White, che contestano apertamente l'idea di uno statuto scientifico della storia⁶⁹.

Da qui la richiesta, del teorico, che al racconto storico vengano riconosciute esigenze ermeneutiche riservate ai testi (da analizzare in compagnia di Jakobson, dei teorici del linguaggio e della stilistica, Barthes, Derrida, Lévi-Strauss...) a misura dell'opacità, metaforicità e concretezza della letteratura. Si veda:

Paul Ricoeur ha sostenuto che un testo storiografico si trova in relazione a un referente come il veicolo di una metafora è in relazione al suo tenore. Secondo la sua interpretazione, un discorso storico è un tipo di metafora estesa – la definizione tradizionale di allegoria – e deve esser visto, perciò, come appartenente all'ordine del linguaggio figurato [...]. Ecco perché il discorso storico, come il linguaggio letterario o il linguaggio figurativo in generale, tipicamente appare essere, secondo la definizione di Ankersmit, «denso e opaco» piuttosto che sottile e trasparente e resiste sia alla parafrasi sia all'analisi condotta con i soliti concetti logici [...]. Come il discorso poetico quale fu caratterizzato da Jakobson, il discorso storico è tensione, vale a dire, è sistematicamente intra – ed extrareferenziale. Questa condizione di tensione conferisce al discorso storico una qualità di «concretezza» simile a quella poetica [...]. In breve il discorso storico dovrebbe essere considerato non primieramente come un caso parti-

⁶⁷ R. Dami, *Il problema della narrazione nella teoria della storiografia di Hayden White*, in *I tropi della storia. La narrazione nella teoria della storiografia di Hayden White* cit., pp. 41 ss. È importante vedere anche Hayden White, *Teoria letteraria e scrittura storica*, in *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione* cit., pp. 61-86.

⁶⁸ Ivi, pp. 78-79 (Dami illustra l'uso del «ricorso alla tropologia» per classificare, i tipi di discorso storico di Hegel, Marx, e Nietzsche). Ma si veda lo stesso White che propone una *Teoria dei tropi* in *Poetiche della storia (The Poetics of History)*, in *Metahistory*, 1973), trad. Paolo Prezzavento, in *Il Neostoricismo* cit., pp. 31-73.

⁶⁹ Ivi, p. 9. Introducendo il libro White scrive: «Non ritengo che la “storia” sia una disciplina scientifica (a meno che la si intenda nell'accezione più ampia del termine “scienza”). Neppure ritengo che possa mai diventare una scienza, né debba impegnarsi in questo senso».

colare di «come funziona la nostra mente» nello sforzo di conoscere la realtà o descriverla, ma come un caso specifico di uso del linguaggio che – come il discorso metaforico, il linguaggio simbolico e la rappresentazione allegorica – significa sempre qualcosa di più di quanto dica letteralmente, dice qualcosa d'altro rispetto a quello che sembra intendere e rivela sul mondo solo a costo di nascondere qualcos'altro⁷⁰.

Non so fino a che punto questa inclinazione a sovrapporre testo storico e testo letterario sia (o sia stata) considerata conveniente alla storia (almeno per coloro che la intendono in quanto *magistra vitae*), o, guardando ad esempi su terreni affini, alla geografia o all'antropologia – così come le immaginano Hayden White, Franco Farinelli o Clifford Geertz⁷¹ nei loro rispettivi campi –, ma proprio per tener fede alla necessità di storicizzare, non è possibile ignorare l'esistenza di queste forme onnivore di letteratura, che potremmo quasi definire ugualmente «poetiche letterarie» e che effettivamente velano e opacizzano la cultura, «dicendo qualcosa d'altro per costringerla a continuare a interrogarsi».

⁷⁰ H. White, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione* cit., pp. 67-68.

⁷¹ Mi riferisco a: Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003 e a Clifford Geertz, *Opere e vite. L'antropologo come autore (Works and Lives. The Anthropologist as Author, 1988)*, trad. Silvia Tavella, Bologna, il Mulino, 1990. Geertz, nell'introduzione, avverte di volersi occupare in primo luogo di «come gli antropologi scrivono» e che la sua «attenzione è rivolta verso un altro tipo, potremmo dire "letterario", di questioni, cui normalmente viene data un'importanza assai minore negli studi di antropologia», ivi, pp. 7-8.

NON FINITO E TEORIE DELL'INCOMPIUTEZZA

La Storia della lettura per fortuna non ha fine. Dopo l'ultimo capitolo e prima del già citato e copioso indice analitico, il nostro autore ha lasciato un certo numero di pagine bianche, affinché il lettore possa aggiungere i suoi pensieri sulla lettura, annotare omissioni, citazioni, eventi e personaggi di là da venire. C'è una certa consolazione in questo fatto. Immagino di lasciare il libro sul comodino accanto al letto, immagino di riaprirlo stasera, o domani sera, o dopodomani, e dire ogni volta a me stesso. Non è finito¹.

La descrizione del paradigma ipertestuale è, ammettiamolo, molto seducente. È possibile verificarne il potere di suggestione tutte le volte che si mostra un ipertesto ad un principiante dell'informatica: non esiste mezzo più veloce per «travolgere» anche gli sbarramenti più accaniti e le più elaborate argomentazioni contro la macchina. Chi possiede una cultura costruita sui libri e che da sempre legge e prende appunti, si trova improvvisamente a casa vedendo finalmente realizzato un sogno segreto: contemplare le connessioni e le piste tracciate in tanti anni di fatica e che la memoria difende a stento dalla tirannide del secondo principio².

La nuova filologia informatica non si volgerebbe più soltanto indietro o, quantomeno, non guarderebbe più soltanto ad un solo punto, non sarebbe più condannata a compiere il gesto della moglie di Lot (Genesi, 19, 26,

¹ Alberto Manguel, *Pagine bianche*, in *Una storia della lettura (A History of Reading)*, 1996), trad. Gianni Guadalupi, Milano, Mondadori, 1997, p. 325.

² Carlo Rovelli, *Dove si usano gli ipertesti*, in *I percorsi dell'ipertesto* di Carlo Rovelli e *Border Line* di Miguel Angel Garcia, Bologna, Synergon, 1994, p. 21.

da cui il nostro titolo forse un po' misterioso) né a dividerne la condanna di essere mutata in una statua di sale, scontando la volontà di sapere cosa c'è dietro con la rinuncia alla mobilità ed alla vita³.

1. *Antefatto: finito/non finito/infinito*⁴

«Éternellement» veut dire pour toujours, à jamais, dans notre vie. C'est la coupure de la mort, la dématérialisation permanente, comment la dire, la désintégration explosive insonore de moitiés de vie, qui introduit cette différence extrême, la plus forte, *quo majus nihil concipi possit*, laquelle est hyperbolisée en «éternité». Cœur cerné, rongé de vides, comme un Théâtre de mémoire dont les loges, sautant comme des mines personnelles silencieuses, seraient effacées au hasard sans relâche. Amnésie tuberculeuse. Le livre sera non paginé – parce que chaque page, ou presque, pourrait être la première, ou la nième. Il n'y a pas de série ordinale. Tout recommence à chaque page; tout finit à chaque page⁵.

L'evidenza di questa immagine, che intreccia tempo e spazio, finito, non finito e infinito, attraverso i versi di uno struggente canto funebre – è il senso letterale del parola *Thrène* del sottotitolo – dedicato da Michel Deguy a sua moglie, e chiusi nella loro doppia circolarità labirintica, formale, simbolica, decettiva (a rappresentare ciò che finisce – la vita – attraverso ciò che in essa «non finisce di finire» – la morte), ha allontanato da me la tentazione di esordire addentrandomi d'acchito nell'*ingens sylva* della teoria di autori, artisti e studiosi di opere non finite, inducendomi invece ad aprire con una domanda preliminare il mio abbozzo di argomentazione intorno all'impegnativo *pensum* lanciato da Anna Dolfi.

La domanda è la seguente: quanti specialisti si sono avvicinati all'idea di «non finito» o, per quello che ci concerne, ai temi dell'incompiutezza letteraria e artistica, senza evocare, anche in maniera implicita, l'elemento di differenziamento contrapposto, vale a dire il «finito» e le sue implicazioni concettuali con l'infinito? Non pochi, sicuramente. Resta che è inutile cercare la locuzione «non finito» nei dizionari; alla definizione di senso della locuzione si arriva attraverso una vasta gamma di termini privativi più o meno sinonimi: incompiuto, incompleto, indeterminato, interrotto, discontinuo, imperfetto, disgiunto, disarmonico..., dove, estrapolata tra le varie occorrenze, nel campo delle cosiddette

³ Raul Mordenti, *Conclusioni problematiche, in Récit et informatique*. Textes réunis par Claude Cazalé Bérard, Centre de Recherches en Langue et Littérature Italiennes, éditions de l'espace européen, La Garenne Colombes, 1992, p. 51.

⁴ Per una ricognizione veloce dei temi connessi con l'infinito (che non potranno qui essere trattati), invio alla corposa voce *Infinito* curata da Gianni Micheli, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1979, VII, pp. 522-561.

⁵ Michel Deguy, *A ce qui n'en finit pas. Thrène*, Paris, Seuil, 1995.

te opere di genio, spunta anche l'indicazione di «assenza della parola fine» (rinvio all'antico *In Finis*).

Una ulteriore constatazione: specie nell'ambito delle teorie letterarie, cercheremmo invano, ma è possibile che sbagli, una storia del non finito artistico o letterario in quanto tale; si ha maggiore fortuna rivolgendosi a ricerche e definizioni di soggetti peculiari legati al tema da affinità, come la storia degli stili e delle linee artistiche, delle categorie estetiche, i generi letterari, le poetiche e tendenze espressive «deroganti» (il barocco, il «parlar disgiunto», il sublime, le avanguardie, il post-moderno...). Inoltre, a margine di questo breve sommario di ostacoli preliminari, occorre segnalare il riferimento necessario alla lunga durata dei paradigmi della compiutezza estetica, rimasti validi da Aristotele a Kant, fin dopo la formalizzazione hegeliana – e, da noi, crociana – (via via rimessi in questione, in modo sistematico, da Nietzsche in poi), che mantengono solidamente in piedi una rete di protezione lungo il percorso, a dir poco accidentato, che porta alle moderne teorie circa lo statuto dell'arte come superamento del concetto stesso di forma compiuta, cardine su cui poggia, paradossalmente, l'idea stessa di non finito. D'altro canto, il panorama contemporaneo impone anche l'impossibilità di rimanere dentro una linea d'orizzonte di stampo binario e strutturalista (una visione che semplifica molti addentellati), richiamandoci di continuo al confronto con la disgiunzione di quell'*entre-deux* che il decostruzionismo – una linea che congiunge il pensiero di Heidegger a quello di Foucault, Freud, Derrida, Deleuze, Guattari, Lacan, Lyotard, Jameson... – ha insinuato tra i paradigmi teorici classici di compiutezza e incompiutezza; da qui la scomoda presenza del termine medio pascaliano per antonomasia – infinito – incuneato tra finito e non finito; ragion per cui, all'idea del non finito come parte mancante di una forma si associa quella di forma in fieri, «opera aperta» ad infinite soluzioni⁶.

A questo punto il discorso potrebbe chiudersi con una *boutade*: malgrado la mole degli studi (e forse a causa della loro estensione) che girano intorno alle tematiche del non finito, se manca una storia unitaria è perché non è – o non è stato finora – possibile storicizzare, in modo omogeneo e autonomo, il gesto di rottura delle forme chiuse e di distanziamento dal finito, maturato sin dagli inizi del Cinquecento (proprio intorno agli anni in cui la scienza si avvia alla revisione del sistema tolemaico e quando, nelle teorie letterarie, il concetto di classico ritrova vigore). Per avvalorare questa ipotesi di divorzio poco realizzabile della relazione tra i due concetti, sarà sufficiente evocare qualche immagine del tracciato artistico, per altro non lineare, da finito a non finito, che tiene insieme – nell'opera straordinaria del padre conclamato del non finito, il sommo artista Michelangelo – la levigata finitezza della *Pietà* di San Pietro (o del *David*) e la

⁶ Naturalmente, su questi temi è d'obbligo il rinvio al notissimo libro di Umberto Eco, *Opera Aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962 e più volte ristampato.

ruvida incompiutezza dei *Prigioni*, *San Matteo* o le statue allegoriche delle *Tombe Medicee* e della *Pietà Rondanini* (o l'uso dello sfumato in pittura...). Ma l'accostamento di questi capolavori non è destinato a spalancare la soglia di un senso unico: tali immagini, messe in dialogo tra loro, per certi versi, congiungono la disgiunzione: mostrano, da un lato, che l'idea del non finito finisce comunque per acquistare un senso in rapporto all'opzione di segno opposto; dall'altro, che l'immagine incompiuta, resa autonoma una volta per tutte dal gesto della creazione artistica michelangeloesca, non tanto paradossalmente, finirà per accedere alla stessa dignità di significato compiuto dell'opera finita.

Questo vale per la poesia di Deguy, ma valeva anche per le «sprezzature», le irregolarità della *Pietà Rondanini* che, appunto, hanno permesso a Michelangelo di irrompere nelle pagine della Storia dell'Arte (già all'epoca del Vasari) con un'azione che inaugurerà un'altra forma di finito nell'arte, quella del «finito che non finisce», un'idea e pratica di forma disarmonica che si imporrà come altra modalità compiuta di fare arte⁷.

Senza scomodare seriamente Freud e il suo processo di negare per affermare (espresso nel famoso saggio del '25 *Die Verneinung*), intendo dire che il vantaggio di pensare al non finito un po' alla stregua di un «finito privo di fine» – torno ancora a riferirmi all'immagine dei versi della *complainte* del poeta per la morte della moglie – consiste nella possibilità di continuare a tenere aperti i margini di confronto con una memoria culturale dove il «non finito» pare disegnarci in negativo nel corso di forme espressive storicizzabili su tempi più lunghi, auto-rappresentandosi, in modo sempre più invasivo, quale processo in atto sin dalla modernità, una falla aperta sull'infinito da una talpa che ha cominciato a scavare buchi, a scardinare concetti (ad esempio, l'idea del bello come armonia), a rosicchiare le forme finite proiettandole verso lo spazio infinito e verso il futuro. È l'occasione per ribadire qui che la Storia dell'arte è stata la culla di una categoria irreversibile e trasversale, divenuta, in un certo senso, essa stessa metafora di quei «sentieri interrotti» che hanno guidato l'ostinata ricerca di risposte da parte di Heidegger a proposito del nodo fenomenico circa l'ontologia dell'opera d'arte⁸.

Quello di Michelangelo, è noto, non è considerato il gesto di un casuale momento creativo, bensì come il fattore scatenante che facendo leva sull'incompiutezza scaturita dal suo notissimo precetto «del levare» ha reso praticabile il lento, inarrestabile processo di superamento delle forme chiuse e armoniche; innalzando, nel contempo, la materia (il marmo, i colori) a rango artistico, affi-

⁷ Ragion per cui, il non finito del celebre *Palazzo non finito* di Firenze non avrà, se non incidentalmente, lo stesso significato della tecnica espressiva inaugurata da Michelangelo e destinata ad acquistare nel tempo un notevole peso nella definizione delle teorie e delle tecniche espressive, che sfoceranno nelle poetiche (e nell'estetica) dell'incompiutezza artistica.

⁸ Martin Heidegger, *Sentieri interrotti* (*Holzwege*, 1950), trad. e introduzione a cura di Pietro Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1960.

dandole un compito di ordine simbolico ed estetico piuttosto inedito: quello di farsi forma materiale del carattere incompiuto (non finito, infinito) della creazione artistica, promuovendola, grazie al gesto dell'artefice, a rango di «nuovo modo di formare» (Eco).

Al di là di questi cenni di argomentazioni, per altro note ai più, ad interessare è il cambiamento di segno, delle forme e dei concetti, intervenuto nella tradizione creativa e teorica – del manierismo, del barocco, delle teorie del sublime, del grottesco, dell'umorismo ecc. – anteriore all'avvento («l'esplosione», ha detto Jurij Lotman) delle avanguardie fino all'instaurarsi del postmoderno, diventato un autentico territorio d'elezione del non finito, prima dell'era elettronica.

Come è facile constatare, il territorio speculativo tende ad espandersi oltre misura. I campi d'indagine troppo vasti, e, per altro, già ben illuminati da indagini filosofiche, sociologiche ed epistemologiche, obbligano ad entrare nella gabbia dell'ovvia comparazione tra tendenze antagoniste: quella volta ad esaltare la compiutezza, intesa come lungo trionfo delle forme della razionalità che culmina nella visione strutturalista e l'altra, dove predominano i segni dell'incompiutezza, contrassegnata dal rovesciamento e sgretolamento di quei principi. Basterà rilevare che la linea del non finito si incide con maggiore evidenza su quest'ultima fase come consapevolezza di tutte le complessità assommate nel «finito che non finisce»: quelle delle forme artistiche e letterarie non concluse, delle modalità di comunicazione ininterrotte (rete, Internet, ipertesti ecc.), comprese quelle delle teorie scientifiche (sub-atomiche, del caos, principio di indeterminatezza...) che mostrano come l'universo sia non finito e incessantemente in evoluzione.

Si potrebbe osservare anche che, sul piano della concezione del rapporto tra arte e realtà (arte e vita), seguendo il filo della poetiche della compiutezza che non contemplano il non finito, si approderà, come dirà Camus, all'idea che, in un certo senso, l'arte (non solo il romanzo) possa «costruire un destino su misura», un universo di compensazione, dove il finito dell'immaginario serva a correggere il non finito della vita, inventando mondi possibili, per esorcizzare «ce qui n'en finit pas»: l'infinito della morte e carattere *inachevé* della vita⁹; mentre le poetiche dell'incompiutezza si muovono lungo il filo di una concezione che tende ad abolire le barriere nei confronti della referenzialità portando l'arte a riprodurre mimeticamente, attraverso tutti i materiali e i linguaggi possibili e, in maniera intrinseca, a racchiudere in sé il caos dell'infinito compiersi della realtà compreso l'indicibile. Quest'ultima concezione, ovviamente, ci è più vicina, perché coincide con il tracciato che lega moderno e postmoderno e il non finito all'interminabile (come nell'immagine del libro senza pagine numerate di Michel Deguy).

⁹ È noto che *Le roman inachevé* (Paris, Gallimard, 1956) di Louis Aragon rinvia, ad esempio, all'*inachevé* proprio dell'autobiografia.

2. *Fine ed epiloghi. L'assalto delle/alle teorie della compiutezza*

Tornati a casa dopo i funerali, Nataša ed io uscimmo nel giardinetto. La giornata era calda, abbagliante di luce. Dovevamo partire dopo una settimana. Nataša mi guardò con uno sguardo lungo e strano. – Vanja – disse, non era che un sogno! – Che cosa era un sogno – domandai. – Tutto, tutto – rispose – tutto ciò che è avvenuto quest'anno: Vanja, perché ho distrutto la tua felicità? E nei suoi occhi lessi: «avremmo potuto essere per sempre felici, insieme!»¹⁰.

L'importanza di queste battute finali è che fanno parte dell'*Epilogo* di un celebre romanzo di Dostoevskij, *Umiliati ed offesi* e servono a concludere a modo di bilancio esistenziale una vicenda infelice dove si ricorda al lettore che la complicata storia dell'amore tra Vanja e Natacha non conoscerà un lieto fine. Lo scrittore russo, sicuramente uno dei maestri indiscussi di epiloghi è ricordato anche per l'ampiezza che concede al proprio stile di congedarsi dal racconto (ad esempio, nei *Fratelli Karamazov*, l'*Epilogo* occupa un capitolo intero), facendone un pezzo di bravura e un segno implicito che la messa in rilievo accordata al cosiddetto finale sta prendendo un'altra funzione: quella del rinvio della parola fine (un termine, quest'ultimo, messo a dimora nel cinema e nella letteratura popolare – genere fantastico e poliziesco – per poi tendere a disseccarsi anche su questi terreni).

D'acchito, guardando all'evoluzione della forma romanzo è facile convenire che la scomparsa del classico *Epilogo*, come per altro quella del *Prologo*, possa essere letta come una metafora disgregatrice o un sintomo di incompiutezza. Il lettore attuale, comunque, dinanzi alla presenza di un epilogo posto a conclusione di un romanzo moderno (o contemporaneo¹¹) tende ad ipotizzare di trovarsi dinanzi ad una forma «sospetta» o antiquata (o una citazione): il disuso della sua funzione appare un fatto assodato malgrado la tradizione sia stata persistente. Il romanziere David Lodge, tra i non molti autori, insieme a Calvino, tornati a riflettere sulla funzione di questo topos tradizionale, nel trattare la voce *Conclusione* nel suo promemoria sull'arte della narrativa (*The Art of Fiction*), ne parla come di una forma che ha persino rappresentato un «problema per i romanzieri vittoriani» («perché gli scrittori erano sempre soggetti all'insistente invito di lettori ed editori perché concludessero con un lieto fine») e che, comunque, si è venuta evolvendo nel tempo, perdendo la sua

¹⁰ Fëdor Dostoevskij, *Umiliati e offesi* (1861), trad. di Olga Rossetini, Firenze, Sansoni, 1965, p. 409.

¹¹ Penso al lambiccato *Épilogue* della *Vie mode d'emploi* di Georges Perec (Paris, Hachette, 1978, p. 579), vistosamente chiuso dalla classica formula – *Fin* – accompagnata dalle date di stesura (1969-1978) e da una serie di notizie e di immagini di morte, anche quelle dei due pittori, eroi rapsodici delle infinite storie del libro: Serge Valène e Percival Bartlebooth. Tra le mani di quest'ultimo il pezzo mancante di un puzzle incompiuto (il quattrocentotrentanovesimo!) allude a una iniziale (W): il nome del terzo protagonista (Gaspard Winkler) di cui si ignora la fine!

forma topica peculiare: Lodge accenna, infatti, a James come a uno dei «precursori di finali “aperti”»¹².

In breve, la nota dedicata dal romanziere americano alla casistica delle modalità di avvio alla conclusione (affidandosi a vari esempi tratti da diversi romanzi di lingua inglese: Jane Austen, William Golding, Fielding, James e se stesso) costituisce un interessante riepilogo delle variazioni sui modi di concludere, ma anche un richiamo all'evidenza che l'«orientamento verso il finale» non è scomparso bensì è stato adattato alle forme aperte del narrare attraverso un ventaglio più variegato (dei finali *ex-abrupto*, affrettati, sospesi). Alla verifica degli esempi, la sola formula indicata come desueta è quella della *captatio benevolentiae* o, più banalmente, dell'indicazione esplicita di congedo consensuale e di reciproca soddisfazione: in pratica, il disuso riguarda la parola FINE. Per il resto, è possibile credere con Lodge che lo scrittore (diversamente dal cineasta) rimane comunque sensibile alla necessità di «far trapelare che il suo romanzo sta per giungere alla conclusione»¹³. Sbaglia Lodge a ribadire implicitamente che, in quanto alle forme canoniche, occorre implicitamente «rendere ad Aristotele, quello che è di Aristotele»? Vale a dire suggerire che occorre riaprire i conti con il finito?

È evidente che a queste immagini si arriva potendo puntare la lente d'ingrandimento su una storia per certi versi conclusa e, per riprendere una fortunata immagine di Giulio Ferroni, su una specie di osservatorio postumo, dove il primato del non finito trionfa da tempo, come sfaldamento delle forme regolari e chiuse, dei concetti di genere, canone ecc.; trionfa sotto etichette e categorie estetiche le più diverse (grottesco, comico, brutto, umoristico, avanguardie, post-moderno...) e altrettante pratiche creative disarmoniche (*collages*, citazioni, intertestualità, metaletteratura...) o artifici di scrittura sospensiva (spaziatura, cancellazioni, interrogativi).

Tuttavia, a ben guardare oltre questa lente, la visione retrospettiva indica che si tratta di leggere la stessa mappa secondo due versioni speculari: 1) la linea del finito che si snoda lungo il filo conduttore delle teorie dell'arte come compiutezza «finita», a lungo impegnata a resistere sulla diga delle regole, per mantenersi compatta, «non disgiunta», tesa a salvaguardare il canone e a tesaurizzare la memoria (ad esempio, nel Cinquecento, attraverso la pratica della mnemo-

¹² David Lodge, *L'arte della narrativa. Con una nota di Hermann Grosser* (1992), trad. Mary Buckwell e Rosetta Palazzi, Milano, Bompiani, 206, p. 286. Vale la pena rinviare a uno degli esempi metaletterari più noti in materia di non finito narrativo che si legge in Calvino: «Anticamente un racconto aveva solo due modi per finire: passare tutte le prove, l'eroe e l'eroina si sposavano oppure morivano. Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce. La continuità della vita, l'inevitabilità della morte» (Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), in *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004, II, p. 969).

¹³ Ivi, p. 290. Nel testo, Lodge utilizza i propositi di un suo personaggio (Philip, eroe di *Scambi*) che sta paragonando la costrizione del romanziere rispetto alla libertà di arrivare alla parola FINE del regista.

tecnica, delle imprese), fin nei suoi tentativi più o meno importanti di riproposta (poetiche come il neo-classicismo, il parnassianesimo; oppure nei cosiddetti generi di letteratura popolare) in veste di mantenimento o di «riuso» della tradizione; 2) la linea che si può ricostruire cammin facendo a partire dalle irregolarità, dagli abbandoni, dai cedimenti progressivi, formali ed esistenziali, disseminati sul terreno stesso del puntellamento delle clausole circa gli stili, i generi letterari, i soggetti (in letteratura come nelle altre arti: pittura, scultura, fotografia, cinema...).

Per quanto riguarda la modernità, la prima tendenza si richiama a quei «criteri di giuste proporzioni, di armonia delle parti definita attraverso i termini di *symmetria*, *convenientia*, *compositio*, *modus*, che Raffaele Milani segnala come qualità attestate dal concetto di bellezza, rimesso in circolazione tra il XV e XVI secolo; mentre l'avversaria tenderà da allora a mettersi in luce attraverso le filosofie sperimentali dell'empirismo, realizzando l'abbraccio con la «bellezza senza norme» e l'accoglimento della novità (nell'arte, le spirali, le ellissi; e, in letteratura, i nuovi generi e le forme aperte) come fattore necessario nella creazione artistica¹⁴.

Questi movimenti per così dire di riassetamento (lo storicistico, in genere, tende a «far finire» un'epoca – il Rinascimento – e a farne iniziare un'altra – il Barocco; è notorio però che l'avvicendamento è mera convenzione) appaiono evidenti già nel corso del Cinquecento, quando le qualità «di compiutezza», evocate sopra, tenderanno ad essere riconfermate in quanto caratteristiche «della perfezione, dell'armonia, dell'equilibrio e della serenità formale». Tutte queste prerogative stabilizzatrici di razionalità e di «conservazione», ispirate al modello dell'arte (e all'esemplarità) greca, saranno, non a caso, indicate da Milani a suggello dell'imporsi di una moderna accezione del concetto di classico. Si veda:

L'uso attuale del termine classico comincia a emergere con il Rinascimento nel particolare riferimento alle scuole umanistiche. Per molti secoli il termine più vicino al nostro attuale è stato quello di Kanōn, squadra usata dagli architetti e anche esemplare, modello. Comunemente lo si interpreta nel segno di qualcosa di superiore, parte di un passato da cui il presente si è allontanato, o qualcosa di determinato stilisticamente negli elementi della perfezione, dell'armonia, dell'equilibrio e della serenità formale [...]. Classico si riferisce ad un periodo aureo identificato, come abbiamo detto precedentemente, con la civiltà greca del V secolo¹⁵.

Tra gli effetti più scontati di questa consapevolezza acquisita, spunta proprio la massiccia riconferma dei criteri aristotelici circa la creazione artistica; il Cinquecento, si sa, è passato alla storia quale secolo dei commenti al celebre trattato sull'arte poetica. E volendo identificare l'arco della lunghissima tradi-

¹⁴ Raffaele Milani, *Bello*, in *Le categorie estetiche*, Parma, Pratiche Editrice, 1991, p. 47.

¹⁵ R. Milani, *Le categorie estetiche. Classico*, in *ivi*, pp. 265-266.

zione (attiva fin dal IV secolo a.C., e estesa oltre il 1570 – anno dell'edizione del commento di Ludovico Castelvetro), di quei criteri, con l'idea di una lunga dominante delle poetiche della compiutezza, si potrebbe solo continuare a constatarne la solidità e la resistenza. Ancora nel 1674 il «Legislatore del Parnaso», il celebre Boileau, a proposito delle regole circa il mito tragico, riprenderà, quasi alla lettera, il commento dell'*Ars Poetica* di Orazio, un «regolista» altrettanto esemplare. Entrambi non derogano alla norma razionale della compiutezza finita, in particolare quella affidata alla funzione dell'osservanza delle categorie di luogo, tempo e azione nel *mythos* tragico, emblematici *topoi* del finito. Si rilegano i versi di Boileau:

Que le lieu de la scène y soit fixe et marqué. / Un rimeur, sans péril, delà les Pyrenées / Sur la scène en un jour renferme des années. / Là souvent le Heros d'un spectacle grossier, / Enfant au premier acte, est barbon au dernier. / Mais nous que la Raison à ses règles engage, / Nous voulons qu'avec art l'Action se ménage /: Qu'en un Lieu, en un jour, un seul Fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le Théâtre rempli¹⁶.

Tale professione di fede, inserita pochi versi dopo il celebre distico di attacco del *Canto III*, che richiama la potenza seduttrice della creazione artistica («Il n'est point de Serpent, ni de monstre odieux / Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux»), non fa che confermare la funzione di trincea anti-sfondamento dei precetti ispirati al «finito». Si pensi che il trattato sull'*Art poétique* viene pubblicato nello stesso anno della traduzione in Francia del *Traité du Sublime*, quindi dopo i grandi capolavori del teatro francese (Racine, Corneille, Molière) e la stagione dei poemi romanzeschi (Ariosto, Tasso, Marino, Cervantes, Milton). In sostanza, la temperie è quella di una sostanziale puntellatura già «posticcia» di quei principi di compiutezza (consacrati dal canone del *mythos* drammatico, stabilito quale mimesi di un'azione grande, una e compiuta, con inizio mezzo e fine), che Gérard Genette riconfermerà come elementi architettonici delle poetiche chiuse¹⁷.

Una temperie che avrà comunque lunga vita se, ancora nel progetto di Batteux di «ridurre ad un unico principio – quello letterario – tutte le arti», non risultano raccolte le avvisaglie delle deroghe alla compiutezza del «finito» nel fare arte¹⁸.

L'assalto, però, era già in vista e le deroghe anche. Ma se nell'arte a rompersi è specie il rapporto tra linea e spazio (si pensi alle eliche, alle volute serpen-

¹⁶ Boileau, *L'Art poétique, Chant III*, in *Œuvres*, Introduction de Antoine Adam. Textes établis et annotés par Françoise Escal, Paris, Gallimard, 1966, p. 170. In nota viene precisato che l'autore irrispettoso delle regole potrebbe essere o Lope de Vega, o Cervantes! (ivi, p. 996).

¹⁷ Gérard Genette, *Finzione e Dizione (Fiction et Diction)*, 1993), a cura di Sergio Atzeni, Parma, Pratiche, 1994, p. 78.

¹⁸ Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris, Saillant et Nyon, 1773.

tine del Barocco, alle aperture del «finto infinito», del *trompe-l'oeil* in Bernini, Borromini...), in letteratura la cittadella da rinforzare (o da demolire, a seconda del punto di vista) è rimasta a lungo quella del genere letterario e degli stili (umile, medio, sublime). Senza risalire all'esemplarità dantesca, le deroghe, in realtà, erano già state largamente sperimentate nelle forme narrative, dai poemi cavallereschi (sono ben noti gli effetti sospensivi presenti nell'*Orlando furioso*) ai generi nuovi (novella, la commedia, il lirismo) rispetto alla forme teatrali e all'epica.

Tuttavia, i generi «irregolari», non contemplati nel libro assunto a norma, troveranno una collocazione grazie alla foga interpretativa dei commentatori della *Poetica* aristotelica, alle prese con una sorta di singolare gara di giustificazione dei generi innovatori (oltre che della forte penetrazione delle coeve teorie neoplatoniche sulla natura della poesia). La compatta opera di inclusione nel canone aristotelico verrà messa in opera da esegeti e traduttori, mediante la costruzione di una casistica di adeguamento rispetto all'*exemplum* aristotelico (ma anche attraverso le varie apologie auto-difensive da parte dei diretti interessati. Valga per tutti l'esempio degli scritti teorici del Tasso)¹⁹. Simile operazione di adattamento, segnalato da Bernard Weinberg nelle sue note ai *Trattati del Cinquecento*, quale sforzo di «trasformazione» o «trasposizione dei precetti conosciuti ai bisogni particolari del genere nuovo», andrà avanti ancora alcuni secoli prima cedere le armi²⁰. Le poetiche della compiutezza subiranno diversi assalti con successi alterni e come in una guerra di trincea sarà evitato di giusta misura un arretramento precoce, intorno agli anni del barocco e della rilettura del trattato sul sublime. Anzi, in alcuni momenti della famosa *Querelle des Anciens et des modernes*, che si consumerà a più riprese, in tutta Europa, tra l'ultimo ventennio del Seicento e i primi vent'anni del Settecento, si è sfiorato il pareggio (ad esempio, la prima fase di attacco si chiude, nel 1694, con l'abbraccio tra Perrault, campione della modernità e Boileau, accampato nel campo avverso). Allora a dar man forte alla difesa delle regole puntellatrici del finito sarà la presenza in campo degli antichi di alcuni campioni considerati dai vari Boileau e Fontenelle modelli imperituri (Omero, Pindaro, Aristotele, Platone), mentre Perrault, elogiatore del «Grand siècle» di Louis le Grand, preferisce farsi affiancare dai moderni (Corneille – invece di Racine, schierato con gli antichi – Molière, Pascal...). Le insostituibili ricostruzioni di Marc Fumaroli concedono di soffermarsi su questa lunga fase di rivoluzione contro la difesa del mondo antico e delle regole, sottolineando il contributo determinante e, in ogni caso, «moderno», di opere dal carattere fortemente satirico, in entrambi in campi: le *Satire* di Boileau (e tra que-

¹⁹ Torquato Tasso, *Scritti sull'arte poetica*, a cura di Ettore Mazzali, Torino, Einaudi, 1977, 2 voll.

²⁰ Bernard Weinberg, Nota alla *Lezione sopra il comporre delle novelle* di Francesco Bonciani (1574), in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1974, III, p. 493 (ho trattato di questi temi in un mio lavoro che mi sembra lecito ricordare. Ovvero: *Narratologia e racconto epico*, in *Racconto e teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 104 ss.).

ste la *Satire X* «contro le donne») e, nel campo avverso, *I Ragguagli di Parnaso* (di Traiano Boccalini) e l'epica *Battaglia dei libri* (*The Battle of the Books*, 1704) di Jonathan Swift²¹.

Ma queste metaforiche battaglie mosse contro le poetiche della compiutezza, giocate fin dietro le quinte della *Querelle*, dove si aggirano, trionfanti, le ombre di due esemplari cultori del non finito, Dante e Michelangelo (ritenuti, a titolo diverso, campioni degli artisti irregolari²²) dicono che la lunga fase di adeguamento del non finito alle forme del finito si stava esaurendo, anche se sarà necessario un altro secolo prima che la vittoria dei «ragni» (i moderni, che sono capaci di estrarre dal proprio io la loro opera), nella favola esopiana evocata da Fumaroli risulti schiacciante rispetto a quella delle «api» (allegoria degli antichi, che suggerono linfe vitali dalla tradizione e ne tengono conto fino a ripeterle).

3. Altri antefatti

[...] asprezza e severità di locuzione è confacente al Sublime, il quale da tutto ciò rifugge, che presenti aspetto di soavità e di mollezza, e che al pari d'un lampo ferisce d'improvviso, e dispare [...]. Sia dunque il vero Sublime un sentimento, che eleva l'anima scossa dalla grandezza del subbietto, dal quale rapita concepisce fantasmi ed affetti nuovi, splendidi, mirabili, passionati, terribili²³.

In ogni caso, mi sembra si possa confermare l'impressione che non esista un'unica teoria del non finito (se non in ambito artistico con il luminoso esempio di Michelangelo) e che la storia del «non finito come fine del finito» in quanto disorganizzazione della letteratura sia più complessa: come si è in parte potuto osservare. Si potrebbe liquidare l'argomento con il mero rinvio al postmoderno, alle avanguardie storiche, ricalcando fatalmente l'esemplarità della lezione delle teorie appena viste; subito, però, saremmo obbligati a seguire percorsi a ritroso sulla via dell'anticipo, ad esempio, alle teorie di fine Ottocento, al non finito foscoliano delle *Grazie*²⁴ e, via via ancora a ritroso, toccando le distorsioni intro-

²¹ Marc Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, in *La querelle des anciens et des modernes*, a cura di Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, 2001, pp. 7-218.

²² Giorgio Melchiori, in un suo insuperato studio, fa riferimento alla traduzione inglese di alcuni versi della satira di Salvator Rosa (*La Pittura*), mostrando che quei versi peseranno negativamente sulla fama di Michelangelo in Inghilterra (si veda: *Michelangelo nel Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, pp. 46-47). Il giudizio indica che bisognerà aspettare l'Ottocento perché «il Buonarroti», così lo designa Ignazio Martignoni, venga riscoperto (insieme a Dante, Petrarca, Alfieri...) come voce della «modernità». Si veda: Augusta Brettoni, *Introduzione a Ignazio Martignoni, Del bello e del sublime* (1810, 1826), Roma, Bulzoni, 1988, pp. V-XXXVIII.

²³ I. Martignoni, *Del bello e del sublime* cit., pp. 84 e 100.

²⁴ Degno di nota mi pare il precoce pensiero di Martignoni su Foscolo, a proposito dei *Sepolcri*: «Se v'ha produzione fra le recenti [...] si è a mio giudizio l'imaginoso Carme d'Ugo Foscolo su i *Sepolcri*. Il tema per sé eccelso, perché d'indole grave e severa, è dal valoroso scrittore elevato per

dotte nel discorso dalla retorica del sublime. In questa prospettiva, già Torquato Tasso, non poco dileggiato da Boileau per il «faux brillant» del suo stile «tutto tarsie» (secondo Galilei), censurato per le irregolarità del suo poema e il suo «parlar disgiunto», potrebbe infatti servire da paradigma per confermare la casistica di disarticolazione delle peculiarità retoriche (interrogazione, iperbato...), necessarie per mimare il sublime, che leggiamo riassunte da Milani. Si veda:

Ecco così esposte le cinque «fonti» del sublime: le prime due innate (grandi pensieri e intense emozioni) le altre tre determinate dalla tecnica (abilità retorica, stile, composizione). Le figure ritenute più funzionali sono: l'interrogazione, l'asindeto (anche insieme all'anafora), il polisindeto, l'iperbato, il plurale al posto del singolare e viceversa, il presente storico, i cambiamenti di persona, il passaggio dal discorso indiretto a quello diretto, le perifrasi²⁵.

D'altro canto, la storia del sublime, secondo alcuni studi recenti mossi in riscoperta delle filiazioni più o meno evidenziabili del suo lungo corso, rappresenta un punto di partenza piuttosto efficace: la ricostruzione proposta di recente da Giuseppe Panella che getta un ponte tra il trattato sul sublime (riletto nel 1554, grazie alla traduzione di Robortello) e le tendenze creative della postmodernità – passando attraverso il marcato momento di consacrazione di modernità nell'estetica kantiana – è anch'essa rivelatrice dei molti aspetti di tangenza con le tematiche del non finito²⁶. Quegli stessi sondaggi mostrano però che tale convergenza maturerà nel tempo, al passo con le poetiche dell'incompiutezza: inizialmente, infatti, la natura delle diramazioni disarticolanti del sublime è stata fatta convergere in maniera massiccia, in quanto categoria estetica, sugli effetti relativi alla ricezione, al cambiamento del gusto, alle sensazioni, come ricorda la nota lessicale posta in esergo al volume di G. Panella:

Sublime: 1. Eccelso, nobile. 2. Che riguarda luoghi elevati.

Sinonimi: divino eccelso, magnifico, meraviglioso, nobile, sommo, sovranaturale, splendido, bello, stupendo, incantevole, fantastico, grazioso, dolce.

Contrari: orribile, terribile, brutto, orrendo, ignobile, ripugnante, cattivo, indecoroso²⁷.

evidenza di immagini, per ardore d'affetti, per energia di locuzione e di numero, per icastica singolare negli aggiunti, e per una acconcia allusione agli antichi riti simbolici, la qual dignità aggiunge e grandezza al cupo e terribile argomento». I. Martignoni, *Del bello e del sublime* cit., p. 95.

²⁵ R. Milani, *Sublime*, in *Le categorie estetiche* cit., p. 86.

²⁶ Giuseppe Panella, *Il sublime e la prosa. Nove proposte di analisi letteraria*, Firenze, Clina-men, 2005; Id., *La storia del sublime. Dallo pseudo Longino alle poetiche della Modernità*, 2012; Id., *Prove di sublime e altri esperimenti. Letteratura e cinema in prospettiva estetica*, 2013; Id., *Il sublime, il non finito: Michelangelo Nel Settecento. Un capitolo di storia estetica in Inghilterra*, in *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi cit., pp. 153-185.

²⁷ G. Panella, *Da una voce di dizionario*, in *Storia del sublime. Dallo Pseudo Longino alle poetiche della modernità* cit. Si noti il carattere topico di simili occorrenze (che ritroviamo da Boileau

Risulta chiaro che, diversamente dai connotatori retorici indicati sopra da Milani, dal punto di vista lessicale nessuno dei «traduttori» del senso primo coinvolge direttamente la serie che qualifica il non finito (come sinonimo di incompiuto, imperfetto, disorganico ecc.), bensì i suoi effetti psicologici: le reazioni di scompenso e di disordine, derivate dalla percezione di eventi imprevedibili al grado più alto. Eppure, questa definizione semantica finisce per rappresentare in modo intrinseco il segno di un filo conduttore che non si limita ad abbracciare il quadro evolutivo di una categoria estetica, ma tende a dimostrare, sostanzialmente, che l'ulteriore passo del concetto verso la modernità si esprimerà nel cancellare la linea del contrasto di senso contenuto nell'opposizione sinonimo/contrario (specie a partire dal Settecento inglese, con l'imporsi del sublime del negativo, del sentimento estetico e delle emozioni suscitate dall'orrido, dall'osceno) spingendosi oltre, attraverso l'ottica di Lyotard, a manifestarsi in quanto «mancanza», traccia *in absentia*, tensione dell'«impresentabile» e del «segreto» che preme sotto traccia nell'opera d'arte postmoderna, manifestandone la sublime «incompiutezza»:

Ciò che non si può dire (il mondo, il semplice, la totalità, l'unità) sono, in realtà, ciò dove il sublime abita ancora e dove può essere ritrovato quando l'apertura verso il bello viene meno. La presenza di ciò che non si mostra è surrogata dalla forza d'espressione di ciò che lo rappresenta e lo mette in scena. Ciò che vale la pena di dire e di far vedere è, in pratica, ciò che non si può dire e non si può mostrare. Non per questo – a differenza di ciò che accade con il Wittgenstein del *Tractatus logico philosophicus* – deve essere taciuto o nascosto. L'importante è che non venga divulgato ma resti segretamente sotto il controllo della forma coinvolgente del sublime²⁸.

È chiaro anche che la lettura del maggior teorico del postmoderno è tesa a mostrare l'evidenza del punto di contatto tra le teorie classiche del sublime e quelle del loro superamento, infinitamente de-sublimante e ormai associato alle forme dell'arte che «accadono», manifestandosi al soggetto come «dal niente». In sostanza, ci si può muovere da Burke, Kant e Derrida (via Heidegger e Bloom) per ricostruire il terreno di intesa tra concezione del sublime e Avanguardia, passando attraverso la riflessione di Jean-François Lyotard per ribattere le vie traverse di un territorio dell'arte che non è più soltanto quello dell'orrido e dell'ignobile (i sinonimi positivi del sublime si erano già persi dopo il Settecento) bensì quello del non finito/indefinito – non esplicitamente evocato dal filosofo francese – spalancato dinanzi alla percezione dell'«assenza di una presenza definita» dentro le immagini e i testi. Occorreva, però, convincersi, con Lyotard, circa la necessità di considerare il sublime come una «forza formale» in grado di contrastare an-

– lo Pseudo Longino – fino a Burke e al meno noto Martignoni e oltre).

²⁸ Ivi, p. 12.

che una sensibilità ridotta, come quella della postmodernità (e la sua «anima minima») di cui parla il filosofo, facendone il fulcro di una soggettività «debole» capace di reagire con sensibilità agli effetti di un sublime che agisce con mezzi artistici depotenziati, apparentemente disorganici, disorientanti ma vieppiù efficaci:

Risvegliare un affetto è quello che permette all'anima di potersi risvegliare dal sonno della sensibilità. L'arte crea lo spazio all'interno del quale il colpo di frusta del sublime con la sua forza formale riesce a creare le condizioni della percezione di ciò che è diverso e non omologato al reale. La presenza nasce dall'assenza – sostiene Lyotard; l'assenza è la condizione «naturale» della soggettività che ha bisogno di essere «risvegliata» qualcosa che lo disorienta e la faccia tornare su se stessa per conoscere ciò che la costituisce, ciò che la costituisce nel profondo. Le condizioni minime di esistenza dell'arte, allora, sono assicurate dall'impellenza del Sublime – senza di esso, l'attesa dell'apparizione del senso nuovo della realtà verrebbe ad essere eternamente frustrata dalla piattezza del senso omologato e vigente. Nel Nulla che incombe, qualcosa si manifesta con i caratteri del sublime (sia quello di Burke che quello di Kant [...]) e il suo proporsi sulla scena del soggetto serve a dargli la possibilità di crearsi il proprio spazio di operazioni successive. Da ciò si può dedurre la centralità della figura del sublime nell'epoca in cui sembrava essere accantonata definitivamente²⁹.

Una volta indicato al sublime il compito – riscoperto – di rendere riconoscibile la soglia dell'arte (di contro alla «piattezza del senso omologato»), la linea della continuità tra sublime (moderno) e postmoderno appare cementata. Ora è più facile anche verificare la solidità del ponte di passaggio sospeso tra sublime e non finito che si è venuto costruendo, quasi in assenza, attraverso una rete di allusioni, che fanno pensare alla possibilità di un procedere in consonanza tra i due grazie agli effetti di discontinuità, vuoti di senso, «assenze di una presenza», scaturigine del (e dal) nulla, non detto, arte del silenzio, imperfezione... Inoltre, altro effetto consonante, proprio come il sublime, il non finito non «pertiene» ad una poetica unica bensì, dal moderno al postmoderno, si manifesta come poetica di attraversamento culminante in fasi più o meno marcate (Sei-Settecento-Ottocento, per il sublime; Cinquecento-Novecento, per il non-finito).

Questa mancata coincidenza cronologica ci dice che non è sempre possibile appiattire l'uno sull'altro i due concetti: il non finito può non indurre (produrre) effetti sublimi, allo stesso modo il sublime può fare a meno degli effetti evidenti di discontinuità (e quindi di non finito): basti pensare agli effetti, senz'altro sublimi, delle due *Pietà* michelangiolesche che, invece, paiono assenti nella scrittura «figurata» e discontinua di Céline (nei suoi *Colloqui con il Professor Y*). Tuttavia, un aspetto pare assodato. Quando il non finito si mescola con il sublime si rientra nel pieno dominio della tradizione estetica, dove riaffiorano aspet-

²⁹ Ivi, p. 16.

ti preponderanti di psicologia, sentire ecc.; in ogni caso qualcosa in più degli aspetti meramente formali (retorici) delle poetiche dell'incompiutezza. Il conto con il sublime è comunque destinato a rimanere aperto, specie dopo i ricongiungimenti postmodernisti appena visti.

Come al solito, tracciare confini non è sempre fruttuoso. Anche i rapporti tra postmoderno e non finito non sono pacifici (come, per altro, quello con le avanguardie³⁰); se diamo credito alle argomentazioni più o meno recenti dei teorici americani o transalpini (Ceserani ha ragione a collocare il suo racconto sul postmoderno prevalentemente oltreoceano e a considerarlo, in Italia, limitato a pochi nomi: Eco, Calvino, Tabucchi, Busi e qualche altro) si può capire, come per la convergenza delle teorie sul sublime, il non finito, per così dire, entri ed esca dal postmoderno. Insomma, se ripercorriamo (anche parzialmente) l'elenco delle *Cinque proposizioni paratattiche sulla cultura del postmodernismo*, proposto da Ihab Hassan, ci si deve arrendere all'evidenza che il fronte del non finito continua ad essere presente come poetica sottotraccia, trasversale, per il fatto di minare il linguaggio, la completezza delle forme, mentre il postmoderno, secondo Hassan, occuperebbe una dimensione più onnicomprensiva, globale, epistemologica, ideologica e non solo artistica e letteraria:

Il postmodernismo dipende dalla violenta transumanizzazione della terra [...]
 Il postmodernismo deriva dall'estensione tecnologica della coscienza [...]
 Il postmodernismo si rivela, allo stesso tempo, nella dispersione dell'umano [...], cioè del linguaggio [...]
 Il postmodernismo, quale modalità de cambiamento letterario [parrebbe] distinguersi dalle avanguardie più vecchie [...]
 In quanto movimento artistico e filosofico, erotico e sociale, il postmodernismo si rivolge verso forme giocose, desiderative, disgiuntive, dislocate o indeterminate, verso un discorso di frammenti, un'ideologia della frattura, una volontà di disfacimento, un'invocazione di silenzi – va verso tutto ciò, pur implicando inoltre i loro contrari, e le relative realtà antitetiche (È come se *Aspettando Godot* trovasse un'eco, se non una risposta, in *Superman*)³¹.

Questo equivale, eventualmente, a confermare che il postmoderno in quanto poetica è contornato da molti caratteri dell'incompiutezza, ma anche ad ipo-

³⁰ Si veda per esteso l'opinione di Ihab Hassan circa la relazione tra postmoderno e avanguardie: «4. Il postmodernismo, quale modalità di cambiamento letterario, potrebbe distinguersi dalle avanguardie più vecchie (Cubismo, Futurismo, Dadaismo, Surrealismo, ecc.), come pure il modernismo. Né olimpico e distaccato come quest'ultimo, ma neanche *bohémien* e indisciplinato come i primi, il postmodernismo ispira un diverso tipo di adeguamento tra arte e società». (Ihab Hassan, *Cinque proposizioni paratattiche sulla cultura del postmodernismo*, in *La questione del postmodernismo*, da *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, trad. Paolo Spedicato, a cura di Peter Carravetta e Paolo Spedicato, Milano, Bompiani, 1984, p. 104).

³¹ Ivi, p. 105.

tizzare che la sua «fine» può non coincidere con quella del non finito³². Nel quadro riepilogativo di Hassan e che potremmo continuare a estendere inglobando opinioni di altri teorici coevi, è possibile rintracciare tra le righe, che si voglia o meno attribuire al non finito il valore di poetica, un effetto marcatore macroscopico: quello della discontinuità (Hassan parla di un «discorso di frammenti», «ideologia della frattura», «dislocazione» e Ceserani di «frammentazione generalizzata»³³), talmente ricorrente da costituire una delle dominanti creative del secolo scorso, che, in ogni caso, tende a tenere insieme modernità e post-modernità (o tarda modernità³⁴) attraverso un nesso che tende a superare lo *status* dell'incompiuto per addentrarsi francamente in quello dell'interminabilità.

4. Dall'incompiutezza all'interminabilità

«L'essentiel! l'essentiel! Que je ne me perde pas! Que je fasse les trente.. quarante pages, moi! ... suffisant pour l'interview! Et lisibles! lisibles! pas plus du tout aride qu'autre chose!... l'interview qui fera pas le tonnerre, bien sûr [...]. Tout

³² A parlare di «fine del post-moderno» in termini di catastrofe per il contesto italiano è Luperini che ha scritto a modo di bilancio: «Privi di passato e di futuro. Felicemente immemori e accecati. C'è stato un salto fra le generazioni. Nessuna eredità. Fortini, Sciascia, Volponi sono stati dimenticati; Pasolini è stato ridotto all'icona di un santino omosessuale e un po' trasgressivo; Calvino è diventato un classico per gli accademici e i professori dei licei; la neoavanguardia un oggetto da museo (d'altronde, *hoc erat in votis*) e da tesi per le scuole di dottorato. Il postmoderno, con il suo disincanto e il suo manierismo giocoso e disimpegnato, in agonia già da tempo, è morto definitivamente, crollato con le due torri di New York. Ma in Italia nessuno sembra essersene accorto [...]. All'inizio degli anni Settanta Pasolini parlava per il nostro paese di un genocidio culturale in corso. C'è stato e ha fatto "tabula rasa". Il postmoderno italiano è stato questo genocidio; e dunque, pur risentendo di quello internazionale, ha avuto caratteri propri. Rispetto agli Stati Uniti, alla Francia, alla Germania, alla Gran Bretagna l'Italia aveva tradizioni culturali moderne assai più fragili, un costume civile più approssimativo, più posticcio e precario [...]». Luperini parla di «sordità» e di «ritardo» «dell'ambiente letterario e artistico» come pure di quello civile e sociale: «Ci si può illudere di vivere, come il postmodernismo ci aveva fatto credere, in un mondo esclusivamente linguistico di rifacimenti e di pure parole che si ripetono all'infinito quando il mondo si va palestinzando, le nostre piazze, i nostri aeroporti e le nostre metropolitane sono a rischio, e intere popolazioni premono ai nostri confini? Si può continuare a coltivare la futilità e a giocare sull'orlo dell'abisso? È successo altre volte che la storia salti una generazione. Nasceranno nuovi scrittori, e si impadroniranno della nostra lingua (già lo stanno facendo) giovani intellettuali albanesi e magrebini. Qualcuno forse ricomincerà a leggere Fortini e Sciascia, Volponi e la Morante, Vittorini e Pasolini» (Romano Luperini, *Gli scrittori di oggi. Un declino anche culturale*, in *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2008, pp. 128-129).

³³ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Boringhieri, 1997, pp. 140 ss. Sull'importanza della natura e della funzione della frammento quale connotato di modernità, non limitata all'opera di Marcel Proust, si veda: Luc Fraisse, *Le processus de la création chez Marcel Proust. Le Fragment expérimental*, Paris, José Corti, 1988.

³⁴ L'etichetta di tarda modernità – preferita a quella di postmodernità (intesa quale «fase riflessiva e autocritica» della modernità) – fatta risalire al dadaismo è una proposta teorica di Carla Benedetti (*L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 27 ss.).

considérant... humblement... le mémoire d'Harvey faisait dix pages, en latin, sur la Circulation du sang lui qui était coté, honoré, favori du roi... d'un jour à l'autre plus un client!... sa maison ravagée et tout!... le monde entier contre lui!... pour un petit écrit de dix pages!... alors? alors?... il faut se méfier de faire trop court... et Galilée donc!... quatre mots [et pourtant elle tourne]!... qu'est-ce qu'il a pris! Comment il a dû s'excuser! Pour ses quatre mots!... s'agenouiller!... je me relis moi là, il faut se relire!... il faut se méfier de faire trop bref... tout mon mémoire façon d'interviewe... on se relit jamais assez!... oh!... oh!... non... non! Tout de même... ça peut pas aller si loin... je le dis! Ce n'est pas de telle importance³⁵.

È ovvio che l'accenno a tutte queste rivoluzioni non serve a identificare il non finito con opere incompiute per interruzione involontaria (scomparsa dell'autore, perdita dell'interesse, incapacità di «trovare una fine» più convincente) o pubblicate senza conclusione, rimaste inedite e quindi pubblicate postume (come il testo autobiografico – rimasto incompiuto – di Giuseppe Dessì, *La scelta*³⁶) in quanto tali, bensì riguarda opere intenzionalmente interrotte o frammentate.

Le frasi lette sopra, che chiudono il delirante «colloquio del Signor Y» di Céline – in realtà una monologante intervista immaginaria e metapoetica di uno scrittore che si rivolge con tono rivendicativo al presunto editore renitente (Gallimard) –, tra tutte quelle possibili, sono perfette per esemplificare invece la dinamica disgregatrice del non finito da quando si è manifestato anche come attacco alla continuità della scrittura, disarticolando il «dentro del testo» con buchi e tagli (alla stregua di certe tele di artisti noti del Novecento: Fontana, Baruchello, Emilio Isgrò...). Si tratta di un passaggio capitale per situare il punto di rottura che segna l'esaurirsi della fase di ricerca di auto-mimetismo del non finito e il sopravanzare delle poetiche dell'incompiutezza. Queste ormai segnano il passo di una letteratura avviata a diventare qualcosa d'altro rispetto al passato, contagiata da un contesto espressivo in preda a tutti gli abbandoni possibili delle regole e da una pletera di movimenti fondati sull'interruzione: dell'immagine (persino nella fotografia, nel film), dei colori, mediante effetti di frantumazione, tagli, inserti e contaminazioni tra testo e immagini... E allo stesso modo, come non ricondurre ad una temperie culturale, già evocata all'inizio, di «fine del finito», dovuta al complesso delle teorie filosofico-artistiche che privilegiano i concetti di interminabilità: «opera aperta», «sentieri interrotti», rizomi, differimenti, faglie, *entre-deux* (e di conseguenza interpretazione terminabi-

³⁵ Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le Professeur Y, 1955 (Colloqui con il Professor Y)*, trad. a cura di Gianni Celati e Lino Gabellone, Torino, Einaudi, 1971), in *Romans*, a cura di Henri Godard, Paris, Gallimard, 1993, pp. 560-561 (William Harvey – 1758-1657 – è il medico inglese scopritore della circolazione del sangue).

³⁶ Si veda: Giuseppe Dessì, *La scelta, Introduzione* di Claudio Varese, commento e nota di Anna Dolfi, Milano, Mondadori, 1978 (nuova edizione a cura di A. Dolfi, *Postfazione* di C. Varese, Nuoro, Illisso, 2009).

le ed interminabile...)? È questa la fase in cui la parte più esposta della letteratura, quella che si interseca con i movimenti europei (e non solo), tenderà a partecipare alla costruzione di una babelica torre decettiva attraversata da esempi di pratiche di scrittura disarticolanti (discontinuità stilistica, citazione, parodia, cancellazioni, metaletteratura), circolarità dei temi e delle immagini (l'«infinito viaggiare», il labirinto...), disgregazione del tempo e dello spazio; il largo diffondersi della scrittura ipertestuale.

Ma queste dominanti espressive che potremmo definire come ulteriori immagini di «dis-chiusività» e «dis-struttività» (due termini che Remo Ceserani mutua da William Spanos), possono essere inventariate come spie di una poetica del non finito? In un certo senso, sì, basta gettare l'amo nelle acque torbide di poetiche conniventi, come quelle che servono a illustrare il postmoderno:

Le parole-chiave di quella che si presentava sostanzialmente come una poetica [il postmoderno], erano «disintegrazione» (del soggetto, del mondo, della società, dell'epoca moderna); apertura (dei testi, con preferenza quindi per le opere aperte, senza confini o *boundaries*, anziché le «opere chiuse» o pretese tali care ai *New Critics* e anche agli strutturalisti, quindi anche rifiuto del «senso della fine», della trama obbligata di tanta letteratura tradizionale o di massa, della ricerca, da parte del critico letterario, così come dello psicanalista o del detective, di un significato ultimo); «dischiusività» e «dis-truttività» come caratteristiche programmatiche della nuova letteratura e della nuova critica³⁷.

Ed infatti, nel quadro del commento di Ceserani si accenna all'abbandono delle forme «finite» per quelle «senza fine» e, nella sostanza, sono confermati molti aspetti già visti proprio (aggiornati, però, da una terminologia etichettata nel solco del postmoderno) nella teoria dell'«opera aperta», esplosa ormai più di cinque decenni fa, in convergenza con date e nomi noti della cosiddetta «Nouvelle critique». Appena qualche anno prima di quei dibattiti (nel 1961)³⁸, molti lo ricorderanno, gli studiosi erano stati affascinati dalle linee di «dischiusura» delle opere ridisegnate nel suggestivo affresco delle «metamorfosi del cerchio» di Georges Poulet, quando, l'anno seguente, Umberto Eco, inserendosi in quella fase di autentico fermento teorico-critico e creativo con una etichetta fortunatissima, che finirà per inglobare quasi per antonomasia tutte le caratteristiche delle pratiche inventive (nella musica – la musica dodecafonica –, nei movimenti artistici, nella letteratura) le raccoglieva sotto il segno dell'opera aperta (e l'autorevole impronta di Joyce). «Indeterminatezza» e «interminabilità» ma, soprattutto, un nuovo patto tra autore e lettore saranno indicati da Umberto

³⁷ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno* cit., p. 37 (Ceserani sta illustrando il carattere disgregativo del postmoderno americano; i due termini sono riferiti a William V. Spanos).

³⁸ Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961 (*Le metamorfosi del cerchio*, a cura di Giovanni Bogliolo, Milano, Feltrinelli, 1971).

Eco come «marcatori» dell'opera aperta. Ma, come è possibile vedere, i due termini racchiudono entrambi i poli del non finito: quello del carattere incompiuto e quello del carattere di ricominciamento infinito.

Tuttavia, nel progetto di Umberto Eco, queste due parole-chiave si trovano coinvolte nel duplice piano (lotmaniano) della comunicazione-informazione estetica e dell'interpretazione, dove si parlerà di opera d'arte come probabilità, come «campo di possibilità» implicando, *a parte objecti*, la conseguenza che tale carattere inesauribile del senso sottintenda la necessità di una ricostruzione da parte del fruitore (o del lettore), invitato a riscoprire le funzioni classiche dell'ermeneutica (*intentio auctoris, intentio operis, intentio lectoris*), come risulta nell'invito che segue:

Guardiamo un quadro di Pollock: il disordine dei segni, il disintegrarsi dei contorni, l'esplosione delle configurazioni ci invita al gioco personale delle relazioni instaurabili; tuttavia il gesto originale, fissato nel segno, ci orienta in direzioni date, ci riconduce all'attenzione dell'autore. Ora questo si attua solo e proprio perché il gesto non rimane qualcosa d'estraneo al segno, un referente cui il segno rimandi per convenzione [...]: gesto e segno hanno trovato qui un equilibrio particolare, irriproducibile, fatto di una felice adesione dei materiali immobili nell'energia formante, di una relazione reciproca dei segni, tale da portarci a specificare l'attenzione su certi rapporti che sono rapporti formali, di segni, ma al tempo stesso rapporti gestuali, rapporti di intenzioni³⁹.

Dal punto di vista che ci riguarda più da vicino è interessante notare che l'insistenza rivolta alla funzione del lettore, piuttosto forte in quella fase di preminenza della linguistica e delle teorie dell'informazione (si ricordi la circolazione di concetti di cibernetica, come codice, entropia, rumore, probabilità, imprevedibilità, *feed back* ecc.), aveva indotto a focalizzare l'attenzione sulla situazione inedita di una ricezione forzatamente attiva, posta al centro della poetica dell'opera aperta. Per certi versi, saranno le teorie del postmoderno a spostare l'ottica dall'interesse sugli effetti di una ricezione ritenuta aperta perché incompleta a quelli imputabili alla «svaporazione» della forma – lo «smembramento di Orfeo» di cui ha parlato Ihab Hassan, definendolo come tratto peculiare del linguaggio «autodistruttivo» proprio delle opere postmoderniste. Tra le molteplici istanze di carattere estrinseco (di tipo sociologico, ideologico, epistemologico) attribuite al postmoderno, quelle di carattere intrinseco (espressivo, linguistico, stilistico), infatti, verranno messe in primo piano come non mai: in questa prospettiva diventerà evidente, anche se non sempre verrà esplicitamente citato in causa come «imputato», che il non finito diventerà uno dei figli (o padri?) degeneri del linguaggio malato, spesso ridotto al quasi-silenzio. Si veda il pensiero di Hassan:

³⁹ Umberto Eco, *L'opera aperta nelle arti visive*, in *Opera aperta*, Milano, cit., p. 74 (Eco sta trattando del caso di Jackson Pollock e del rapporto tra «forma e apertura»).

La letteratura postmoderna si manifesta indubbiamente litigiosa, abbondante, varia. Le tendenze cambiano rapidamente anche da luogo a luogo. Ebbene, ascoltati nel corso di questo studio, due tipi di silenzio persistono nella letteratura postmoderna. a) l'eco negativa del linguaggio, autodistruttivo, demoniaco e nichilista; b) la sua immobilità positiva, che è autotrascendente, sacramentale, plenaria⁴⁰.

L'equazione inedita che si dispiega clamorosamente con il postmoderno pare essere la seguente: più l'opera tace, più il silenzio preme con i suoi puntini di sospensione [...] più l'opera è aperta e più il lettore (il critico) parla e il non finito diventa generatore di infiniti discorsi. Si badi, però, che l'argomentazione che qui si sta prospettando è giusta: solo ci si limita a prestare orecchio all'«eco negativa del linguaggio»; l'altra faccia del silenzio, «autotrascendente», non concerne (apparentemente) il non finito, bensì concerne il perdurare della tradizione delle poetiche essenzialiste (che rimangono legate al mito della compiutezza).

Comunque sia, le poetiche menzionate (quella del postmoderno e quella dell'opera aperta) «ospitano» evidenti segni di non finito; segni che potremmo rigirare in molti modi, dovendo comunque rimanere dentro alla variazione delle gamme possibili della discontinuità e dell'interminabilità.

5. *Cancellature e saturazioni a non finire*

La Cancellatura. La ripetizione ossessiva del cancellare, spostare, sostituire, tendono del resto, proprio a questo, sconvolgere l'ordine della causalità che stabilisce una volta per tutte ciò che viene prima (ed ha un ruolo dominante) e ciò che viene dopo (ed ha il ruolo di dominato). Per realizzare questa cesura tra parlante e parlato, Isgro mette in atto procedimenti diversi, anche se tutti rispondono a una qualità comune di negare un ordine del discorso per ricostruirne un altro. C'è innanzi tutto il procedimento della cancellatura: 1) delle parole, per cui il testo risulta radicalmente altro rispetto a quello emesso dal parlante e pare vivere di vita autonoma, libera, anche se precaria, anzi libera per la sua aleatorietà; 2) delle immagini con la conseguente intransitività del rapporto tra elementi verbali e visivi⁴¹.

Finora, non si è fatto che seguire la falsariga di una equazione implicita che mette sullo stesso piano il non finito e tutte le modalità possibili di frammentazione⁴² e discontinuità di cui le teorie e le forme della letteratura e dell'arte (per

⁴⁰ Ihab Hassan, *L'evanescenza della forma*, in *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, a cura di Peter Carravetta e Paolo Spedicato cit., p. 40.

⁴¹ Filiberto Menna, *Sul filo del linguaggio*, in Emilio Isgro, *Antologia della critica con testi di Rossana Apicella et alii*, Parma, Università, 1976, pp. 10-11.

⁴² A proposito dell'accostamento frammento/non finito, Silke Schauder, nel bel saggio *Figura*

rimanere nell'*hortus conclusus*!) del secolo scorso sono state prodighe. Non sarebbe forzato definire questo aspetto come il «lato dadaista del non finito», che coincide con le molte sparizioni che conosciamo (dei generi letterari, dei personaggi, dell'autore...) e un crescendo disgregante inarrestabile del linguaggio spinto persino a produrre un *télescopage* tra spazi bianchi e «tratti neri» nel testo. E straordinari esempi di tratti neri si possono considerare quelli commentati da Filiberto Menna a proposito della «teoria della cancellatura» di Emilio Isgrò, un caso esemplare di pratica di non finito, al limite del silenzio e dell'auto-cancellazione (e sconfessione di identità da parte di un autore che ha dichiarato: «Io non sono Emilio Isgrò», per poi riaffermare: «Io sono Emilio Isgrò»⁴³). È indubbio che Isgrò potrebbe condividere con molti compagni di strada il lungo tracciato (in pratica da Rimbaud a Beckett e oltre) di quelle che William Marx ha definito «modalità di addio alla letteratura»; modalità che, per altri versi, incrociano alcune sintomatologie dell'*Interminabile lavoro del lutto*, praticato, secondo Carla Benedetti, da diverse ondate di poetiche deputate a officiare il rito della morte dell'arte⁴⁴. I due tracciati – quello considerato da W. Marx, teso a storicizzare le ragioni che hanno portato, sin dalla fine del XVIII secolo, alla «svalutazione della nozione di letteratura», e quello di Carla Benedetti dedicato al vaglio dei rituali novecenteschi di necrofilia letteraria che hanno accompagnato morti di vario tipo (a partire da quella dell'autore) – appaiono infatti contrassegnati da tratti decettivi veramente intrinseci alle dinamiche del non finito. Del resto, la panoplia è la medesima: crisi del linguaggio, sgretolamento espressivo e testuale praticati in sommo grado e fino al punto di far pensare alla messa in scena di sistematici tentativi di «suicidio» (silenzio, rinuncia) della letteratura o a «imposture o trucchi di auto-sopravvivenza» (W. Marx). Stati di «suicidio paradossale» e di resurrezioni ipertrofiche abbondano anche nei retroscena creativi che Carla Benedetti mette a fuoco lungo l'avvicinarsi delle avanguardie del Novecento:

Agli inizi del secolo, la morte dell'arte ebbe in primo luogo una faccia utopica: per le avanguardie l'arte doveva sì estinguersi, ma in quanto sfera separata (in quanto museo, istituzione, luogo deputato dell'esperienza estetica), per

res de l'inachèvement: Michel Ange et Camille Claudel (in «Topique», 2008/3, n.104, pp. 173-190) sottolinea la necessità di differenziare non finito e frammento, scrivendo: «Le dernier évoque, à travers la brisure, une unité perdue, mais ayant été alors que le non finito tend vers une forme totale, non encore atteinte, à créer» (consultazione online). L'osservazione è giusta, sebbene, generalmente, si tenda a seguire l'accezione di «effetto incompiuto» del frammento.

⁴³ L'affermazione, per altro, è prodotta apponendo un tratto nero sul «non» della negazione (per cui «io non sono...» diventa «io sono»). Si veda: *Dichiaro di essere Emilio Isgrò*, a cura di Marco Bossini e Achille Bonito Oliva, Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci Prato (1988-2008), 2008.

⁴⁴ William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Minuit, 2005; C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata* cit.

«sciogliersi» nella vita e diffondere in essa il proprio potenziale alternativo. Poi la neoavanguardia rovesciò l'utopia in sarcasmo mostrando come l'arte fosse ormai degradata a merce, ma nello stesso tempo dandosi come compito quello di accelerarne la fine, in una sorta di suicidio paradossale. Il postmoderno infine ha assunto la morte dell'arte nel cuore stesso di una pratica ironicamente necrofila. Questo terzo passaggio è stato, sotto molti aspetti, cruciale. Per la prima volta la fine dell'arte non viene paventata, né auspicata, né data per imminente: essa è già avvenuta, e senza alcuna tragedia. L'arte tutta quanta è sentita come postuma: i suoi prodotti attuali non sono che reliquie. Come ogni precedente riattualizzazione del mito della morte dell'arte quest'ultima ha avuto il suo effetto produttivo. Essa ha potuto infatti rilanciare l'attività artistica su vasta scala, riaprendo molte vie che la modernità aveva chiuse. [...] Una tale liberalizzazione ha avuto però non solo un prezzo, ma un prezzo così alto da rappresentare nello stesso tempo una condanna: non c'è più niente che venga davvero creato: ogni forma è citata, imitata. Come scriveva John Barth, si può scrivere romanzi che imitano la forma del Romanzo di un autore che imita il ruolo dell'Autore [...]. L'arte con ciò si condanna alla necrofilia. Il rimedio si rivela un veleno. Esso permette sì, di eludere la logica artistica moderna incentrata sul valore del nuovo, e di aggirarne le paralisi; ma a patto che non si dia più creazione⁴⁵.

È indubbio che la serrata arringa *destruens*, messa in piedi da Carla Benedetti, si attagli per molti versi alla prospettiva del non finito; lo stesso si può dire, però, per quanto riguarda la parte «costruttiva», anche se non so fino a che punto si possa parlare di «rilancio artistico» o se, per ciò che concerne almeno il non finito, non sia preferibile l'opzione di William Marx, quando nel suo *Addio* afferma che «la mort de la littérature n'empêche pas la littérature d'avoir lieu». E questo nella misura in cui le teorie dell'incompiutezza hanno collaborato non poco alla prolungata «cerimonia degli addii» e hanno permesso al presunto malato grave di sopravvivere, malgrado tagli, cesure e pezzi posticci⁴⁶. Perciò, quando lo studioso francese, scartando l'ipotesi del doppio gioco (della morte simulata o della sostituzione del soggetto letteratura con qualcosa d'altro che ne avrebbe preso il posto), osserva:

Mais est-ce bien de mort qu'il s'agit? Et si la littérature s'était prise malgré elle à son propre jeu, si elle avait cru aux propres symptômes qu'elle simulait, comme

⁴⁵ C. Benedetti, *Un interminabile lavoro di lutto*, in *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata* cit., pp. 193-194.

⁴⁶ W. Marx, *L'Adieu à la littérature* cit., p. 18. Il percorso di Marx concerne l'evoluzione dell'arte e la sua progressiva «perdita d'aura». Il canto funebre della letteratura per W. Marx è quello intonato dalle poetiche, per così dire, moderniste, «autoreferenziali» (praticate da Rimbaud ai movimenti d'avanguardia), tendenti al silenzio, alla rinuncia e alla impossibilità di riacquistare una motivazione, specie dopo il verdetto di Adorno nella sua *Dialettica negativa* («Toute culture consécutive à Auschwitz, y compris sa critique urgente, n'est qu'un tas d'ordures») (ivi, p. 125).

Molière succombant sur la scène aux maladies imaginaires d'Argan. Les vrais mourant ne parlent pas: ils s'en vont sans mot dire. Rimbaud fut de ceux-là⁴⁷.

Non si può non convenire che ciò che resta della letteratura abbia «continuato a parlare», malgrado i molti sintomi di discontinuità e di mutismo – ad esempio, la frammentazione narrativa e linguistica, i puntini di sospensione, gli interrogativi come nel brano di Céline citato sopra – e che il non finito, proprio in virtù di tutte le tangenze con le forme dell'incompiutezza, viste finora, sia stato un «trucco di sopravvivenza» di notevole funzionalità: una sorta di tecnica del levare per dire di più (quasi un «dire non dicendo»⁴⁸). Mi rendo conto di rischiare un appiattimento enorme di procedure dalle forme più eterogenee e a cui appartengono, ad esempio, anche le manifestazioni ipertrofiche segnalate da Carla Benedetti a proposito della pseudo-defezione del ruolo dell'autore sostituite da un'invasiva dimensione metaletteraria (che rimane oltremodo proficua). Del resto, non è possibile, né utile, elencare tutti gli artifici costruttori per difetto dietro ogni auto-dichiarazione di incapacità. In pratica, ogni «non so scrivere» (come i convinti «Io non sono abituato a scrivere» o «non riesco mai a cominciare», rilevati da Stefano Bartezzaghi in un celebre «esercizio di stile» di Queneau⁴⁹) può rappresentare un indizio valido per registrare esempi di non finito in versione «di sopravvivenza creativa truccata». In pratica, basta rovesciare la prospettiva del lutto letterario per poter aggiungere qualche nome alla già cospicua sequenza di quegli «scrittori giocatori», incontrati da Stefano Bartezzaghi. Quegli autori, scelti oltre la loro appartenenza a tendenze sperimentali o combinatorie (OuLiPo), si rivelano tutti esperti manipolatori di incompiutezza, epperò, nell'ottica di W. Marx (e di Benedetti), abili contraffattori di testi (talvolta ludici, come gli *Exercices* di Queneau)⁵⁰. Non a caso, tra i vari praticanti moderni del «gioco serio» della letteratura, si trovano virtuosi di giochi linguistici decettivi, alla Queneau, e ultra-giocolieri attesi (quali Proust, Calvino, Arbasino, Nabokov, Dossena, Celati...) ma anche un

⁴⁷ Ivi, p. 19.

⁴⁸ Magari affidando il compito di celebrare la scrittura a un vero e proprio poema in onore dell'oggetto-feticcio (e sacro fino a qualche tempo fa) per lo scrittore: la penna. Mi riferisco a *Écrire* (Paris, Hoëbeke, 2007) di Daniel Pennac, dove a incarnare la venerazione per la scrittura è un'unica figura-personaggio («le stylo-plume») che attraversa varie «stazioni» di tributo, dal *rêver d'écrire* alla fatica *d'avoir écrit...*! (D. Pennac, *Scrivere*, trad. Isabella Riva Macerata, Milano, Archinto, 2008).

⁴⁹ L'esercizio si intitola *Maladroit* (in *Exercices de style*, 1947, Paris, Gallimard, 1981, pp. 79-80). A proposito di «scrittoranti» nell'originale si legge: «C'est en écrivant qu'on devient écrivain», ivi, p. 80. Sul gioco serio della scrittura in Queneau rinvio all'ottima analisi di Stefano Bartezzaghi (*Come si diventa «scrittoranti» Gli esercizi di stile di Raymond Queneau*, in *Scrittori giocatori*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 163-203).

⁵⁰ A proposito delle tendenze «giocoliere», nella sua *Introduzione* Stefano Bartezzaghi scrive di «Cercare il gioco anche dove nessuna etichetta, nessuna frontiera esplicita segnala l'ingresso in un campo separato: il gioco nel non gioco, l'*in-lusio* inavvertita (ivi, p. XI).

inedito Primo Levi «cosmichimico»⁵¹. È indubbio, tuttavia, che a voler estendere la galleria dei nomi da inserire nel novero degli esperti di linguaggio che indagano nell'esibizione del difetto (veicolo attestato di non finito) sarebbe sufficiente attingere proprio nel recinto delle tendenze sperimentali che hanno giocato a mescolare la frammentarietà del linguaggio con la percezione di una visione del mondo disarticolata. Qui troveremmo virtuosi dichiarati alla stregua di un Emilio Isgrò che presenta se stesso in veste di asceta dell'arte con la «passione di un monaco», mentre fa affiorare l'idea di una liberazione della parola da sotto le macchie d'inchiostro che ne cancellano il segno:

Questa è la cancellatura. Una macchia che copre una parola, la separa dal mondo, la libera. Quale è questa parola? Quale è il sinonimo? Quale la lingua? Nessuno può dirlo. Nessuno può saperlo. Io conoscevo questa parola, ma l'ho dimenticata. Sono più di vent'anni – quasi venticinque, ormai – che pratico la Cancellatura e la frequento con la passione di un monaco [...] In questo libro non è facile leggere. Ma certamente non è proibito. Se si vuole, infatti, non è difficile cogliere sette parole tutte minuscole e tutte importanti:

*capito sia che stesse accadendo un altro*⁵².

Qui non si tratta di smentire l'evidente traccia disgregatrice della macchia – lo impedisce il testo originale di pagine e pagine di parole o intere frasi cancellate (perché, come avverte Menna, la cancellatura può essere prodotta solo su un testo preesistente e Isgrò l'ha applicata su testi «intoccabili» come la *Divina Commedia* e la *Costituzione italiana!*) con l'inchiostro nero, dove parole residue, pochissime, disorganiche, perfettamente leggibili sono rese prive di senso dalle cancellature sovrapposte ai segni che precedono e seguono, interrompendo la logica della continuità delle frasi; si tratta invece di considerare che ciò che risulta è un testo: effetto d'insieme di tutte quelle righe annerite dei segni scomparsi, di tutto quel levare. Ogni pagina si presenta come un trionfo del non finito, in modo perfettamente «intransitivo», come scrive Menna. Infatti, il vero senso non sta nelle parole, come avverte l'autore, bensì proprio nei «tratti neri» di ciò che interrompe il finito:

Ma la cancellatura non è Santa Teresa d'Avila, non è l'estasi, non è il silenzio, non è la pagina bianca. È il vuoto risonante di echi e decasillabi della cisterna di Valéry, tra il vuoto nulla e l'accadere puro. Un fatto reale e concreto, non metaforico, una forza-lavoro ben calcolata, un segno sovrapposto e visibile, eseguito dalla mano dell'uomo⁵³.

⁵¹ Stefano Bartezzaghi, *Le cosmichimiche di Primo Levi. Gioco, osservazione linguistica, invenzione*, in *Scrittori giocatori* cit., pp. 21-76.

⁵² Emilio Isgrò, *Teoria della cancellatura. 1964-1990*, Milano, Fonte d'abisso, 1990, p. 9.

⁵³ Ivi, p. 11.

In sostanza, la cancellatura raddoppia, si «sovrappone» al segno, rendendolo non leggibile ma senza impedirgli di «occupare» uno spazio, obbligandolo a ri-velarsi in modo quasi auto-mimetico. Evidentemente, i «buchi neri», come la mano che si presenta nel gesto esecutore consapevole della cancellatura, rinviano ad un'operazione di svuotamento (non finito) apparente che sta ad indicare come tutto quel levare miri, in realtà, a fare entrare spazi irrappresentabili nel testo: paradossalmente, la cancellatura che «interrompe» e macchia lo spazio funge da porta per dar luogo nel testo a altre «specie di spazi», oltre a quelli bianchi e neri, facendoli esistere, come accade in questo brano di Georges Perec: «Avant il n'y avait rien, ou presque rien; après il n'y a pas grand-chose, quelques signes, mais qui suffisent pour qu'il y ait un haut et un bas, un commencement et une fin, une droite et une gauche, un recto et un verso»⁵⁴.

E ancora più vistosamente in quanto spazio riempito:

J'écris: j'habite ma feuille de papier, je l'investis. Je la parcours.
Je suscite des *blancs*, des *espaces* (sauts dans le sens: discontinuités, passages, transitions)

J'écris
dans la
marge

Je vais

à la ligne. Je renvoie à une note en bas de page⁵⁵.

Con ogni evidenza lo spazio su cui si accampano le parole («L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche»⁵⁶) è una prova della resistenza «contro la vertigine dell'indeterminato»⁵⁷, ancora un argine che porta le stigmate di uno di quei «trucchi di sopravvivenza» della letteratura segnalati da William Marx. E inventare libri-spazio (libri-cancellatura) con un trucco, significa anche fare il manipolatore di corpi immateriali a colpi di vuoto e pieno:

L'objet de ce livre n'est pas exactement le vide, ce serait plutôt ce qu'il y a autour, ou dedans [...]. Mais enfin, au départ, il n'y a pas grand-chose: du rien, de l'im-

⁵⁴ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 18 (*Specie di spazi*, trad. Roberta Delbono, Torino, Boringhieri, 1989). Nella pagina precedente, il gioco aperto: «J'écris: j'écris... / J'écris: j'écris...» / J'écris que j'écris... / etc.». Evidentemente, in quanto a elogio della scrittura, Perec e Pennac paiono supportarsi a vicenda!

⁵⁵ Ivi, p. 19. E «en bas de page» si trova la nota seguente: «J'aime beaucoup les renvois en bas de page, même si je n'ai rien de particulier à signaler».

⁵⁶ Ivi, p. 21.

⁵⁷ La frase appartiene a Gianfranco Baruchello (in *Tu dici: il punto, la piega. Yò're saying: The point, the fold*, Roma, Loplop, 2002, p. 104), un altro forsennato «riempitore di spazi» e di pratiche combinatorie in puro stile *contraintes* (mi riferisco ad esempio ad un'opera come *La quindicesima riga*, Roma-Lerici, Marcatrelibri, 1968).

palpable, du pratiquement immatériel: de l'étendue, de l'extérieur, ce qui est à l'extérieur de nous, ce au milieu de quoi nous nous plaçons, le milieu ambiant, l'espace alentour [...]. Bref, les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions⁵⁸.

Ecco che il fatto di rappresentare il gesto creativo, mentre si assume il compito di «imitare» la frammentarietà degli spazi esistenziali, e di colmare i vuoti, dopo quasi un secolo, permette a Perec di rispondere al «sogno» (al «vice mis à nu», come si legge nella lettera a Verlaine⁵⁹) del *Grand Opéra* «non incompiuto» di Mallarmé, con l'immagine di un libro che è un parossismo di «occupazione» di spazi. Un mondo-testo, composto di «spazio inventario e spazio inventato», reso visibile in modo «simultaneo» attraverso le parole («L'Aleph, ce lieu bourgeois où le monde entier est simultanément visible, est-il autre chose qu'un alphabet?⁶⁰») e, soprattutto, libero dalla *hantise* dell'incompiutezza. Anzi, la carta dell'incompiutezza viene fatta circolare su più tavoli come un *atout*: come depistamento occulto dietro la moltiplicazione di spazi-appartamenti-scale, inquilini e trame slegate (nella *Vie mode d'emploi*), artificio di sottrazione linguistica (la vocale *e* sacrificata dall'esercizio *contrainte* nella *Disparition*) e, ancora, prova di un «proustismo a contrario» (nella ripetizione martellante del refrain *Je me souviens*⁶¹).

6. La lettura non finita e ipertesto: come nei *Mobiles* di Calder

Proprio la serie di quel ricordo incessante di Perec:

I

Je me souviens que Reda Caire est passé en attraction de la porte de Saint-Cloud.

⁵⁸ G. Perec, *Espèces d'espaces* cit., pp. 13-14. Ricordo che tra le svariate esemplificazioni di spazi Perec inserisce anche lo spazio di un *Projet de Roman* (*L'immeuble* «j'imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée [...]». Le roman – dont le titre est *La vie, mode d'emploi* – se borne [...] à décrire les pièces ainsi dévoilées et les activités qui s'y déroulent») (ivi, p. 57). Il titolo ovviamente è quello del romanzo *La vie mode d'emploi*, realmente pubblicato dopo.

⁵⁹ Stéphane Mallarmé, *Mon cher Verlaine*, 16 novembre 1885, in *Correspondance* II (1871-1885), recueillie, classée annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1965, p. 302.

⁶⁰ G. Perec, *Espèces d'espaces* cit., p. 21.

⁶¹ Georges Perec, rispettivamente: *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978 (*La vita, istruzione per l'uso*, trad. Daniella Selvatico Estense, Milano, Rizzoli, 1984, 2009); *La disparition*, Paris, Denoël, 1969 (*La scomparsa*, trad. Piero Falchetta, Napoli, Guida, 2007); *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978 (*Mi ricordo*, trad. D. Selvatico Estense, Torino, Boringhieri, 1988). L'ipotesi di «proustismo a contrario» è però da affiancare all'evocazione esplicita dello spazio di Proust – *la chambre* – in *Espèces d'espaces* (ivi, pp. 34 ss.).

2

Je me souviens qu mon oncle avait une 11 CV immatriculée7070 RL2

3

Je me souviens du cinéma *Les Agriculteurs*, et des fauteuils club du Caméra, et des sièges à deux places du *Panthéon*

definito dall'autore «inessenziale, banale, comune se non a tutti, per lo meno ad alcuni» con quell'ultimo, brevissimo, lasciato in sospeso:

480

Je me souviens (a suivre...)⁶²;

evidenza come l'equazione non finito/interminabilità abbia avuto la meglio su quella che ha visto la combinazione, più dipendente dalla tradizione, non finito/incompiutezza. Certo rivolgersi all'esemplarità di Perec (Pennac o Calvino) significa scegliere una notevole *lectio facillior*. Comunque vale la pena di sfruttare tale esemplarità per sottolineare un ulteriore punto di snodo che, nella storia del non finito, mette definitivamente in primo piano l'approdo alla cosiddetta «labirintizzazione», per cui si è potuto pensare che l'arte combinatoria di certi scrittori, specie da quando esiste la scrittura digitale, abbia teso a somigliare sempre di più a una tendenziale struttura ipertestuale (gli enormi *Indici* e i fitti *repertoires des mots* che accompagnano i testi di Perec fanno pensare a *links* avanti lettera). Una situazione, questa, che, ovviamente, riguarda autori e lettori. Qui giova certamente riutilizzare l'immagine di Carla Benedetti, estrapolata dal contesto della sua descrizione degli effetti di una «storia libirintizzata» e avvolta su se stessa (come conviene a un universo postmoderno, chiuso nell'accumulo e nel peso dell'auto-prodursi di una cultura priva di orizzonti di novità), a patto però di ri-orientarla anche su quella dell'«infinito intrattenimento» implicito negli «esercizi senza fine» messi sotto osservazione da Stefano Bartezzaghi, sempre a proposito di Queneau⁶³. A questo punto si potrebbe credere che all'approdo ci si ritrovi fermi dinanzi al *sur place* di quell'*inachevable* evocato Yves Bonnefoy come proprio della poesia⁶⁴. L'incontro, in linea generale, non è del tutto smentibile (ogni opera d'arte è e resta *inachevable*); tuttavia, qui, l'aspetto peculiare

⁶² G. Perec, *Je me souviens* cit., p. 116. Alla fine del curioso Index-mappa dei «mi ricordo» – vero e proprio apparato in aiuto della memoria, Perec scrive: «A la demande de l'auteur, l'éditeur a laissé à la suite de cet ouvrage quelques pages blanches sur lesquelles le lecteur pourra noter les «Je me souviens» que la lecture de ceux-ci aura, espérons-le, suscités» (ivi, p. 117). Come si può vedere dalla frase citata in esergo, anche Alberto Manguel è stato contagiato dall'idea delle «pagine da finire».

⁶³ C. Benedetti, *La storia labirintizzata e Doppio legame*, in *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata* cit., pp. 211-212 e S. Bartezzaghi, *Esercizi senza fine* in *Scrittori giocatori* cit., pp. 201-203.

⁶⁴ Yves Bonnefoy, *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Paris, Albin Michel, 2010.

da non perdere di vista consiste ancora nel considerare l'insito significato – *inachevé/inachevable* (non finito/interminabile) – dell'«inachèvement [qui] connotte l'incomplétude, l'abdication et même l'échec, mais également dans certains contextes, l'ouverture, la continuité et l'inépuisable»⁶⁵.

Ma, in definitiva, forse l'apertura di credito nei confronti di questa duplice prospettiva di significato permette di poter contare su un'immagine-labirinto a rete e a sensi scambiabili che va oltre i giochi (linguistico-formali), e, per questa via, permette anche di recuperare un rapporto mimetico, creduto disperso, con il mondo contemporaneo altrettanto discontinuo e saturo⁶⁶. È come ammettere che la letteratura si sia re-inventata la situazione di neo-mimesi di un «destino a misura di mondo». La spinta verso questo nuovo stato di cose, come è accaduto in passato, viene dalla scienza e, nella fattispecie, dalla scienza della comunicazione, ultimo *avatar* della linguistica, applicata alla tecnologia multimediale e alle problematiche cognitive. Questa volta il *medium* magico è il computer nella misura in cui il suo uso prevede la combinazione di saturazione (accumulo di dati) e rete (buchi, scambi di binari, «nodi» da attivare tramite *links*) e dove il labirinto, reticolare e non più circolare, vede i suoi confini messi alla prova da operazioni di «deterritorializzazioni» (e viceversa) solitamente previste nella creazione di «un testo frammentario e virtuale, una serie di unità incastrate l'una nell'altra e non un'entità organica e in evoluzione»⁶⁷. L'immagine testuale in questione corrisponde a quella del cosiddetto libro elettronico, la cui «unità e coerenza» deriva dalla «relazione continuamente cangiante tra gli elementi verbali di cui si compone»⁶⁸.

⁶⁵ La riflessione commenta il carattere di «incompiutezza eroica» del personaggio di Alessandro Magno. Si veda: David Williams, *L'Alexandre littéraire. Le héros inachevé et le texte non clos*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes» T. 112, N°1. 2000. pp. 65-73, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr_1123-9883_2000_num_112_1_3749 (21 febbraio 2014).

⁶⁶ La stessa immagine della rete è ricorrente. Cito, ad esempio, di Arturo Mazzarella, *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino, Boringhieri, 2008.

⁶⁷ Jay David Bolter, *Lo spazio dello scrivere* (*Writing Space. The computer, Hypertext and the Theory of Writing*, 1991, 1993) citato da Barbara Gasparini, *La consultazione, Lo spazio agito*, in Gianfranco Betettini, Barbara Gasparini, Nicoletta Vittadini, *Gli spazi dell'ipertesto*, Milano, Bompiani, 1999, p. 125. Bolter, insieme a George P. Landow è uno dei nomi più avvalorati nell'ambito delle teorie sull'ipertesto. Di Landow si veda almeno: *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria* (*Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, 1994, 1997) a cura di Paolo Ferri, trad. Viviana Musumeci, Milano, Bruno Mondadori, 1998 (il libro prevede una serie di riconfigurazioni: del testo, della teoria letteraria, dell'autore, lo studio della letteratura, la narrativa, la scrittura...). Del libro esiste una edizione precedente, *Ipertesto. Il futuro della scrittura* (*Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, 1992) a cura di Bruno Bassi, Bologna, Baskerville, 1993.

⁶⁸ Jay David Bolter, *Lo spazio dello scrivere* cit., p. 125. È interessante, però, notare la sottolineatura dello stato «provvisorio» della frammentarietà del libro elettronico: «La frammentazione, però, non è mero segno di disintegrazione. Gli elementi che compongono lo spazio elettronico dello scrivere non sono privi di ordine, ma si trovano in uno stato di continua riorganizzazione... L'unità o coerenza del testo elettronico deriva dalla relazione continuamente cangiante tra gli elementi verbali di cui si compone» (*ibidem*).

Tuttavia, occorre riconoscere che la letteratura ha anticipato tale innovazione tecnologica con testi classificabili come «non finiti/infiniti» dal punto di vista formale, «tecnico» e non solo simbolico (la dimensione simbolica dell'opera d'arte resta *inachevable*). Pensiamo a Calvino (ancora una lezione facile!), ma soprattutto a quel mitico esercizio (rompicapo) combinatorio rappresentato da *Cent mille milliards de poèmes* di Queneau⁶⁹, un ideale esempio di ipertesto avanti lettera. Nella nota introduttiva, definita *Mode d'emploi* – un titolo oltremodo *géniteur* per Butor e Perec! – l'autore ne parla come di un libro ispirato ai libri-giocattolo per bambini a base di immagini a scomparsa da montare e smontare, comunque un libro «serio», metodico, non surrealista, «qui permet à tout un chacun de composer à volonté cent mille milliards de sonnets, tous réguliers bien entendu», e come «machine à fabriquer des poèmes» (non a caso sono previsti dei *sonnets géniteurs*) tecnicamente, in numero finito. In realtà, come viene detto al lettore «ce nombre, quoique limité, fournit de la lecture pour près de deux cent millions d'années (en lisant vingt quatre heures sur vingt-quatre)»⁷⁰. Del resto, l'esperimento di moltiplicare le opere, renderle «infinite», non solo dal punto di vista simbolico, giocando sulla nota del registro *inachevé/inachevable* non è rimasto isolato: gli «emuli», però, hanno seguito più spesso il racconto⁷¹. Su questo piano, il modello è evidentemente quello dell'iper-romanzo borgesiano (come avrebbe detto il Calvino delle *Lezioni americane*) e, tra i vari possibili, un esempio altrettanto spesso ricordato è il romanzo *Rayuela (Il Gioco del mondo)* dello scrittore argentino Julio Cortázar. Il libro – firmato *Parigi 1962* – si apre con un'avvertenza di istruzioni per l'uso, indicata come *Tavola d'orientazione*, a guida di una complessa trama di vicende e di personaggi che vagano tra vicissitudini e luoghi per vivere (Buenos Aires e Parigi) e dove è anticipata la prospettiva combinatoria non finito/infinito:

⁶⁹ Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961 e *Œuvres complètes*, a cura di Claude Debon, Paris, Gallimard, I, 1989, pp. 333-347. L'esiguo numero di pagine (che comprendono un *Mode d'emploi* dell'autore e una postfazione a cura di François Le Lionnais) dice molto sulla struttura del poema, posto sotto il segno della *contrainte* combinatoria e sotto una frase del matematico Alan Mathison Turing (ingegnere, teorico della calcolabilità): «Seule une machine peut apprécier un sonnet écrit par une autre machine».

⁷⁰ R. Queneau, *Mode d'emploi*, in *Cent mille milliards de poèmes* cit., I, p. 333.

⁷¹ Se penso, però, a certe composizioni di Baruchello, devo subito provvedere a una smentita. Il libro di Gianfranco Baruchello, *La quindicesima riga* (Roma-Lerici, Marcatrelibri, 1968, non numerato) costruito secondo i criteri di Queneau, inizia con un atto giuridico notarile dove si dichiara l'autorialità, il peso del plico, e si certifica, di fatto, un procedimento di interminabilità per cui «ogni foglio elenca quindici righe [...]. Le quindici righe sono state trascritte previa scelta casuale della pagina e numerate, successivamente, da uno a seimila (da 1 a 6000). – Ogni riga è anche contraddistinta dal numero della pagina dalla quale è stata tratta. Per la scelta casuale sono stati impiegati i numeri della quindicesima riga della tabella dei Random Numbers» (firmato Gianfranco Baruchello notaio Alfredo Tassitani Farfaglia data 1° aprile 1967).

A modo suo questo libro è molti libri, ma soprattutto è due libri. Il primo, lo si legge come abitualmente si leggono i libri, e finisce con il capitolo 56 e alla pagina ove tre evidenti asterischi equivalgono alla parola *Fine*. Conseguentemente il lettore potrà prescindere senza rimorsi di coscienza da quel che segue. Il secondo, lo si legge cominciando dal capitolo 73 e seguendo l'ordine indicato a piè di pagina d'ogni capitolo. In caso di confusione o poca memoria, basterà consultare la lista seguente: 73-1-2-116-3-84 [...] allo scopo di facilitare la rapida ubicazione dei capitoli, la numerazione è ripetuta in alto di ciascuna pagina⁷².

Interessa qui rilevare come il gioco combinatorio (che, per altro, non manca di evocare le risorse della mnemotecnica cinquecentesca) intrecciato con il non finito abbia come conseguenza la richiesta di operazioni mentali «mobili», alla stregua di quanto accade nel «gioco del mondo»: indubbiamente, lo scopo di «facilitare l'ubicazione dei capitoli» indica che la posizione del lettore non può restare quella di un fruitore immobile. Occorre «spostarsi» (come nel gioco dei bambini) come se, prima di procedere alla ricerca del senso, si dovessero percorrere preliminarmente dei *links* per individuare i luoghi materiali che costruiscono il testo. Anzi, l'approdo al senso pare dipendere dalla capacità del lettore di muoversi, evitando di rimanere intrappolato nella discontinuità. Dato che l'autore concede poche chiavi esplicite (nella *Rayuela* si legge: «Il mio libro lo si può leggere come si vuole»⁷³), il comportamento del lettore deve adeguarsi al tracciato (la riga – *raya* – contenuta nella *Rayuela*) che gli impone di entrare nei luoghi evocati dai titoli dei tre capitoli del romanzo – *Dall'altra parte, Da questa parte, Da tutte le parti*. Sono queste le parti del gioco del mondo, dove si svolgono le vicende che coinvolgono Ignacio Oliveira, a Parigi (*Dall'altra parte*), a Buenos Aires (*Da questa parte*), mentre l'ultimo capitolo (*Da tutte le parti. Capitoli di cui si può fare a meno*) si gioca in tutti i possibili «luoghi», (meta) letterari ed esistenziali, come per una partita interminabile:

... Sapere che pochi potevano accostarsi a quei tentativi senza crederli un nuovo gioco letterario... *Benissimo*. Il guaio era che mancava ancora molto e sarebbe morto prima di finire il gioco.

⁷² Julio Cortázar, *Tavola d'orientazione*, in *Il gioco del mondo (Rayuela)*, 1963), trad. Flaviarosa Nicoletti Rossini, Torino, Einaudi, 1969. Naturalmente quello di Cortázar non è l'unico caso di ante-ipertesto narrativo da citare: accanto a Queneau, Perec, Calvino, troviamo ad esempio il «poema» di Nabokov, *Fuoco pallido (Pale Fire)*, 1962), trad. Anna Raffetto e di Franca Pace (note, commento e Indice analitico), Milano, Adelphi, 2002. Naturalmente la linea di demarcazione esiste nei confronti della vera e propria letteratura ipertestuale di un Michael Joyce, ad esempio, che presenta «tavole d'orientazioni» costituite da *links* veri e propri e non da numeri, dove si parla, ad esempio, di lesie e di nodi. Si veda: *Afternoon, a Story*, 1987.

⁷³ Ivi, p. 516. Ecco la frase per intero: «Il mio libro lo si può leggere come si vuole [...]. Al massimo mi limito ad organizzarlo come piacerebbe a me leggerlo. E nel peggiore dei casi, se loro sbagliassero, magari risulterà perfetto».

4. Alla venticinquesima mossa i neri smettono – disse Morelli, gettando indietro la testa. [...]
5. Peccato, la partita stava diventando interessante. È vero che esiste un gioco indiano con gli scacchi di sessanta pezzi per parte?
6. Non è improbabile, – disse Oliveira. – La partita infinita⁷⁴.

Questo scambio di battute fra l'artista (Horacio Oliveira) e Morelli (il vecchio scrittore) è estratto dalla sezione più implicata nel gioco del non finito sistematicamente rilanciato in infinite direzioni. Si tratta di pagine fitte di puntini di sospensione, dialoghi interrotti e decontestualizzati, allusioni a riferimenti biografici (a luoghi abitati, incontri e passioni amorose), con inserti di conversazioni, lacerti di altre vicende, citazioni da ritagli di giornale, da testi critici, con l'aggiunta di dosi di metaletteratura a scopo 'costruttivo' come l'allusione a fascicoli da mettere a posto («[...] questo fascicolo va nella cartella blu, nel settore che chiamo mare, ma questo fra parentesi, un gioco per capirmi. Numero 52: c'è solo da metterlo al suo posto fra il 51 e il 53. Numerazione araba, la cosa più facile del mondo»⁷⁵) e altrettanti pezzi da «rimettere insieme» in un gioco in cui persino chi sta dentro si accorge di trovarsi anch'egli «fuori dal [suo] fascicolo»⁷⁶. In pratica, se è vero, come dice lo scrittore Morelli, che il suo «libro si può leggere come si vuole» è altrettanto vero che è il lettore a doversi mettere in gioco tra caselle di spazio e combinazioni associative, sperimentando, in definitiva, situazioni analoghe a quelle delle connessioni dei collegamenti ipertestuali⁷⁷. Da un certo punto di vista la frequentazione di opere aperte (non finite, interminabili) ha generato un tipo di «lettore modello», che, con qualche adattamento, si è potuto trovare in situazione osmotica nello spazio frammentato dell'ipertesto, la cui pratica, come spiega Barbara Gasparini, richiede appunto un certo controllo della discontinuità e dell'interminabilità:

[...] la consultazione ipertestuale – e in generale la lettura elettronica – evidenzia già a livello di caratteristica tecnica, la possibilità di una fruizione testuale non vincolata ai confini fisici delle opere, il cui profilo viene riconfigurato di volta in volta a seconda del progetto del lettore. Ritornando infatti più specificatamente all'ambito degli ipertesti, si può notare come, in rapporto a una modalità di lettura che si presenta essenzialmente come discontinua, connotata dal "salto" tra un blocco e l'altro, la coerenza si declini su due versanti: dal punto di vista del fruitore, l'ordinamento logico dei frammenti dipende dal progetto che

⁷⁴ Julio Cortázar, *Da tutte le parti in Il gioco del mondo* cit., p. 515. Oliveira è il pittore, mentre Morelli (presunto *alter ego* dell'autore) è uno scrittore.

⁷⁵ Ivi, p. 516.

⁷⁶ Ivi, p. 515.

⁷⁷ Contaminazioni sulle riflessioni affini al funzionamento della mente sono state trattate di recente da Stefano Calabrese in *Leggere la mente: la lettura come stile di vita*, Bologna, Archinto, 2012 e in *Retorica e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013.

guida la consultazione stessa. Dal punto di vista testuale, la coerenza si configura come capacità dell'ipertesto di prendere atto della molteplicità e di riassorbirla al proprio interno [...]. Diversamente da quanto accade nella consultazione di un'enciclopedia cartacea [...] nell'ipertesto il passaggio da una voce a un successivo approfondimento non comporta uno spostamento spaziale (passare da una pagina ad un'altra, ma dà l'impressione di un'«esplosione» interna al testo, che amplia i propri contorni in un'autogenerazione infinita⁷⁸.

Fa riflettere l'allusione a «un'autogenerazione infinita»; di sicuro è un'immagine che, per via associativa, ne richiama un'altra espressa qualche decennio fa a piene lettere da un esperto appassionato e devoto seguace della lettura come Alberto Manguel in un parallelismo proprio con gli ipertesti reputati, per statuto, come testi interminabili. Il parallelismo, che diventa ipotesi di abbraccio con la visione ipertestuale, si coglie proprio nelle *Pagine bianche* della *Storia della lettura*. In questo suo libro, il più famoso, forse, tra gli innumerevoli suoi scritti da lui dedicati al «sacro rito» della lettura, lo studioso argentino, alla fine del suo lungo viaggio tra i lettori (in pratica da Sant'Agostino ai nostri giorni) che hanno reso memorabile l'arte del leggere, immagina una sorta di autocommento finzionale *mis en abyme* – riferito, cioè, ad un autore altro da sé – dove prefigura appunto quello spazio non sequenziale che ricorda la lettura del libro elettronico⁷⁹.

Uno degli ultimi capitoli riguarda l'esplicito riconoscimento dei poteri del lettore da parte dello scrittore. Qui ci sono i libri lasciati aperti affinché il lettore li usi come un bambino che gioca con la scatola delle costruzioni: il Tristram Shandy di Laurence Sterne, naturalmente, che ci permette di leggerlo in qualsiasi maniera, e il Gioco del mondo di Julio Cortázar, romanzo fatto di capitoli intercambiabili di cui il lettore può mutare la sequenza a suo capriccio. Sterne e Cortázar ci conducono inevitabilmente ai romanzi della New Age, agli ipertesti. Il termine (ci spiega l'autore) fu coniato negli anni settanta da un esperto di computer, Ted Nelson, per definire lo spazio narrativo non sequenziale reso possibile dai computer⁸⁰.

⁷⁸ Barbara Gasparini, *La consultazione, Lo spazio agito*, in Gianfranco Betettini, Barbara Gasparini, Nicoletta Vittadini, *Gli spazi dell'ipertesto* cit., p. 125.

⁷⁹ Tanto più attendibile è la prova che Manguel stesso ha realizzato, nel suo *Diario di un lettore*, un testo costruito su dodici letture di capolavori scandite per un anno – da giugno a maggio – in cui le esperienze di lettura, i commenti, si mescolano ad annotazioni di vita quotidiana, a notizie private, viaggi, resoconti di cronaca. Si tratta insomma di un vero e proprio libro ipertestuale sulla lettura. Si veda: *Diario di un lettore (A Reading Diary)*, 2004), trad di Giovanna Baglieri, Milano, Archinto, 2006. Allo stesso modo si può considerare il testo, *Al tavolo del cappellaio matto (At the Mad Hatter's Table)*, trad. di Ilaria Rizzato e Barbara Cavallero, Illustrazioni di John Tenniel, Milano, Archinto, 2008.

⁸⁰ Alberto Manguel, *Pagine bianche, Una storia della lettura* cit., p. 324.

L'importanza di una simile ammissione consiste nel fatto di essere espressa da un autore che nella sua opera ha praticato con autentica passione e vigore «l'aspirazione di vivere tra i libri» e ha confessato di avere come «l'impressione di navigare controcorrente [...] vivendo ciò che [ha] letto»⁸¹ grazie ad una immensa biblioteca mentale da attivare come attraverso «piste associative» multimediali, in virtù di un personale «computer di Sant'Agostino»⁸².

L'incontro con la scrittura (e lettura) digitale può essere visto come un ultimo atto di metamorfosi della vicenda del non finito – proiettata su uno scenario immateriale?⁸³ Ci sono molti elementi per rispondere in maniera affermativa: le «nozze ipertestuali» sembrano state celebrate ormai da diversi anni e, ormai, accanto agli esempi ricordati di opere che simulano ipertesti si trova una produzione creativa, letta, commentata e che non è più un sottobosco sconosciuto⁸⁴. Inoltre, il cambiamento delle modalità del ruolo del lettore ha rimesso sul circuito, riconvertiti in chiave di lettura digitale, concetti elaborati negli anni Settanta in ambito teorico-critico dai vari Barthes, Foucault, Michail Bachtin, Jacques Derrida a proposito della frammentazione (lessie, reticoli, dialogismo, intertestualità, differimento, decentramento) della tessitura dei testi e delle modalità di *liaison* tra di essi⁸⁵.

Nella prospettiva della lettura critica, la suggestiva (e perché no? confortante) «metafora del critico navigante» di Alberto Cadioli infonde nuovo vigore e creatività ad una figura alquanto appassita dell'addetto ai lavori, un po' post-tutto, installandolo dinanzi ad una tastiera, nuovamente padrone dei propri strumenti e di una riacquistata capacità di rispondere efficacemente all'esigenza di una «ridefinizione dei modelli critici in ambito digitale». La formula è oltremodo convincente (come pure il libro) e offre argomentazioni fondate e soluzioni pratiche circa la possibilità di prefigurare accessi multipli fino al ponte inedito immaginato tra «opera aperta e scrittura aperta»⁸⁶. Il ponte, che ancora una

⁸¹ Ivi, p. 25 e p. 18 (*La pagina mancante*).

⁸² A. Manguel, *Il computer di Sant'Agostino* (1998), trad. Giovanna Baglieri, Milano, Archinto, 2005, pp. 149-176 (lo scritto chiude una raccolta che comprende anche il saggio intitolato *Come Pinocchio imparò a leggere*).

⁸³ *La scena immateriale, linguaggi elettronici e mondi virtuali*, a cura di Angela Ferraro e Gabriele Montagna, Roma, Costa e Nolan, 2000.

⁸⁴ Non intendo aprire una bibliografia dettagliata di iper-romanzi digitali (e-book); cito solo alcuni esempi consultabili tra i molti siti reperibili: Michael Joyce, *Afternoon, a Story*; Carlo Cinato, *Uomo senza cappello e la donna con le scarpe grigie*; Mauro Mazzetti, *Cuore à la coque*; Fabrizio Venerandi, *Chi ha ucciso David Crane* (la lista è minima, rispetto a quella potenziale). A proposito del romanzo di M. Joyce, sul sito di Parolata.it, a cura di Carlo Cinato, è consultabile un'ottima lettura applicata (*Afternoon, a story, di Michael*, data di pubblicazione: 22 settembre 2008).

⁸⁵ George P. Landow, *Iper testo. Il futuro della scrittura (Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, 1992), a cura di Bruno Bassi, Bologna, Baskerville, 1993, p. 10.

⁸⁶ Alberto Cadioli, *Dall' "opera aperta" alla "scrittura aperta" (Sugli strumenti di bordo e su altri strumenti)*, in *Il critico navigante*. Saggio sull'ipertesto e la critica letteraria, Genova, Marietti,

volta richiama l'assodata invadenza del binomio non finito/interminabilità (che tende ormai a sostituire quello del non finito/incompiutezza), non appare così virtuale come sembrerebbe: possiede già modelli di riferimento precisi, stabiliti dai vari teorici dell'ipertesto (Landow, Bolter, Bettetini⁸⁷) ma anche da critici e filologi. Cadioli, dal canto suo, non esita a promuovere la nuova figura del «filologo/critico/ermeneuta», proposta da Claude Cazalé Bérard e Raul Mordenti già da qualche anno⁸⁸. La condizione richiesta, ovviamente, consiste nella necessità di una competenza tecnologica per navigare tra «testi disgregabili» e non chiusi per statuto, «perché le tecnologie della scrittura porteranno cambiamenti tali da far considerare il testo chiuso «una cosa del passato»⁸⁹. Tra immagini di testo frammentato, testo plurale⁹⁰ e testo interminabile, lo scenario elettronico sembra offrire al non finito lo status perenne di sipario predisposto a un *replay* interminabile, alla stregua del *thrène* di Michel Deguy che decide di «non finire di finire» proprio su un'immagine proiettata sulla «prossimità dell'infinito»⁹¹.

1998, pp. 116 ss. A proposito delle soluzioni pratiche, si vedano le tavole degli apparati utili alla nuova critica testuale (pp. 55-57).

⁸⁷ Luca Toschi, *L'ipertesto d'autore*, in *L'ipertesto d'autore. «La famiglia dell'antiquario» di Carlo Goldoni in edizione elettronica su Cd-Rom*, a cura di Luca Toschi, Venezia, Marsilio, 1996.

⁸⁸ A. Cadioli, *Avvisi ai naviganti*, in *Il critico navigante* cit., p. 141. Cadioli si riferisce ai seguenti contributi: Claude Cazalé Bérard, Raul Mordenti, *La costituzione del testo, e la "comunità degli interpreti": libertà e responsabilità del criticoeditore/ermeneuta in ambiente elettronico inter-attivo*, in *Internet e le Muse*, a cura di Patrizia Nerozzi Bellman, Milano 1977, pp. 14-15; e Claude Bremond, Claude Cazalé Bérard, *I nuovi orizzonti della critica sotto inchiesta*, in *Récit et informatique* cit., pp. 11-33 (al volume, oltre a R. Mordenti, partecipano, tra gli altri: Giuseppe Gigliozzi, Ubaldo Ceccoli, Franco Lorenzi, Valentina Pollidori, Luciana Brandi, Clotilde Barbarulli, Anne-Marie Polo de Beaulieu, Alfredo Luzi, Michelangelo Picone...).

⁸⁹ Ivi, p. 117. In modo opportuno, Cadioli cita un pensiero di Raffaele Simone (*The Body of the Text*, in *The future of the Book*, 1996) dove si fa notare che «l'intero cosiddetto metodo scolastico si fonda su una colossale industria di manipolazione testuale» (ivi, p. 116).

⁹⁰ R. Mordenti, *Conclusioni problematiche*, in *Récit et Informatique* cit., p. 51 (ecco il pensiero in esteso: «Non si può [...] fare a meno di chiedersi [...] se non sia esistito un rapporto forte (e forse fondante) fra il valore dell'«originale», come unico e solo testo a cui si può e si deve pervenire, e la tecnologia della stampa, come procedura di moltiplicazione (ma dunque di valorizzazione) di un testo e di uno solo; e d'altra parte le possibilità che sono connesse di un passaggio continuo ed utile fra testo e apparato, non fondi a sua volta una diversa scala di valori e di obiettivi per la scienza filologica, sostituendo alla fissità del testo con la T maiuscola la plurale mobilità di tanti e diversi testi diasistema»). In *Informatica e filologia* (Roma, Bulzoni, 2001), Mordenti metteva in esergo la seguente frase di Borges, indubbiamente funzionale all'idea di «edizione plurale»: «Il concetto di testo definitivo appartiene solamente alla religione e alla stanchezza».

⁹¹ M. Deguy, *A ce qui n'en finit pas. Thrène* cit. (ecco l'immagine: «[...] je mesure l'infini dans la proximité, l'infini entre, les trous de néant dans le voisinage qui sépare les non-éloignés, l'insubstantialité des mêmes, dans le temps plus fractal encore que l'espace»).

AVVERTENZA

Poetica, teoria letteraria e teoria della letteratura, contributo presentato al Convegno Internazionale di studi interculturali e comparatistici dal titolo: *Le teorie della letteratura nella modernità*, Istituto di Filologia Moderna, Università degli Studi di Urbino, 12-13 ottobre 2004, giornate coordinate da Gualtiero De Santi. Pubblicato in *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, a cura di Andrea Csillaghy, Antonella Riem Natale, Milena Romero Allué, Roberta de Giorgi, Andrea del Ben, Lisa Gasparotto, Udine, Forum editrice universitaria, 2011, pp. 277-294 e successivamente riedito in forma elettronica sulla rivista «LEA» del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi interculturali (pp. 391-410).

Riflessioni a margine del notturno, pubblicato in *I 'Notturni' di Antonio Tabucchi*, Atti di seminario, Firenze 12-13 maggio 2008, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, pp. 383-403.

La parola dalle immagini. Appunti su Ecfrafi, graphic novel e novelization, pubblicato in *La parola e l'immagine*, Studi in onore di Gianni Venturi, a cura di Marco Ariani, Arnaldo Bruni, Anna Dolfi, Andrea Gareffi, Firenze, Olschki, II, 2011, pp. 729-756.

Saggio, «pensiero composito» e metaletteratura, pubblicato in *La saggistica degli scrittori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, pp. 17-48.

«Idee da romanzo», pubblicato con titolo *«Idee da romanzo» e Teoria della letteratura*, in *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, pp. 19-60.

La storia nella letteratura, pubblicato con titolo *La storia "nella" letteratura e la letteratura nella storia*, in *Lo storicismo critico di Walter Binni*, a cura di Sandro Gentili, Firenze, il Ponte, 2014, pp. 31-66.

Non finito e teorie dell'incompiutezza, pubblicato in *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, pp. 19-52.

Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, ISBN 978-88-6655-953-5 (print), ISBN 978-88-6655-954-2 (online PDF), ISBN 978-88-6655-955-9 (online EPUB), © 2016 Firenze University Press

INDICE DEI NOMI

- Abrams, Meyer Howard 27, 28n.
Addison, Joseph 90
Adorno, Theodor W. 81n, 88, 115, 198n.
Alfieri, Vittorio 187
Alighieri, Dante 49, 97, 98, 186, 187
Allen, Wody 144
Althusser, Louis 115, 153, 170
Altini, Paola 123n.
Ambrosi, Lilla 71n.
Anceschi, Luciano 24, 27e n., 89, 96, 99 e n., 154, 156, 164
Ankersmit, Franklin Rudolf 175
Antonioni, Michelangelo 70n.
Apicella, Rossana 196n.
Apollinaire, Guillaume 66
Aragon, Louis 81, 181n.
Arbasino, Alberto 13n., 68, 75 e n., 100, 102n., 199
Arganese, Giovanni 168n.
Ariosto, Ludovico 100, 129n., 185
Aristotele 15, 66, 84, 86, 89, 118, 136, 150, 160, 179, 183, 186
Asor Rosa, Alberto 169n.
Atzeni, Sergio 28n., 84n., 118n., 185n.
Auden, Wystan H. 88
Audigier, Jean-Pierre 25
Audisio, Felicita 12n.
Auerbach, Erich 88, 115, 127
Augé, Marc 161
Austen, Jane 121, 126, 127, 183
Austin, John Langshaw 118, 145
Austin, Llyod James 202n.
Autelitano, Alice 75n.
Autrand, Michel 41n., 43n.
Bacelli, Jérôme 57, 58 e n., 73
Bachelard, Gaston 57
Bachmann, Ingeborg 13n.
Bachtin, Michail 18, 22, 116, 119, 126, 209
Badir, Sémir 76
Baetens, Jean 74, 76 e n.
Baglieri, Giovanna 208n., 209n
Baldacci, Luigi 65
Baldensperger, Fernand 152n.
Balzac, Honoré de 63n., 126, 128, 135
Bandello, Matteo 129
Banier, François Marie 54n.
Banti, Anna (Lucia Lopresti) 37n.
Barbarulli, Clotilde 210n.
Barengi, Mario 183n.
Baricco, Alessandro 49n., 113, 114 e n., 131n.
Barilli, Bruno 100
Bartezzaghi, Stefano 199, 200 e n, 203
Barthes, Roland 66, 69, 88, 89, 115, 116 e n., 146, 175, 209
Barth, John 198
Baruchello, Gianfranco 193, 201n., 205n.
Bassi, Bruno 204n., 209n.
Battaglia, Salvatore 35n., 79n.
Batteux, Charles 15, 20, 185

- Baudelaire, Charles 32, 40n., 65, 88, 170
 Baudrillard, Jean 18
 Beckett, Samuel 197
 Belinskij, Vissarion G. 88
 Belleau, André 103, 106n.
 Bellio, Anna 28n.
 Benedetti, Carla 192n., 197, 199 e n., 203
 Bénichou, Paul 48, 152
 Benjamin, Walter 18, 40 e n., 44, 66, 88, 113, 114 e n., 170, 171 e n.
 Benn, Gottfried 88, 97
 Benveniste, Émile 151n., 161
 Berardinelli, Alfonso 28n., 78n., 82 e n., 87 e n., 88, 89 e n., 92, 93, 95, 97, 103n.
 Bergson, Henri 57, 109n., 130
 Berkeley, George 111, 141n., 143, 150n., 169
 Bernardi-Perini, Giorgio 31n.
 Bernardi, Sandro 70n.
 Bernini, Gian Lorenzo 186
 Berta, Luca 119n., 120n.
 Besançon, Alain 53n.
 Bessière, Jean 12, 28n.
 Bettetini, Gianfranco 210
 Bettetini, Maria 53n.
 Beugnot, Bernard 65n.
 Bianchini, Angela 58 e n.
 Bigongiari, Piero 9, 63 e n., 64, 65 e n., 81 e n.
 Binni, Lanfranco 151n.
 Binni, Walter 25, 26 e n., 149 e n., 150, 152 e n., 153 e n., 155, 156, 211
 Biondi, Marino 12n
 Blanchot, Maurice 38n., 81 e n.
 Bloom, Harold 100, 156, 189
 Boccalini, Traiano 108
 Boccioni, Umberto 98
 Bogliolo, Giovanni 194n.
 Böhme, Jakob 37
 Boiardo, Matteo Maria 129n.
 Boileau-Despréaux, Nicolas 89, 185 e n., 186, 188 e n.
 Boitani, Pietro 168 e n., 169
 Bologna, Sergio 77n., 84n.
 Bolter, Jay David 204 n., 210
 Bonito Oliva, Achille 197n.
 Bonnefoy, Yves 64, 65 e n., 203
 Borgese, Giuseppe Antonio 110
 Borges, Jorge Luis 45, 90n., 99n., 101, 102 e n., 127, 147, 167n., 210
 Borromini, Francesco 186
 Boschetti, Anna 149n.
 Bossini, Marco 197n.
 Bottaro, Emanuele 54n., 149n.
 Bottiroli, Giovanni 13n., 20n.
 Botto, Margherita 118n.
 Bougot, Auguste 59n.
 Bounin, Paule 43n.
 Bourdieu, Pierre 54 e n., 149n., 156 e n., 157 e n., 158-160, 162
 Brandi, Luciana 210n.
 Brecht, Bertolt 88, 115n.
 Bremond, Claude 116, 210n.
 Breton, André 88
 Brettoni, Augusta 12n., 187n.
 Brevini, Franco 49
 Brioschi, Franco 14, 89, 93 e n., 94 e n., 96 e n., 98
 Brontë, Emily 127
 Bronzino, Cristina 119n.
 Brooks, Cleanth 28
 Bruno, Giordano 111
 Buckwell, Mary 71n., 100n., 131n., 183n.
 Bülher, Karl 118
 Buonarroti, Michelangelo 187n.
 Burgess, Anthony 108n., 110
 Burke, Edmund 189 e n., 190 e n.
 Busi, Aldo 38n., 46n., 191
 Butor, Michel 88, 205
 Buzzati, Dino 110
 Cadioli, Alberto 14n., 209, 210 e n.
 Cadiot, Pierre 118n.
 Calabrese, Stefano 28n., 58n., 117 e n., 119e n., 120 e n., 207n.
 Calder, Alexander 202

- Calvino, Italo 96, 100, 102n., 129n.,
 167n., 182, 183n., 191, 192n.,
 199, 203, 205, 206n.
 Camus, Albert 109, 114, 181
 Capone, Giovanna 28n.
 Capuana, Luigi 97
 Caravaggio (Michelangelo Merisi) 37
 Carducci, Giosuè 97, 152n.
 Carnap, Rudolf 146
 Carosso, Andrea 117n.
 Carravetta, Peter 191n., 196n.
 Carroll, Lewis 122
 Carter, Angela 117
 Cartesio (René Descartes) 145
 Carver, Raymond 114
 Castagnone, Maria Giulia 131n.
 Castelli, Gian Paolo 15n., 116n., 165n.
 Castelvetro, Ludovico 66, 185
 Cataldi, Pietro 28n.
 Cavallero, Barbara 208n.
 Cazalé Bérard, Claude 178, 210
 Cecchi, Emilio 65 e n., 88n.
 Ceccoli, Ubaldo 210n.
 Celati, Gianni 193n., 199
 Céline, Louis-Ferdinand (Louis-Ferdi-
 nand Destouches) 39, 40 e n., 114,
 190, 193 e n., 199 e n.
 Cervantes Saavedra, Miguel de 100,
 185 e n.
 Ceserani, Remo 34n., 150n., 153n.,
 191, 192 e n., 194 e n.
 Chiodi, Pietro 180n.
 Chomsky, Noam 120n.
 Cicerone, Marco Tullio 89
 Cinato, Carlo 209n.
 Cixous, Hélène 18
 Claudel, Camille 197n.
 Coe, Jonathan 103 e n., 105, 106
 Coetzee, John Maxwell 129
 Cohn, Dorrit 118n., 123
 Colombani, Émile 90n.
 Colombo, Cristoforo 170, 173, 174
 Colonna, Vincent 118n., 123
 Compagnon, Antoine 13, 14n., 16 e
 n., 18
 Condillac, Étienne, Bonnot de 122
 Conrad, Joseph 114, 127
 Contessi, Pier Luigi 16n., 107n., 154n.
 Contini, Gianfranco 65n., 88n., 115
 Corneau, Alain 35n.
 Corneille, Pierre 185, 186
 Corpet, Olivier 70n.
 Correggio (Antonio Allegri detto il) 36,
 37n.
 Cortázar, Julio 206n., 207n., 208
 Corti, Maria 38n., 46n.
 Costanzo, Elisa 93n.
 Courbet, Gustave 37n.
 Cozzo, Andrea 103n.
 Crick, Francis 122n.
 Croce, Benedetto 17, 24n., 26n., 81,
 88, 94, 98, 151 e n., 152, 153, 160
 Csillaghy, Andrea 211
 Cuccu, Lorenzo 70n.
 Cugno, Marco 28n.
 Culler, Jonathan 15 e n., 17, 18 e n.,
 27, 28 e n., 49, 116 e n., 165, 166
 e n.
 Cupellaro, Marco 168n.
 Dami, Roberto 169n., 172n., 174 e n.,
 175n.
 D'Annunzio, Gabriele 35, 110
 De Angelis, Giulio 35n.
 Debenedetti, Giacomo 88, 96, 100,
 120, 121 e n., 125, 127n.
 De Blasio, Antonella 119n.
 Debon, Claude 205n.
 De Certeau, Michel 151n., 172 e n.
 De Chirico, Giorgio 72
 De Federicis, Lidia 151n., 169n.
 Defoe, Daniel 108
 De Giorgi, Roberta 211
 Deguy, Michel 51n., 66n., 178 e n.,
 180, 181, 210 e n.
 Del Ben, Andrea 211
 Delbono, Roberta 201n.
 Deleuze, Gilles 66, 116, 135, 136, 179
 De Lillo, Don (Donald Richard De Lil-
 lo) 129

- Delsaut, Yvette 157n.
 Dennet, Daniel 122n.
 De Oliveira, Manuel 76n.
 De Palma, Anna Maria 93n.
 De Robertis, Giuseppe 65n.
 Derrida, Jacques 66, 153, 175, 179, 189, 209
 De Sanctis, Francesco 88, 94, 153 e n.
 De Santi, Gualtiero 211
 Descombes, Vincent 108n., 113n., 119n., 129n, 130, 131, 132, 133, 134, 135 e n.
 Desideri, Fabrizio 40n.
 Dessí Giuseppe 109n., 193
 De Troja, Elisabetta 12n.
 Dickens, Charles 95, 127, 143
 Diderot, Denis 57, 59, 62, 78, 108, 111, 128
 Didi-Huberman, Georges 51n., 63 e n.
 Di Salvo, Maria 19n.
 Doležel, Lubomír 92, 118, 147
 Dolfi, Anna 12n., 32, 33 e n., 34n., 35n., 37, 38, 46 e n., 54n., 97n., 100n., 109n., 178, 188n., 193n., 211
 Domenichelli, Mario 34n.
 Dossena, Giampaolo 199
 Dostoevskij, Fëdor 108 e n., 111, 182
 Doubrovsky, Serge 118n.
 Dragosei, Fabrizio 14n.
 Duby, Georges 169n.
 Dumont, François 80n., 85n., 90n., 93 e n., 103n., 106n.
 Durand, Gilbert 38n., 54n., 57
 Durkheim, Emile 157

 Eagleton, Terry 14n.
 Eco, Umberto 22, 26, 116, 117, 118, 129n., 146, 148, 167n., 181, 191, 194, 195
 Edelman, Gerald 122n., 123
 Ejchenbaum, Boris 19n.
 Eliot, George (Anne-Marie Evans) 127, 128
 Eliot, Thomas Stearns 88, 96, 97

 Emerson, Ralph Waldo 129
 Enzensberger, Hans Magnus 97

 Fabbroni, Fulvio 93n.
 Facioni, Silvano 151n.
 Falcetto, Bruno 183n.
 Fante, John 131
 Farinelli, Franco 176 e n.
 Farnetti, Monica 54 e n.
 Fasano, Pino 34n.
 Fattori, Giovanni 52
 Ferraro, Angela 209n.
 Ferri, Paolo 204n.
 Ferroni, Giulio 183
 Fiedler, Leslie A. 88
 Fielding, Henry 108, 128, 183
 Filippini, Felice 31n
 Filostrato 59, 60, 61, 62n.
 Fioroni, Federica 117n.
 Flabbi, Lorenzo 117n., 166n.
 Flaubert, Gustave 157-160
 Flora, Francesco 26n.
 Folon, Jean-Michel 74
 Fontana, Lucio 193
 Fontane, Theodor 127, 128
 Fontenelle, Bernard le Bovier de 186
 Formenti, Carlo 153n.
 Fortini, Franco 88, 192n.
 Fortunati, Vita 14n., 152n., 169n., 171n.
 Foscolo, Ugo 98, 153n., 187n.
 Foucault, Michel 115, 150, 153, 156, 161 e n., 162, 170, 175, 179, 209
 Fraisse, Luc 192n.
 France, Anatole 117
 Franci, Giovanna 150n., 152n., 169n., 171n.
 Frege Glottob 118
 Freud, Sigmund 20n., 78, 111, 120, 122, 130, 134n., 139, 153 e n., 157, 172, 179, 180
 Friedman, Manole 28n., 138n.
 Fumaroli, Marc 51n., 53, 60, 62, 63, 71, 75, 186, 187 e n.

 Gaarder, Jostein 139 e n., 146n.

- Gabellone, Lino 193n.
 Gadda, Carlo Emilio 100
 Galdós, Pérez 128
 Galilei, Galileo 188
 Gallagher, Catherine 152n.
 Gallimard, Gaston 14n.
 Garboli, Cesare 37n.
 García Marquez, Gabriel 114
 García, Miguel Angel 177n.
 Gargano, Antonio 16n.
 Gasparini, Barbara 204, 207, 208n.
 Gasparini, Philippe 118n., 123
 Gasparotto, Lisa 211
 Gattégno, Jean 25
 Geertz, Clifford 176
 Gellio, Aulo 31n, 39
 Genette, Gérard 11, 28 e n., 71, 84
 e n., 85, 86, 87, 92, 116, 118n.,
 151n., 185 e n.
 Gentili, Sandro 12n, 211
 Getto, Giovanni 151
 Gherardo delle Notti (Gerrit Van Hon-
 thorst) 37
 Ghidetti, Enrico 152
 Giandelli, Gabriella 71n.
 Gide, André 111
 Gigliozzi, Giuseppe 210n.
 Gilson, Mary 123n.
 Ginzburg, Carlo 169n.
 Giono, Jean 129n.
 Girard, René 128
 Givone, Sergio 107n, 132 e n, 134 en.,
 135, 136, 137, 138 e n.
 Glissant, Édouard 24n.
 Glotfelty, Cheryll 130n.
 Godard, Henri 193n.
 Godard, Jean-Luc 76
 Goethe, Johan Wolfgang 60, 61 e n., 62
 e n., 113n., 126
 Golding, William 183
 Goldmann, Lucien 158
 Goodman, Nelson 92, 116, 148n.
 Goodman, Paul 88
 Gourfinkel, Nina 21 e n., 152 e n.
 Gramsci, Antonio 88, 153, 170
 Grassi, Letizia 22n., 83n.
 Greenblatt, Stephen 150n., 152n.,
 168n., 169, 170, 171 e n., 172 e n.
 Greimas Algidas Julien 116
 Grosser, Hermann 71n., 100n., 108n.,
 183n.
 Guadalupi, Gianni 177n.
 Guattari, Félix 116, 179
 Guérin, Anne-Marie 70
 Guerra, Monica 14n.
 Guglielmi, Marina 166n.
 Guillén, Claudio 16
 Gunella, Lucia 14n.
 Hadot, Pierre 59 e n., 60, 61, 62 n.
 Hamburger, Käte 92, 117, 118n., 123,
 151n.
 Hartog, François 168
 Harvey, William 193
 Hassan, Ihab 191, 192 e n., 195, 196
 e n.
 Hazard, Paul 152n.
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 53n.,
 129n., 153 e n., 175n.
 Heidegger, Martin 20n., 153, 179, 180
 e n., 189
 Heilmann, Luigi 22n., 83n.
 Hemsterhuis, François 82n.
 Herder, Johann Gottfried 153
 Herman David 119, 120 e n.
 Hintikka, Kaarlo Jaakko Juhani 146,
 148n.
 Hofstadter, Dan 117
 Hofstadter, Douglas 118
 Iovino, Serenella 129n.
 Isgrò, Emilio 193, 196, 197 e n., 200
 e n.
 Iuli, Cristina 169n.
 Jakobson, Roman 19n., 20, 22, 82 e n.,
 83 e n., 84, 85, 86, 116, 175
 James, Cyril Lionel Robert 18
 James, Henry 57, 88, 123, 124, 127,
 183

- Jameson, Fredric 57, 153, 179
 Jenny, Laurent 123
 Johnson, Samuel 88
 Joyce, James 108, 111, 194, 206n.
 Joyce, Michael 209n.
 Jung, Carl Gustav 111, 120, 122
- Kandinskij, Vassily 63
 Kant, Immanuel 144, 179, 189, 190
 Kassner, Rudolf 86n.
 Kerr, Alfred 82
 Kibédi Varga, Aron 19n., 28 e n., 55 e n.
 Kierkegaard, Søren 78, 125n., 130, 131n.
 King, Stephen E. 95
 Klein, Mélanie 18
 Kripke, Saul 146, 148n.
 Kristeva, Julia 18
 Kubrik, Stanley 110n.
 Kundera, Milan 129n.
 Kushner, Eva 28n.
- La Bruyère, Jean de 159
 Lacan, Jacques 66, 179
 Lacoue-Labarthe, Philippe 66
 Lana, Emanuele 14n., 152n.
 Lanati, Barbara 117n.
 Landolfi, Tommaso 102n.
 Landow, George P. 204n., 209n., 210
 Langlet, Irene 85n.
 Lavagetto, Mario 14n., 115
 Lawrence, David Herbert 108n.
 Leavis, Frank Raymond 88, 127
 Lecoq, Anne-Marie 187n.
 Le Goff, Jacques 169n.
 Leibnitz, Gottfried Wilhelm von 107n., 136n, 137n., 138n
 Le Lionnais, François 205n.
 Leopardi, Giacomo 27, 98, 133, 153n.
 Lessing, Gotthold E. 88
 Levi, Primo 102 e n., 200 e n.
 Lévi-Strauss, Claude 157, 175
 Li Causi, Pietro 103 e n., 106
 Lispector, Clarice 129
- Lissarague, François 59n.
 Lits, Marc 74n.
 Liu, Alan 152n.
 Locke, John 111
 Lodge, David 71 e n., 73, 100 e n., 108 e n., 109, 110 e n., 119n, 120 e n., 121 e n., 122 e n. 123 e n., 124 e n., 125 e n., 131 e n., 133, 139, 182, 183 e n.
 Longhi, Roberto 37 e n., 65 e n.
 Lonzi, Lidia 115n.
 Lope de Vega, Félix 185n.
 Lorenzi, Franco 210n.
 Lotman, Jurij 181
 Lovejoy, Arthur O. 27 e n., 110 e n.
 Lukács György 77n., 79, 80 e n., 81, 82 e n., 83 e n., 84 e n., 85, 86, 87, 88
 Luperini, Romano 156, 192n.
 Luzi, Alfredo 210n.
 Luzi, Mario 35
 Lyotard, Jean-François 54 e n., 57, 66, 153n., 179, 189, 190
- Macrí, Oreste 97n.
 Magris, Claudio 38n., 46n., 129n., 167n.
 Maingueneau, Dominique 117n., 150 e n., 160, 161, 162, 163, 164 e n.
 Majakowskij, Vladimir 97
 Mallarmé, Stéphane 66, 98 e n., 202 e n.
 Malle, Louis 69, 70 e n.
 Mallet, Louise 134n.
 Manet, Edouard 37n.
 Manganelli, Giorgio 102n.
 Manguel, Alberto 177n., 203n., 208 e n., 209
 Mann, Thomas 88, 108 e n., 114, 127, 130
 Manzoni, Alessandro 98, 129n., 153
 Marangoni, Matteo 70n.
 Marghescou, Mircea 117n.
 Margolin, Juri 119n.
 Marino, Adrian 28 e n., 138 e n.
 Marino, Giovan Battista 185

- Martignoni, Ignazio 187, 188n., 189n.
 Martini, Alessio 65n.
 Marx, William 29, 45,46, 49, 78, 153 e n., 175n., 197, 198, 199, 201
 Matassi, Elio 82n.
 Matisse, Henri $\sqrt{\text{amile Beno}}\sqrt{\text{Et}}$ 81n.
 Matthieu, Jean Baptiste 126n.
 Mattotti, Lorenzo 71n., 72n., 73 e n.
 Mauss, Marcel 157
 Mazzali, Ettore 186n.
 Mazzarella, Arturo 204n.
 Mazzetti, Mauro 209n.
 Mazziotti, Lucio 74
 Melchiori, Giorgio 187
 Melville, Herman 114
 Mengaldo, Pier Vincenzo 65n.
 Menna, Filiberto 196n., 197, 200
 Merleau-Ponty, Maurice 57, 66, 157
 Messina, Vito 77n., 84n.
 Michaux, Henri 54n., 66, 73
 Micheli, Gianni 178n.
 Michetti, Francesco Paolo 52
 Milani, Raffaele 184 e n., 188, 189 e n.
 Millet, Richard 44n., 45n., 46, 47 e n.,48, 106n
 Milton, John 185
 Modiano, Patrick 43 e n., 69 e n., 70 e n.
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 185, 186, 199
 Momigliano, Attilio 152n.
 Mondor, Henri 202n.
 Montagana, Gabriele 209n.
 Montaigne, Michel Eyquem de 78, 89,90 e n., 93, 99n., 102n., 171
 Montale, Eugenio 88, 98
 Monticelli, Rita 14n.
 Montrose, Louis 150n., 152n., 165 e n., 168, 169 e n.
 Morandi, Giorgio 63, 64,65n.
 Morandini, Giuliana 38n., 46n.
 Morante, Elsa 192
 Moravia, Alberto 32 e n., 109, 110
 Mordenti, Raul 14n., 178n., 210
 Moretti, Franco 117 e n.
 Morlotti, Ennio 63n., 64
 Morselli, Guido 101 e n.
 Mortier, Roland 28n.
 Mugellini, Elga 70n.
 Mullini, Roberta 123n.
 Musil, Robert 85n., 108 e n., 109, 114, 127
 Musumeci, Viviana 204n.
 Muzzioli, Francesco 14n., 15n., 116n., 165n.
 Nabokov, Vladimir Vladimirovic 199n., 206n.
 Nadotti, Anna 107n.
 Naussbaum, Martha 129n.
 Neri, Francesca 24n.
 Nerozzi Bellman, Patrizia 210n.
 Nicoletti Rossini, Flaviarosa 206n.
 Nietzsche, Friedrich 175n., 179
 Noferi, Adelia 9, 44n., 156
 Novalis (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg) 145, 147
 Obaldia, Claire de 90n., 99 e n., 100, 101, 102n.
 Omero 186
 Orazio Flacco, Quinto 89, 185
 Orvieto, Paolo 12n., 14n.
 Pace, Franca 206n.
 Pageaux, Daniel-Henri 16n., 28n.
 Palazzi, Rosetta 71n., 100n., 108n., 123n., 131n., 183n
 Pamuk, Orhan 107n., 112n., 119 e n., 131 e n., 148n.
 Panella, Giuseppe 33n., 75n., 188
 Panicali, Anna 12n., 211
 Papini, Giovanni 98, 102n.
 Papini, Maria Carla 38, 46
 Pareyson, Luigi 26n.
 Parry, Benita 18
 Pascal, Blaise 78, 186
 Pascoli, Giovanni 97
 Pasolini, Pier Paolo 70, 88, 192n.
 Pater, Walter 65

- Patini, Teofilo 52, 53 e n.
 Pavel, Thomas 78n., 92, 109 e n., 117 e n., 118, 125 e n., 126 e n., 127 e n., 128 e n., 129, 130, 146, 148n.
 Pavese, Cesare 110
 Pazzi, Roberto 38n., 46n.
 Pearl, Matthew 56n., 57
 Pecci, Luigi 197n.
 Peduzzi, Anna Chiara 38n., 54n.
 Pellegrini, Ernestina 12n., 46n.
 Pennac, Daniel 199n., 201n., 203
 Perec, Georges 68, 182n., 201 e n., 202 e n., 203 e n., 205, 206n.
 Perrault, Charles 67, 186
 Perretta, Vanda 13n.
 Petrarca, Francesco 187n.
 Piazzesi, Sandro 12n.
 Picone, Michelangelo 210n.
 Pindaro 186n.
 Pinker, Steven 122
 Pirandello, Luigi 46, 97, 98, 110, 130
 Platone 55, 82, 91, 108, 186
 Poe, Edgar Allan 56 e n., 98
 Pollidori, Valentina 210n.
 Pollock, Jackson 195
 Polo de Beaulieu, Anne-Marie 210n.
 Ponge, Francis 65
 Popper, Karl 174
 Popper, Leo 77n., 79, 80n., 82n., 83n., 84n., 85n., 86n., 91n.
 Poulet, Georges 194 e n.
 Pound, Ezra 88
 Pratolini, Vasco 41e n., 42
 Pratt, Hugo 70
 Praz, Mario 65, 88n, 90n.
 Prete, Antonio 156
 Prezzavento, Paolo 175n.
 Proietti, Paolo 38n., 54n.
 Propp, Vladimir 116
 Proust, Marcel 65, 78, 94, 108, 113, 114, 119n., 122n., 127, 129n., 130n., 134, 135 e n.136n., 192n., 199, 202
 Puglisi, Gianni 38n., 54n.
 Puškin, Aleksandr Sergeevic 68
 Pulci, Luigi 129n.
 Putnam, Hilary 118
 Queneau, Raymond 199 e n., 203, 205 e n., 206n.
 Quesnel, Michel 41n., 43n.
 Quintiliano, Marco Fabio 89
 Racine, Jean 185, 186
 Raffetto, Anna 206n.
 Ramachandran, Vilayanur S. 122
 Re, Valentina 75n.
 Ria, Antonio 67n.
 Ricœur, Paul 66, 109n., 137, 138n.
 Riem Natale, Antonella 211
 Rimbaud, Arthur 45, 197, 198, 199
 Rini, Rodolfo 125n.
 Risset, Jacqueline 65n.
 Rivière, Marie-Christine 157n.
 Rizzato, Ilaria 208n.
 Robbe-Grillet, Alain 68, 70n, 127
 Robortello, Francesco 188
 Rocheteau, Olivier 69 e n.
 Rodari, Gianni 100
 Rolland, Dominique 161n.
 Romano, Lalla 66, 67 e n., 68 e n., 70, 71 e n., 76
 Romero Allué, Milena 211
 Rossettini, Olga 182n.
 Rossi, Paolo 27n.
 Roth, Philip M. 114, 127, 129
 Rousseau, Jean-Jacques 90, 173
 Rovelli, Carlo 177n.
 Ruskin, John 65
 Russell, Bertrand 118
 Russo, Luigi 25, 26n., 152n.
 Sacco Messineo, Michela 103n.
 Sainati, Augusto 70n.
 Sainte-Beuve, Charles Augustin de 88, 94, 135
 Saint-Exupéry, Antoine de 41n., 43 e n.
 Salinari, Carlo 152n.
 Salvadori, Diego 12n.
 Salvator Rosa 187n.

- Sanguineti, Edoardo 68n.
 Sannazzaro, Jacopo 127, 129n.
 Sant'Agostino d'Ipbona (Aurelio Agostino d'Ipbona) 57, 208, 209 e n.
 Santa Teresa D'Avila (Sánchez de Cepeda D^ovila y Ahumada, Teresa) 200
 Sanvitale, Francesca 38n., 46n.
 Sartre, Jean-Paul 57, 88, 108, 109, 133
 Saussure, Ferdinand de 20n., 116
 Savinio, Alberto (Andrea Francesco Alberto de Chirico) 72, 98
 Scarron, Paul 127
 Schaeffer, Jean-Marie 118n., 123
 Schauder, Silke 196n.
 Schlegel, Friedrich von 82
 Sciascia, Leonardo 192n.
 Scott, Walter 127, 128
 Searle, John 118, 145
 Segre, Cesare 14n., 67n.
 Serra, Renato 88n.
 Sessi, Frediano 173n.
 Sforza, Benedetta 100n.
 Shakespeare, William 95, 147, 169 e n., 170
 Shelley, Mary 127
 Shishkin, Ivan 74n.
 Sibony, Daniel 38n.
 Simone, Raffaele 210n.
 Sinopoli, Franca 28n.
 Šklovskij, Viktor B. 13n, 22, 88, 116
 Slovic, Scott 130n.
 Smorto, Salvatore 153
 Socrate 82
 Soffici, Ardengo 98
 Solmi, Sergio 40n.
 Spanos, William V. 194
 Spedicato, Paolo 191n., 196n.
 Spender, Stephen 35e n.
 Spitzer, Leo 36, 88, 115
 Spivak, Gayatri Chakravorty 14n., 18
 Staël-Holstein, Germaine, Madame de (Anne-Louise-Germaine Necker, Baronne de) 15, 27, 28 e n.
 Starobinski, Jean 90n., 93 e n., 115
 Steiner, George 88, 166
 Stein, Gertrude 121, 129
 Stendhal (Henri Beyle) 128, 173
 Sterne, Laurence 100, 111, 143, 208
 Stoichita, Viktor I. 100n.
 Sutherland, Stuart 121 e n.
 Svevo, Italo 97, 110, 112, 130
 Swift, Jonathan 108, 187

 Tabucchi, Antonio 32 e n., 33, 38 e n., 42 n., 46 n., 191, 211
 Tagliaferri, Aldo 28n.
 Taine, Hippolyte 158
 Tani, Stefano 115n.
 Tasso, Torquato 98, 185, 186 e n., 188
 Tavella, Silvia 176n.
 Taylor, Charles 125n., 127, 129n.
 Tenniel, John 208n.
 Thackeray, William Makepeace 127, 128
 Thibaudet, Albert 159
 Thoreau, Henry David 129
 Todorov, Tzvetan 13, 14n., 19n., 22, 48 e n., 49, 116, 152 e n., 173 e n.
 Tolstoj, Lev Nikolaevic 128
 Tomaševskij, Boris 18, 19 e n., 20 e n., 21n, 22, 23n, 24, 26
 Tomasini, Olivier 69n.
 Tommaso d'Aquino 111
 Tortarolo, Edoardo 174n.
 Toschi, Luca 210n.
 Töttössy, Beatrice 12n.
 Tozzi, Federico 96
 Trollope, Anthony 127
 Turing, Alan Mathison 205n.
 Turi, Nicola 100n.
 Tynjanov, Jurij 28 e n.

 Ungaretti, Giuseppe 66, 97, 98 e n.

 Valéry, Paul 14 e n., 24 e n., 25, 45, 85n., 86, 88, 97, 98 e n., 200, 214
 Van Thieghem, Philippe 21 e n., 152 e n.
 Varese, Claudio 193n.
 Vasari, Giorgio 180

- Vattimo, Gianni 28n.
 Vaugeois, Dominique 80 e n., 81n.
 Vešelovskij, Aleksandr N. 56
 Venerandi, Fabrizio 209n.
 Venturi, Gianni 12n., 54n., 211
 Venuti, Roberto 60n., 61 e n.
 Verlaine, Paul 202 e n.
 Vernant, Jean-Pierre 169n.
 Verri, Alessandro 40
 Vespucci, Amerigo 173, 174
 Vico, Giambattista 111, 153 e n.
 Vigne, Éric, 78 e n., 92
 Vittadini, Nicoletta 204n., 208n.
 Vittorini, Elio 131n., 192n.
 Vittorini, Fabio 119n.
 Volponi, Paolo 192n.
 Voltaire (François-Marie Arouet) 102,
 108, 111
 Vonnegut, Kurt 100n.
- Warburg, Aby 66
 Warren, Austin 16 e n., 19n., 20, 25 e
 n., 107n., 110n., 111, 154n.
 Watelet, Claude-Henri 58
 Watson, James 122n.
 Weber, Max 157
 Weers, H. Aram 152n
 Weinberg, Bernard 186
- Weinrich, Harald 109n.
 Weisgerber, Jean 28n.
 Wellek, René 16 e n., 19n., 20, 25 e n.,
 107n., 110n., 111, 149 n., 154n.
 Westphal, Bertrand 117 e n., 166 e n.,
 167 e n., 168, 172
 Wetzel, Friedrich Gottlob 31n.
 White, Hayden 165, 169 e n., 172n.,
 174 e n., 175 e n., 176 e n.
 Wilde, Oscar 82
 Willams, Raymond 169
 Williams, David 204n.
 Wilson, Edmund 88
 Wimsatt, William K. jr. 28
 Winckelmann, Johann Johachim 62
 Wittgenstein, Ludwig 189
 Wöllfflin, Heinrich 66
 Woolf, Virginia 88
- Xingjian, Gao 129n.
- Yeats, William Butler 111
 Yourcenar, Marguerite 112 e n., 127
 Zamjatin, Evgenij Ivanovic 101 e n.
 Zannini, Massimo 134n.
 Zunshine, Lisa 119n.
 Zuppet, Roberta 56n.

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con «il Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. *Giuseppe Dessì-Enrico Falqui. Lettere 1935-1972 con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*.
12. *L'ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, voll. 2 (in corso di stampa).
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi (in corso di stampa).
14. *Oreste Macrì-Vittorio Pagano, Lettere 1942-1978*, a cura di Dario Collini (in corso di stampa).
15. *Giorgio Caproni, «Il ginasole», un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli (in preparazione).
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*.
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchiotti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini (in preparazione).
18. *Narrare le guerre. Un secolo di conflitti tra le pagine dei romanzi*, a cura di Nicola Turi (in preparazione).
19. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi (in preparazione).
20. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini (in preparazione).
21. *Nel «melograno di lingue» Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan (in preparazione).

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA

BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrì*, 2004.

4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «L'Approdo». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macri*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

