

IL CONOSCIBILE NEL CUORE DEL MISTERO

Dialoghi su Gérard Genette

A cura di Stefano Ballerio e Filippo Pennacchio

LA RAGIONE CRITICA / 20

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

A cura di Stefano Ballerio e Filippo Pennacchio

Il conoscibile nel cuore del mistero
Dialoghi su Gérard Genette

ISBN 978-88-5526-379-5

© 2020

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

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

INDICE

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

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

INTRODUZIONE

Filippo Pennacchio

Quando, nell'autunno del 2018, assieme a Stefano Ballerio ipotizzavamo di organizzare 'qualcosa' su Gérard Genette, la nostra intenzione era anzitutto di rendere omaggio a uno fra i più importanti teorici della letteratura, da pochi mesi scomparso nell'indifferenza generale¹. Anche per prendere posizione contro questa indifferenza, volevamo rivendicare l'attualità del suo pensiero, la sua vitalità. Trattare Genette come un autore che ha ancora molto da insegnare ci sembrava necessario, tanto più in un momento in cui la teoria della letteratura, almeno in Italia, viene guardata con sospetto persino dagli 'addetti ai lavori'.

Volevamo però ragionare anche su un altro aspetto. In effetti, la nostra impressione era che da almeno vent'anni le idee di Genette fossero andate incontro a una ricezione paradossale: considerate sì fondamentali, anzi imprescindibili, ma insieme sottoposte a incessanti critiche e revisioni. In realtà, pensavamo soprattutto alle categorie narratologiche elaborate nel suo libro più conosciuto, cioè *Figure III*, pubblicato in Francia nel 1972 e il cui 'sistema' è stato poi ampiamente divulgato (non senza, va detto, eccessive banalizzazioni). E pensavamo in particolare

1. Nato a Parigi nel 1930, Genette è morto l'11 maggio 2018. Fra i pochi a ricordarlo, in Italia, sono stati Pellini ("Requiem"), Marrone ("Palinsesto") e Baldi ("In memoria").

a quanto stava (e ancora oggi sta) accadendo all'estero. Se in Italia il dibattito narratologico per lo più languisce, in altri contesti la situazione è molto diversa. Narratologia e scienze della mente, narratologia e transmedialità, narratologia e studi di genere: sono solo tre fra le direzioni che le ricerche sul racconto hanno intrapreso negli ultimi anni; e se la loro tenuta è ancora in parte da verificare, è indubbio che testimonino un autentico interesse verso il racconto e le sue proprietà meno immediatamente tangibili.

Ora, proprio in molti testi cardine della narratologia cosiddetta «postclassica» (cfr. Alber-Fludernik) le idee di Genette sono ampiamente riprese. È quasi impossibile parlare di racconto prescindendo dai concetti di «voce», «modo» o «tempo della storia-del racconto-della narrazione». Eppure, questi stessi concetti sono messi spesso in discussione, criticati in modo sostanziale, come se nel momento stesso in cui li si utilizza se ne prospettasse il superamento, impugnandoli per segnalare la necessità di modi diversi di ragionare sui fondamenti del racconto. Che poi, a ben vedere, è proprio ciò che auspicava Genette nelle pagine finali di *Figure III*, dove si legge che l'«arsenale» narratologico da lui messo a punto sarebbe stato «inevitabilmente sorpassato fra alcuni anni, e tanto più rapidamente quanto più [fosse stato] preso seriamente, cioè discusso, sperimentato, revisionato con l'uso» (311).

La nostra intenzione, tuttavia, era anche un'altra. Volevamo ricordare un fatto spesso trascurato, e cioè che Genette non è stato soltanto un narratologo. «Moi, le récit c'est pas mon truc» (“De *Figures* à *Codicille*”), avrebbe risposto a Roland Barthes nel momento in cui

quest'ultimo – suo mentore dichiarato², con il quale tuttavia, negli anni, più volte garbatamente polemizzerà – lo avrebbe invitato a contribuire all'ottavo numero di *Communications*, spesso indicato come l'atto di nascita della narratologia³.

Del resto, in più occasioni Genette ha ammesso di non trovarsi a suo agio nell'essere ricordato come «una sorta di totem della “narratologia”» (“Du texte” 174), vuoi per la sua antipatia nei confronti del racconto in senso stretto («se molti lettori saltano le descrizioni, io tendo invece, per quanto (poco) possibile, a saltare i passaggi narrativi» [173]), vuoi perché l'impresa narratologica rappresenta solo una parte, e nemmeno la più corposa, del suo percorso critico. Assecondando la ricostruzione che più spesso ne viene proposta, si può dire che prima di occuparsi di narratologia Genette si è dedicato alla critica letteraria, studiando in particolare la poesia francese barocca⁴ e l'opera di autori come Proust, Mallarmé, Robbe-Grillet, Stendhal. Una fase, questa, di cui danno testimonianza i

2. In *Postscript* Genette scrive che «[n]el giro di una decina d'anni, a partire dalle conversazioni intorno alla postfazione di *Miti d'oggi*, che ne conserva qualche traccia, Barthes fu per me ciò che nessun altro era stato fino a quel momento, e che nessun altro sarebbe stato poi: un esempio, quasi un modello, e un iniziatore. Se il termine “maestro” poteva avere un senso per me, è senz'altro a lui che avrei potuto attribuirlo nel giro di pochi anni» (217).

3. Al numero in questione Genette contribuì con “Frontiere del racconto”, poi incluso in *Figure II*.

4. Il suo primissimo saggio (“L'univers réversible de Saint-Amant”) riguarda la poesia di Saint-Amant. Prima di essere incluso in *Figure I* (con il titolo “L'universo reversibile”) era stato pubblicato su *Les Lettres nouvelles*, nel numero 36 di dicembre 1959-gennaio 1960.

saggi raccolti in *Figure I* (1966)⁵ e in *Figure II* (1969). Nel suo secondo libro, tuttavia, Genette raccoglie anche saggi in cui iniziano a essere messi a punto gli strumenti di base dell'analisi narratologica, poi sistematizzati in "Discorso del racconto", il lungo «saggio di metodo» che occupa la quasi interezza di *Figure III*⁶, e in quella sua sorta di appendice che è *Nuovo discorso del racconto* (1983).

In *Mimologiques* (1976) Genette si è occupato invece della fortuna del cratilismo, cioè dell'idea, risalente al *Cratilo* di Platone, che esista un rapporto naturale fra i segni linguistici e gli oggetti che designano. Nell'*Introduzione all'architetto* (1979) ha poi studiato la storia dei «tipi» lirico, epico e drammatico, in *Palinsesti* (1982) i modi in cui un'opera può riscriverne un'altra, in *Soglie* (1987) la dimensione paratestuale dei testi letterari. E poi, a partire dagli anni Novanta si è dedicato allo studio di questioni relative alla letterarietà e ai generi non-finzionali (in *Finzione e dizione*, 1991), ma anche all'estetica dell'arte (nei due volumi dell'*Opera dell'arte*, 1994-1997).

Nel far questo, si è spostato spesso oltre i confini del letterario. Sfogliando *L'Opera dell'arte* si possono per esempio trovare riflessioni sulla pittura, la scultura, la

5. Come ricorda Pierluigi Pellini nelle prossime pagine, il primo libro di Genette era inizialmente intitolato *Figure*. Solo dopo la pubblicazione di *Figure II* venne intitolato *Figure I*, e dunque trasformato nel primo volume di una serie. Nel 1999 verrà pubblicato *Figures IV* e nel 2002 *Figures V*, che a differenza dei tre volumi precedenti non sono mai stati tradotti in italiano.

6. In effetti, si tende spesso a parlare di *Figure III* come del 'libro narratologico' di Genette, dimenticando che fra le sue pagine, oltre a "Discorso del racconto", sono raccolti altri quattro saggi, tutti peraltro importanti: "Critica e poetica", "Poetica e storia", "La retorica ristretta" e "Metonimia in Proust".

musica e l'architettura – fra tutte, forse, l'arte preferita di Genette⁷. Ma anche nei testi precedenti e successivi ci sono molti riferimenti a opere non letterarie e a registi, musicisti, pittori: da Woody Allen a Thelonious Monk, da Vermeer ai fratelli Coen.

Infine, in quella che si potrebbe definire la sua ultima fase, Genette è stato autore di testi a cavallo fra l'auto-biografia e un saggismo svagato e divagante, da quella «sorta di *bestseller* per *happy few*» (*Codicille* 32) che è *Bardadrac* (2006), passando per *Codicille* (2009), *Apostille* (2012) e *Épilogue* (2014), fino a *Postscript* (2016), con il quale a cinquant'anni esatti dalla pubblicazione di *Figure I* chiudeva il suo percorso intellettuale. Un percorso che tuttavia solo a un'analisi sommaria può apparire lineare. Mettendo a fuoco sue porzioni ridotte è possibile cogliere tensioni, discontinuità, ripensamenti e contraddizioni, a volte apertamente esibite, a volte elegantemente dissimulate, a riprova di un lavoro costantemente *in progress*, «non soltanto aperto ma instabile, sottoposto a costanti correzioni» (Charles 25).

In qualche modo, era proprio questa sorta di doppio movimento interno all'opera di Genette che ci interessava mostrare: da un lato, il tentativo di spostare la ricerca sempre un passo più in là, anche assecondando spunti emersi a lavori in corso⁸; dall'altro lato, la tendenza a

7. Lo suggeriscono Charles (“Système”), Nicole (“Sel”) e Prince (“Pleasures”), e lo conferma Puech: «[r]estai sorpreso il giorno in cui [Genette] mi confidò [...] che alla letteratura preferiva, nell'ordine, i paesaggi, le donne, la musica e l'architettura» (“Figurines” 162).

8. «Fu dunque un dettaglio di un libro a fornirmi il tema complessivo del seguente, e questo processo genetico obliquo, per così dire, è per me abbastanza costante» (“Dal testo all'opera” 148). Ma anche, più sottilmente: «[l']inconveniente della ‘ricerca’ è che, a forza di cercare, capita che si trovi... ciò che non si cercava» (*Palinsesti* 3).

tornare sui propri passi, cioè a *ricocher*, a rimbalzare entro i confini della sua opera, per riprendere un'immagine che più volte Genette ha utilizzato per descrivere il proprio percorso⁹.

Quel 'qualcosa' a cui inizialmente pensavamo si è concretizzato in una serie di «dialoghi» che hanno avuto luogo all'Università degli Studi di Milano il 28 febbraio 2019, e di cui sono stati protagonisti sei studiosi che negli anni si sono confrontati con il pensiero di Genette.

Va confessato che la scelta di non realizzare un convegno, una giornata di studi o un seminario era in parte motivata dal timore di incorrere nel giudizio postumo di Genette, che in *Bardadrac* definisce i «colloques» come una «[s]uccessione regolata di soliloqui, bizzarramente definiti “comunicazioni”, in teoria relativi a un argomento ben preciso, ma in realtà pretesto per ogni sorta di digressione» (93).

Dietro la scelta del genere-dialogo, però, c'era soprattutto un intento positivo, e cioè discutere di Genette come di un autore con il quale è ancora possibile e soprattutto utile dialogare. Ad ascoltarci, del resto, erano anzitutto studenti e studentesse, a cui volevamo rivolgerci per mostrare 'cosa si può fare' con le idee di Genette, quali i possibili percorsi che a partire da esse si possono intraprendere. In un certo senso, volevamo *mettere in pratica* Genette, prendendo sul serio una delle sue idee più spesso ricordate, vale a dire che «“non c'è nulla di più pratico di una buona teoria”» (“Malintesi” 27).

Alla luce di questo presupposto, ciascun relatore ha scelto un brano tratto da un testo di Genette, e a partire da

9. Cfr., per esempio, *Postscript*, che si apre affermando che «[i]mporre un post-scriptum a un epilogo [il riferimento è al libro precedente, *Épilogue*] è un rimbalzo inaspettato [*un étrange ricochet*]» (9).

quest'ultimo ha sviluppato un percorso critico in dialogo con l'autore.

Questi percorsi e i brani da cui derivano sono raccolti nelle prossime pagine¹⁰. A essi si sono aggiunti in un secondo momento altri sei contributi¹¹, che ripartono dalle stesse premesse dei «dialoghi» e ne riprendono lo spirito.

Nel loro insieme, gli undici testi qui raccolti rappresentano dunque un tentativo di confrontarsi con il pensiero di Genette e di soffermarsi su alcune tappe del suo percorso. Allo stesso tempo, le riflessioni sviluppate da ciascun autore possono essere lette come altrettanti tentativi di ragionare su un'idea riassunta dal titolo di questo volume, tratto dalle righe che chiudono la premessa al “Discorso del racconto”. Qui si legge che

il paradosso tipico di qualsiasi attività poetica, e indubbiamente anche di qualsiasi attività conoscitiva, [è quello di essere] sempre combattuta fra questi due insormontabili luoghi comuni, cioè che esistono solo oggetti singolari, ma che la sola scienza possibile è quella del generale; tuttavia sempre riconfortata, e come calamitata, da un'altra verità un po' meno diffusa, che il generale sta nel cuore del singolare, e quindi – contrariamente al pregiudizio comune – il conoscibile sta nel cuore del mistero. (71)

In queste parole è probabilmente condensato il succo del lavoro di Genette, e cioè l'idea che la teoria è sempre contesa fra due estremi: fra gli oggetti singolari e le

10. La sola eccezione riguarda Paolo Giovannetti, che aveva presentato un intervento a partire da un brano tratto da *Nuovo discorso del racconto* (più precisamente dalle pp. 62-63) relativo al concetto di focalizzazione.

11. Nello specifico, si tratta dei contributi di Ferraresi, Maffei, Pagliuca e Scaravilli, oltre a quelli del sottoscritto e di Stefano Ballerio.

astrazioni generali, fra il mistero rappresentato dai singoli testi e i discorsi che li mettono in prospettiva. Il teorico lavora nello scarto fra particolare e generale, fra l'astrattezza delle categorie e la concretezza dei testi, ovvero fra «l'aridità "teorica" e la minuzia critica», la cui «relazione vera» – aggiunge Genette – sta forse nell'«alternanza ricreativa» e nella «reciproca distrazione» (71). E se questa dinamica può essere colta tenendo conto di quanto avviene proprio nel “Discorso del racconto”, dove lo studio delle forme narrative passa attraverso il confronto costante con la *Recherche* di Proust, è possibile ritrovarla anche in molti altri testi, declinata di volta in volta in modo diverso.

Il percorso lungo l'opera di Genette comincia con il contributo di Pierluigi Pellini, il cui primo merito è di porre in rilievo un dato fondamentale, vale a dire che alcuni dei testi più importanti pubblicati dopo *Figure III* non sono mai stati tradotti in Italia¹². Segno, questo, di una progressiva diffidenza, o peggio di indifferenza, non tanto e non solo verso l'opera di Genette, ma più in generale verso il punto di vista della critica letteraria e della teoria della letteratura. Eppure quei testi avrebbero ancora molto da insegnare, soprattutto rispetto al modo in cui teoria e critica possono essere messe in dialogo.

A dimostrazione di come questo aspetto caratterizzi sin dall'inizio il lavoro di Genette, Pellini parte da un

12. Dopo i tre volumi della serie *Figures* sono stati tradotti in italiano *Introduzione all'architetto*, *Palinsesti*, *Soglie*, *Finzione e dizione* e *L'Opera dell'arte*. Va tuttavia notato che se fino a *Soglie*, con la sola eccezione dell'*Introduzione all'architetto*, l'editore italiano di Genette era Einaudi, i volumi successivi sono stati pubblicati da piccole case editrici rivolte principalmente a un pubblico di specialisti, cioè CLUEB e Pratiche.

frammento di “Silenzi di Flaubert”, da *Figure I*, per ragionare da un lato sul dialogo che l’autore intrattiene con alcuni importanti studiosi, dall’altro sul suo tentativo di conciliare strutturalismo ed ermeneutica. Non solo. Pellini spiega come in “Silenzi di Flaubert” si possa cogliere un gesto critico che sarà poi tipico di Genette, vale a dire la tendenza a mettere in luce le contraddizioni formali dei testi e a ragionare su ciò che esse rivelano. Come nel caso dell’opera di Flaubert, «immagine stessa del romanzo» (“De *Figures* à *Codicille*”) ma in realtà la prima «a operare quella *sdrammatizzazione*, si vorrebbe quasi potere dire *sromantizzazione* del romanzo da cui sarebbe partita tutta la letteratura moderna» (“Silenzi” 221).

Anche il saggio su cui si sofferma Stefano Ballerio, cioè “Verosimiglianza e motivazione”, da *Figure II*, consente di cogliere questi aspetti. Da un lato, Genette suggerisce come nell’altra opera ritenuta «sinonimo del ‘romanzo tradizionale’», vale a dire *La commedia umana* di Balzac, il «predominio del narrativo» (57) sia contestato dal proliferare del discorso esplicativo e moralista del narratore – tant’è che da Balzac a Proust ci sarebbe «meno distanza di quanto si creda» (57). Dall’altro lato, l’intreccio del momento critico e di quello teorico assume sfumature curiose, specie se si considera l’anno (il 1968) in cui il saggio venne per la prima volta pubblicato. In pieno strutturalismo, Genette suggerisce che le determinazioni storiche e psicologiche contro cui Barthes si era scagliato in “Morte dell’autore” esercitano sui testi un’influenza decisiva, e dunque non possono essere trascurate. In altre parole, il ragionamento su strutture e funzioni è sì indispensabile per svelare le impalcature ideologiche dietro ai testi, ma di per sé non è in grado di restituire la stratificazione di significati che ne è alla base.

Detto questo, è indubbio che all’altezza di “Verosimiglianza e motivazione” gli interessi di Genette si stesero spostando verso le dinamiche interne al racconto e le

sue strutture di fondo. La stessa conclusione del saggio, con l'opposizione fra racconto «*motivato*» e «*non-motivato*» (69) che ricondurrebbe a quella fra *récit* e *discours*, può essere compresa solo tenendo conto della spiegazione che dei due concetti in questione Genette aveva dato in “Frontiere del racconto”, appoggiandosi a Émile Benveniste. E d'altra parte, proprio “Frontiere del racconto” è una sorta di preludio a *Figure III* e più in generale a quella che, banalizzando, si potrebbe definire la stagione narratologica di Genette.

Tuttavia, a dimostrazione di come anche questa fase sia stata tutto sommato circoscritta, va ricordato che nello stesso 1976 in cui Einaudi pubblicava la traduzione di *Figure III* in Francia usciva *Mimologiques*, testo che spostava da tutt'altra parte la ricerca di Genette. Nel suo saggio, che riparte da un articolo (“Formalisme et langage”) poi incluso nel libro in questione¹³, Stefania Sini mostra bene come Genette imposti una riflessione sul linguaggio poetico e la sua natura più o meno «convenzionale» che lo porta a rileggere le posizioni, fra gli altri, di Roman Jakobson, di cui finirebbe per decostruire la nozione stessa di funzione poetica, mostrandone la sostanziale «ambivalenza teorica».

Ma *Mimologiques* è un libro importante anche per un altro motivo, e cioè per il fatto che fra le sue pagine prende forma per la prima volta un discorso che si rivelerà decisivo per le riflessioni di Genette negli anni Ottanta. «[N]on esistono testi isolati [*il n'y a pas de texte unique*]» (10), si legge in premessa: un'idea, questa, ribadita nell'*Introduzione all'architetto*, dove è detto che «il testo (non) mi interessa che per la sua *trascendenza testuale*, cioè tutto ciò che lo mette in relazione, manifesta o segreta, con altri testi» (69), e poi soprattutto in *Palinsesti*,

13. Dove prende il titolo di *Au défaut des langues*.

su cui si incentra il contributo di Mauro Ferraresi – a suo modo, peraltro, anch'esso un palinsesto¹⁴. Ferraresi ripercorre i cinque possibili tipi di relazione che secondo Genette un testo può instaurare con altri testi. Nel farlo, si sofferma in particolare sui concetti di *interferenza* e di *sfumatura*, ragionando su come entrambi consentano di spostare le intuizioni affidate a *Palinsesti* un passo oltre, per dare conto del modo in cui i testi interagiscono con il contesto culturale in cui vengono alla luce, e di come a volte possano addirittura incidere su quest'ultimo. «Il contesto produce i testi – ragiona Ferraresi – ma talvolta accade viceversa, e allora sono i testi che insegnano alla società quel che ancora non sapeva: che cosa fare, come comportarsi, che cosa desiderare o che cosa conoscere.»

Da un certo punto di vista, anche *Nuovo discorso del racconto* potrebbe essere ritenuto un esercizio 'palinsestuale'. Si tratta infatti di una ripresa e di un aggiornamento delle idee contenute in "Discorso del racconto" alla luce del dibattito nato dopo la sua pubblicazione¹⁵. Da questo testo, Guido Scaravilli estrapola un passaggio in cui Genette argomenta la sua indifferenza rispetto alla nozione di personaggio, a suo avviso nient'altro che un «effetto testuale» (*Nuovo discorso* 161). L'indifferenza si può forse spiegare, come suggerisce Scaravilli, ricordando lo scarso interesse del Genette-lettore per le trame e gli artifici romanzeschi. Ma in gioco c'è soprattutto la

14. È infatti la rielaborazione di una recensione pubblicata originariamente sul numero 48 (maggio 1983) di *Alfabeta*.

15. Sul numero 61 di *Poétique*, nel 1985, verrà pubblicato "Nouveaux nouveaux discours du récit". Non si tratta di un'ulteriore rivisitazione del "Discorso del racconto" («[a]nche le cose peggiori – scrive Genette – hanno una fine» [107]), ma di uno scambio epistolare fra Genette stesso e Dorrit Cohn, la quale gli chiedeva ragione di alcuni fraintendimenti riguardo l'interpretazione di *Transparent Minds* in *Nuovo discorso del racconto*.

centralità che per Genette assume la dimensione temporale rispetto a spazi e personaggi, i quali sarebbero elementi accessori, subordinati al succedersi delle azioni. In questo senso, Genette è sì distante da una studiosa come Dorrit Cohn, la quale aveva messo al centro della propria indagine la vita interiore dei personaggi; ma soprattutto è distante dal lavoro di molti narratologi cognitivisti. A partire dagli studi, fra gli altri, di Monika Fludernik e Alan Palmer, il personaggio assume un ruolo centrale, e ciò avviene in nome di un aspetto che Genette non ha mai ritenuto fondamentale, vale a dire il modo in cui il lettore avvicina i testi da un punto di vista cognitivo ed emotivo, ‘costruendo’ i personaggi, empatizzando con loro, e mettendone in secondo piano le azioni.

I tre contributi successivi fanno in qualche modo sistema, se non altro perché si confrontano con le riflessioni che Genette affida a *Finzione e dizione*, forse il suo testo più discusso in anni recenti, da quando si è iniziato a ragionare intorno alla cosiddetta *non-fiction* – termine, quest’ultimo, per Genette «goffissimo [*très gauche*]» (*Finzione e dizione* 28).

Nel mio saggio faccio in realtà un passo indietro per riflettere su come le domande alla base di *Finzione e dizione* risalgano alla prefazione di Genette alla traduzione francese di *Die Logik der Dichtung* di Käte Hamburger. In quel testo, scritto nel 1986, emerge per la prima volta l’interesse di Genette per gli atti che fondano il discorso finzionale, e insieme per le condizioni e le convenzioni che consentono di identificare un testo in quanto letterario.

Sul primo di questi aspetti si sofferma Laura Neri, a partire da “Gli atti di finzione”, il secondo dei quattro saggi di *Finzione e dizione*. Neri riflette prima sul modo in cui Genette si confronta con la teoria degli atti

linguistici di John Searle, e poi su come per lui la relazione fra realtà e finzione configuri un «luogo di scambi, ibridazione, commistione». Se la narratologia «classica» tende a separare mondi della storia e realtà extra-testuale e a tracciare confini netti fra generi finzionali e non finzionali, in *Finzione e dizione* Genette ragiona invece in termini di sovrapposizioni, pensando al racconto come a un «patchwork o un amalgama più o meno omogeneizzato di elementi eteroclitici mutuati in gran parte dalla realtà» (50).

Sul secondo aspetto che emerge dalla prefazione al libro di Hamburger si sofferma invece Giovanni Bottiroti, a partire dal primo saggio di *Finzione e dizione*. Il suo contributo è in realtà molto più che un'illustrazione ragionata delle tesi di Genette. Queste ultime sono infatti messe in relazione con quelle di altri autori, dal Sartre di *Che cos'è la letteratura?* a Wittgenstein, passando per Heidegger e Jakobson. E questo confronto, secondo Bottiroti, rivelerebbe la parzialità e la «ristrettezza» dell'approccio estetico di Genette, il quale non solo avrebbe preso troppo alla lettera la domanda sartriana che dà il titolo al saggio appena ricordato, ma avrebbe anche trascurato importanti fattori coinvolti nella definizione di letterarietà, non ultimo il rapporto fra la soggettività dell'interprete e le condizioni storico-culturali in cui il giudizio estetico si esercita. Peraltro, anche tenendo conto di questa lettura sarebbe interessante riprendere in mano *L'Opera dell'arte*, dove Genette estende il suo discorso al dominio artistico più in generale e approfondisce il dialogo con Nelson Goodman e Arthur Danto. E certo sarebbe interessante confrontare le sue considerazioni con quelle di Franco Brioschi, che nel 1976 firmava l'introduzione alla traduzione italiana dei *Linguaggi dell'arte* di Goodman, e che a problemi vicini a quelli su cui Genette si interrogava negli anni Novanta si era interessato nella *Mappa dell'impero*, del 1983.

Dal 1991 di *Finzione e dizione* si passa al 2004 di *Métalepse*, che rappresenta una sorta di colpo di coda teorico in un percorso che nel decennio precedente aveva imboccato un'altra direzione. Fra 1994 e 1997 Genette aveva pubblicato *L'Opera dell'arte*, e poi, nel 1999, *Figures IV*, raccolta che si apre con un saggio-consuntivo, "Dal testo all'opera". Rovesciando già dal titolo Barthes (il Barthes, ovviamente, di "Dall'opera al testo", che affermava «l'esigenza di un oggetto nuovo, ottenuto per spostamento o rovesciamento delle categorie precedenti» [58]), Genette spiega come i suoi interessi si siano progressivamente spostati da questioni relative ai testi e alle loro dinamiche interne a questioni legate a ciò che fa di un testo un'opera, ovvero un oggetto estetico. Ma soprattutto insiste sul concetto di apertura, da un lato riallacciandosi all'Eco di *Opera aperta* («l'opera d'arte non è un'opera, cioè un atto, se non in quanto è aperta: aperta su altre opere, sul proprio divenire, sul mondo in cui si esercita la sua azione» [164-165]), dall'altro facendosi portavoce di una poetica *aperta*, non normativa, all'insegna della quale il dominio letterario e artistico più in generale può accogliere al suo interno testi molto diversi, legittimati in quanto letterari e artistici anche in base al giudizio soggettivo, al modo in cui si decide di leggerli o fruirli.

Ma poco dopo, appunto, Genette scrive un saggio – di cui si occupa Concetta Maria Pagliuca – in cui torna a una «figura» che si era affacciata per la prima volta nel "Discorso del racconto", cioè la metalessi. E vi torna per riconoscerne le tracce ovunque, di fatto in tutte quelle circostanze in cui elementi finzionali e reali entrano in collisione. Se negli anni Settanta la metalessi indicava quei passaggi narrativi in cui chi scrive sembra mettere piede nella storia raccontata, o in cui viceversa i personaggi sembrano 'salire' al livello di chi racconta, trent'anni dopo la «trasfusione perpetua, e reciproca, dalla diegesi

reale a quella finzionale» è vista come «l'anima stessa della finzione» (131). Di più, Genette intravede un legame fra l'espandersi della metalessi e la contemporaneità ipermediatica, tanto che in *Codicille* parlerà di una «*medialessi* generalizzata» favorita dalla «virtualizzazione galoppante della nostra esistenza» (181). È qualcosa di cui del resto facciamo esperienza quotidiana. Dagli sguardi in macchina di Frank Underwood in *House of Cards* agli innumerevoli casi di *fandom* che vedono lettori e spettatori immergersi nei mondi di finzione e manipolarne gli elementi, la metalessi è ormai un fenomeno diffusissimo, non più una figura destabilizzante ma una parte integrante della nostra esperienza di utenti della Rete.

Tutto ciò sa bene Valentina Re, che nel 2012 ha dedicato un importante studio (*Cominciare dalla fine*) al rapporto fra il pensiero di Genette e i *film studies*. Nel suo contributo, Re parte da una voce di *Bardadrac* per spiegare come questo rapporto sia stato sì proficuo, ma anche segnato da una serie di malintesi, a partire dal fatto che Genette non si è mai direttamente occupato di cinema. Ma è soprattutto significativo il fatto che i testi potenzialmente più interessanti per gli studiosi di cinema, da *Soglie all'Opera dell'arte*, siano stati per lo più trascurati, col risultato che se un «canone genettiano» si è consolidato, esso appare «parziale e sbilanciato», teso a negare quell'apertura su cui Genette ha insistito a partire dagli anni Novanta e poi soprattutto nelle sue ultime opere.

E proprio sull'ultimo Genette si chiude questo libro. Il contributo di Giovanni Maffei intreccia un lungo e appassionato dialogo con quanto Genette ha scritto dal 2006 in poi; e lo fa a partire da due gesti retorici – la lista e la griglia – che attraversano tutta la sua opera. Gli elenchi 'vertiginosi' dei suoi ultimi libri, strutturati a mo' di dizionario a eccezione di *Épilogue* e *Postscript*, e l'apparente rigore di schemi e tabelle; la secchezza,

che fa rima con chiarezza («preferisco, oggi come ieri, la secchezza alla confusione, o all'impostura» [“Dal testo all'opera” 173]), e i tanti ricordi che dalle liste trapelano; ma anche l'amore per l'eterogeneità (gli schemi in cui sono allineati Omero, Sherazade, *Gil Blas* e Proust) e l'attenzione per le costanti, ovvero la tendenza a ricercare quanto è omogeneo e si ripete («ciò che è veramente storico, per me, è il 'trans-storico'. Ciò che cambia è ciò che dura» [“Du texte à l'oeuvre” 180]). Sono solo alcuni degli aspetti riconducibili al binomio lista-griglia, e che malgrado possano sembrare in contraddizione l'uno con l'altro consentono di cogliere le principali passioni che hanno animato la ricerca di Genette, le linee di forza che ne hanno segnato il percorso.

Ovviamente, gli interventi raccolti nelle prossime pagine non esauriscono questo percorso¹⁶. Ci sarebbe da

16. Per un'introduzione al pensiero di Genette, cfr. Montalbetti, oltre ai saggi recentemente pubblicati sul numero 185 di *Poétique* e a quelli precedentemente apparsi su *Fabula-LhT*, accessibili al seguente indirizzo web: <https://www.fabula.org/atelier.php?Genette>. Sul Genette 'esteta', cfr. Delaplace, Frangne, Mouëllic (a cura di) e, prima, Bollino. Sullo stile di Genette, cfr. Turgeon. L'intervista di Gambaro (“Strutturalismo e sociologia”) offre interessanti spunti di riflessione, da affiancare a quelli ricavabili da “Du texte à l'oeuvre”, da un'intervista di Antoine Compagnon (<https://www.fabula.org/lht/index.php?id=728>) e da una di Florian Pennanech del 2010, ora in appendice a *Postscript*. Due brevi introduzioni sono quelle di Zinato (“Strutturalismo”) e di Pier (“Evolving”), che intorno all'opera di Genette ha organizzato anche il convegno *Poétique, esthétique & écriture*, svoltosi il 24 e 25 ottobre 2019 al Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL). A quest'ultimo va aggiunta la tavola rotonda *De la poétique à l'esthétique*, che si è tenuta sempre al CRAL il 28 novembre 2013 ed è visibile al seguente link: <https://www.youtube.com/>

dire qualcosa sull'*Opera dell'arte*, sullo stesso *Figure III*, su *Soglie*, probabilmente l'altro saggio di Genette oggi più letto e citato. Così come ci sarebbe molto da dire sul clima in cui hanno preso forma le sue idee, sui suoi rapporti con altri studiosi, sulla sua ricezione in Italia, sulle passioni per alcuni autori in particolare, fra cui Stendhal e Proust, Chateaubriand e Borges. Tutti aspetti su cui è impossibile soffermarsi qui, e che nelle prossime pagine verranno solo sfiorati.

Semmai, prima di concludere vorrei fare due ultime osservazioni.

La prima riguarda un aspetto solo apparentemente marginale. Nel suo contributo, Pellini nota che «Genette è stato anche un grande scrittore», mentre Frank Wagner ha sottolineato che in tutte le sue opere «è facile constatare la presenza dello stesso ethos, misto di rigore e disinvoltura, di serietà e di *humour*, di erudizione e di fantasia» (43).

Difficile non notarlo. La scrittura di Genette è tutto fuorché asettica e fedele ai protocolli di una presunta scientificità. Anche i concetti più complessi possono essere espressi in modo disinvolto, ricorrendo all'ironia, all'aneddoto personale, anche ad apparenti sprezzature. Quante volte per spiegare concetti, figure o effetti Genette introduce paralleli 'lacunosi' o procede 'a braccio'. «Oggetto della poetica, dicevo pressappoco» (*Palinsesti* 3); «[n]on so più quale personaggio di Raymond Queneau si dice soffra di "ontalgia"» (*Postscript* 32); «Gide (credo) diceva» (73). E quante le formule ingegnose, a partire dai titoli dei suoi libri, o le parentesi 'ludiche' che fra le

watch?v=IHTluLYHciQ&feature=emb_title. Ricordo inoltre che il 15 e 16 febbraio 2018, presso l'Università di Bologna, si è tenuto il convegno *Attention au partexte! "Seuils" trent'anni dopo*. Per una bibliografia complessiva degli scritti di Genette, cfr. Kaczmarek, Wulff, Voß, che aggiorna e completa Gorman ("Checklist").

pagine si aprono. Come ha scritto Gerald Prince, quella di Genette è una «scienza divertente», «[i]l suo teorizzare e costruire tipologie si accompagna sempre al racconto di una storia intelligente, all' autorappresentazione arguta, alla capacità di guardare con ironia a ciò di cui discute» (Prince 7). È quasi impossibile leggere *Nuovo discorso del racconto* senza almeno sorridere di fronte ai giudizi del suo autore rispetto ad altri critici, autori e opere – ma è spesso lui per primo la vittima della sua stessa ironia: «[q]uel giorno, forse, avrei fatto meglio a slogarmi un polso» (85), scrive a proposito dell'idea, esposta in “Frontiere del racconto” e in seguito ritrattata, di un racconto senza narratore. E certo è difficile leggere i suoi ultimi libri senza cogliere il divertimento nel compilarne le voci. Da *Bardadrac* in avanti, la «libido nominandi» (*Codicille* 145), cioè la tendenza ad abbandonarsi, come scriveva Barthes, «al demone della classificazione e della denominazione» (“Il ritorno” 184), diventa una vera e propria procedura creativa. Solo per fare un esempio, in *Bardadrac*, *Codicille* e *Apostille*, Genette redige un dizionario nel dizionario elencando una serie di termini riconducibili al *medialetto*, «[i]l gergo tipico dei media» (276). Così, l'«Alchimia» è «sempre misteriosa» (278), il «Bilancio» è «sempre, ahimè, provvisorio» (285), mentre la «Docufiction» sarebbe un «incubo mediatizzato» (299) – e la narratologia una «[p]seudo-scienza perniciosa, il cui gergo ha provocato il disgusto per la letteratura in tutta una generazione di analfabeti» (321).

Senza contare che alcuni momenti centrali della propria formazione intellettuale sono accompagnati dalla rievocazione di episodi esilaranti, dal ricordo di un convegno in cui venne alloggiato nella stessa stanza di Jacques Derrida, il quale si era dimenticato il pigiama «ma non [...] la sua macchina da scrivere portatile», su cui scrisse per «una buona parte della sua notte, e della mia» (*Bardadrac* 97), fino alla confessione di essersi

fatto beffa dei *Cahiers du cinéma* scrivendo una lettera, poi pubblicata e presa sul serio, in cui descriveva i film di Hitchcock facendo il verso ai critici della rivista.

Da queste come da molte altre pagine degli ultimi libri di Genette, a emergere non è solo il gusto di raccontare, di improvvisare sul filo della memoria, ma anche l'invito a sdrammatizzare la seriosità della ricerca, a trasformare la critica in una forma di autocritica, senza che ciò comprometta in alcun modo la serietà di ragionamenti e argomentazioni.

Del resto – seconda osservazione –, Genette sembra avere sempre guardato con sospetto la figura del critico ostile a qualsiasi forma di disinvoltura argomentativa. Nel *Nuovo discorso del racconto*, per esempio, se la prende a più riprese con C.J. van Rees, studioso olandese che nel 1981 aveva scritto un articolo in cui passava a contrappello il concetto di *analessi*, e che da lì muoveva una critica più generale ai presupposti della narratologia strutturalista. «[V]an Rees non si preoccupa molto del testo» (17); «[u]n metodo del genere è forse criticabile, ma non si può certo dire che van Rees abbia neppure tentato di esaminarlo: lo ignora assolutamente, come tante altre cose» (18); «[u]n bambino di tre anni avrebbe capito un ragionamento del genere: evidentemente, capire non è nelle intenzioni di van Rees» (19); e così via.

Ho verificato: Van Rees effettivamente esiste, e peraltro pochi anni dopo è tornato sul luogo del delitto, scrivendo un altro articolo in cui sono denunciati i limiti del concetto di «modo» così come formulato nel “Discorso del racconto” e nel *Nuovo discorso del racconto*. Ho però il sospetto che nel mettere a nudo l'irragionevolezza delle sue critiche Genette lo abbia utilizzato come una sorta di *straw man*, come un critico-fantoccio emblema di tutti coloro che si attaccano alle categorie come se fossero

degli assoluti, senza considerare le domande alle loro spalle.

In effetti, ho anche il sospetto che le critiche di Genette potrebbero essere rivolte idealmente a chi ancora oggi si ostina a prenderne alla lettera persino le battute, mettendo da parte l'ironia insieme al buon senso critico, applicando pedissequamente le sue categorie, e in questo modo finendo per trasformare la narratologia, la paratestualità, l'ipertestualità in altrettante scatole degli attrezzi, in repertori di strumenti utilizzabili indifferentemente su qualsiasi testo.

Per Genette, evidentemente, le cose non stavano così. Proprio il teorico che viene spesso ricordato come il più rigoroso e tassonomico, è anche colui che suggerisce come categorie e definizioni abbiano un valore «esclusivamente operativo» (*Nuovo discorso* 20), come le soglie siano valicabili, certe differenze trascurabili e il ragionamento critico faccia premio su eventuali vicoli ciechi teorici. «La rigidità – commentava del resto – è il rigore dei pedanti, che non sono mai capaci di trascurare niente. Ma chi non riesce a trascurare niente, non riesce a costruire niente» (*Nuovo discorso* 20).

Si pensi alle famose tabelle a doppia entrata utilizzate da Genette per sintetizzare i suoi ragionamenti, sulle quali durante i «dialoghi» milanesi ha riflettuto Paolo Giovannetti, e di cui poi ha scritto Michel Charles (“Système”). Emblema apparente della tendenza a irreggimentare il racconto, quasi sempre indicano l'opposto, cioè la precarietà della sintesi, superata nel momento stesso in cui viene formulata. E questo anche a tacere della loro lacunosità, cioè del fatto che contemplino spesso una casella vuota, sintomo delle potenzialità ancora inesplorate del letterario, e insieme trasposizione grafica dell'idea che i conti teorici possano non tornare mai del tutto.

D'altra parte, almeno a partire dall'*Introduzione all'architetto*, che di fatto altro non è se non una

riflessione sulle imposture nominalistiche con cui per secoli si è tentato di inquadrare i testi entro categorie teoriche più ampie, tutta l'opera di Genette sembra attraversata dal tentativo di mostrare la fragilità delle etichette critiche, e dalla consapevolezza che queste ultime possono essere strumentalizzate, irrigidite o deformate per dare conto dei fenomeni presi in esame, illudendosi così di rimanerne a debita distanza e di tenerli sotto controllo.

A ben vedere, Genette ha sempre cercato di suggerire l'opposto, vale a dire che l'utilità di una teoria, se non proprio della teoria in generale, sta nella sua capacità di avvicinarci ai testi, di permetterci di coglierne le dinamiche profonde – e insieme i loro aspetti contraddittori, in grado di mettere in discussione le nostre certezze critiche. Perché questo avvenga, però, è necessario che chi la teoria prova a metterla in pratica sia disposto a fare un passo indietro, ovvero a reinventare i propri strumenti ogniqualvolta ciò che legge, osserva, ascolta e via dicendo sembra metterli in crisi. Che è un po' come dire che la distanza dai testi si accorcia non irrigidendo le categorie, o stringendo le maglie teoriche, ma al contrario sforzandosi di aprirle, di mantenerle fluide, cioè di accettarne la fallibilità.

Nota al testo

Le traduzioni dal francese sono tratte dalle edizioni italiane dei libri di Genette. Qualora i brani citati non provengano da testi tradotti, le traduzioni sono degli autori dei singoli saggi. Lo stesso discorso vale anche per gli altri testi stranieri citati nelle prossime pagine.

Bibliografia

- Alber, Jan, Monika Fludernik, a cura di. *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Ohio State UP, 2010.
- Baldi, Guido. “In memoria di Gérard Genette. Quale narratologia?” *Medium*, 30 giugno 2018, <https://medium.com/@lasinovola/in-memoria-di-gérard-genette-e-quale-narratologia-db86b1d6bcf9>. Ultima consultazione: 30 agosto 2020.
- Barthes, Roland. “Dall’opera al testo.” 1971. *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*. 1984. Traduzione di Bruno Bellotto, Einaudi, 1988, pp. 57-64.
- . “Il ritorno del *poéticien*.” 1972. *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*. 1984. Traduzione di Bruno Bellotto, Einaudi, 1988, pp. 183-186.
- Bollino, Fernando. *L’arte in opera. Itinerari di Gérard Genette*, con scritti di Gérard Genette, Riccardo Campi, Alessandra Corbelli, CLUEB, 2006.
- Charles, Michel. “Le système, l’antisystème.” *Poétique*, vol. 185, n. 1, 2019, pp. 5-29.
- Cohn, Dorrit, Gérard Genette. “Nouveaux nouveaux discours du récit.” *Poétique*, n. 61, 1985, pp. 101-110.
- Delaplace, Joseph, Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic, a cura di. *La pensée esthétique de Gérard Genette*, PU Rennes, 2012.
- Gambaro, Fabio. “Strutturalismo e sociologia. Intervista a Gérard Genette.” *Tirature '92*, a cura di Vittorio Spinazzola, Baldini & Castoldi, 1992, pp. 323-337.
- Genette, Gérard. “Silenzi di Flaubert.” *Figure I. Retorica e strutturalismo*. 1966. Traduzione di Franca Madonia, Einaudi, 1988, pp. 203-222.
- . “Verosimiglianza e motivazione.” 1968. *Figure II. La parola letteraria*. 1969. Traduzione di Franca Madonia, Einaudi, 1972, pp. 43-69.

- . “Discorso del racconto.” *Figure III. Discorso del racconto*. 1972. Traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, 1976, pp. 67-323.
- . *Mimologiques. Voyage en Cratilie*. Seuil, 1976.
- . *Introduzione all’architetto*. 1979. Traduzione di Armando Marchi, Pratiche, 1981.
- . *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. 1982. Traduzione di Raffaella Novità, Einaudi, 1997.
- . *Nuovo discorso del racconto*. 1983. Traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, 1987.
- . *Finzione e dizione*. 1991. Traduzione di Sergio Atzeni, Pratiche, 1994.
- . “Dal testo all’opera.” 1999. Traduzione di Fernando Bollino. *L’arte in opera. Itinerari di Gérard Genette*, di Fernando Bollino, con scritti di Gérard Genette, Riccardo Campi, Alessandra Corbelli, CLUEB, 2006, pp. 129-175.
- . “Du texte à l’oeuvre. Entretien avec Gérard Genette.” *Le Débat*, vol. 103, n. 1, 1999, pp. 170-182.
- . *Bardadrac*. Seuil, 2006.
- . “Malintesi.” 2006. Traduzione di Fernando Bollino. *Studi di estetica*, n. 34, 2006, pp. 22-30.
- . *Codicille*. Seuil, 2009.
- . “De *Figures* à *Codicille*. Un entretien avec Gérard Genette.” *L’aire d’u*, 1 Janvier 2010, <https://www.lairedu.fr/media/video/entretien/de-figures-a-codicille-un-entretien-avec-gerard-genette/>. Ultima consultazione: 30 agosto 2020.
- . *Postscript*. Seuil, 2016.
- Gorman, David. “Gérard Genette. An Anglo-French Checklist to 1996.” *Style*, vol. 30, n. 4, 1996, pp. 539-550.
- Kaczmarek, Ludger, Hans Jürgen Wulff, Torsten Voß. “Gérard Genette. Eine Bibliographie seiner Bücher und Artikel.” *DerWulff.de*, 2019, <https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/13734/>

- Berichte_184_Kaczmarek_Wulff_Genette_.pdf?sequence=2&isAllowed=y. Ultima consultazione: 25 agosto 2020.
- Marrone, Gianfranco. "Gérard Genette, palinsesto della narratologia." *Doppiozero*, 17 maggio 2018, <https://www.doppiozero.com/materiali/gerard-genette-palinsesto-della-narratologia>. Ultima consultazione: 25 agosto 2020.
- Montalbetti, Christine. *Gérard Genette. Une poétique ouverte*. Bertrand-Lacoste, 1998.
- Nicole, Eugène. "Sel de Genette." *Poétique*, vol. 185, n. 1, 2019, pp. 47-58.
- Pellini, Pierluigi. "L'anima più concreta dello strutturalismo." *Il manifesto*, 15 maggio 2018, p. 14, poi su "Le parole e le cose" con il titolo "Requiem per una pseudoscienza", <http://www.leparoleelecose.it/?p=32424>. Ultima consultazione: 30 agosto 2020.
- Pier, John. "Gérard Genette's Evolving Narrative Poetics." *Narrative*, vol. 18, n. 1, 2010, pp. 8-18.
- Prince, Gerald. "Gérard Genette and the Pleasures of Poetics." *Narrative*, vol. 18, n. 1, 2010, pp. 3-7.
- Puech, Jean-Benoît. "Figurines." *Poétique*, vol. 185, n. 1, 2019, pp. 161-183.
- Re, Valentina. *Cominciare dalla fine. Studi su Genette e il cinema*. Mimesis, 2012.
- Turgeon, David. *À propos du style de Genette*. Le Quartanier, 2018.
- Wagner, Frank. "Fragments d'un abécédaire genettien." *Poétique*, vol. 185, n. 1, 2019, pp. 31-46.
- Zinato, Emanuele. "Strutturalismo e critica, l'età d'oro della teoria. I modelli di Barthes e di Genette." Stefano Brugnolo, Davide Colussi, Sergio Zatti, Emanuele Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci, 2016, pp. 185-202.

POETICA E *NOUVELLE CRITIQUE*.
SUL PRIMO GENETTE

Pierluigi Pellini

Da “Silenzi di Flaubert”:

Questa trascendenza frustrata, questa evasione del senso nel tremore infinito delle cose, costituisce la scrittura di Flaubert in ciò che ha di più specifico e forse rappresenta la sua più difficile conquista sulla facilità verbosa delle prime opere. La *Correspondance* e le opere giovanili lo mostrano chiaramente: Flaubert rigurgitava di cose da dire: entusiasmi, rancori, amori, odi, disprezzi, sogni, ricordi... Ma un giorno, per giunta, maturò il proposito di *non dire niente*, quel rifiuto dell'espressione che inaugura l'esperienza letteraria moderna. Jean Prévost vedeva nello stile di Flaubert «la più straordinaria sorgente pietrificante della nostra letteratura»; Malraux parla dei suoi «bei romanzi paralizzanti»: immagini che traducono bene quello che resta l'effetto più sorprendente della sua scrittura e della sua visione. Il «libro su niente», il «libro senza soggetto» Flaubert non l'ha scritto (e nessuno lo scriverà), ma ha gettato su tutti i soggetti di cui traboccava il suo genio quel pesante spessore del linguaggio pietrificato, quel «*trottoir roulant*» come dice Proust, di imperfetti e avverbi che solo poteva *ridurli al silenzio*. Il suo intento – Flaubert l'ha detto più di una volta – era di morire al mondo per entrare nella letteratura. Ma il linguaggio stesso non si

fa letteratura se non a prezzo della propria morte, perché deve perdere il suo senso per accedere al silenzio dell'opera. Flaubert fu certo il primo a sperimentare questo rovesciamento, questo rinvio del discorso nel suo inverso di silenzio che costituisce oggi per noi la letteratura stessa – ma questo tentativo fu, da parte sua, quasi sempre inconscio o vergognoso. La sua coscienza letteraria non era, e non poteva essere, al livello della sua opera e della sua esperienza. La *Correspondance* è un documento insostituibile per la luce che getta su uno dei casi più acuti di *passione* di scrivere (nel doppio senso del termine passione), sulla letteratura vissuta contemporaneamente come una necessità e un'impossibilità, ossia come una specie di *vocazione proibita*: sotto questo aspetto non gli si può paragonare che il *Diario* di Kafka. Ma Flaubert non vi esprime una vera teoria della sua pratica, che gli rimane, in quello che ha di audace, del tutto oscura. Egli stesso trovava *L'éducation sentimentale* esteticamente mancata, per difetto d'azione, di prospettiva, di costruzione. Non vedeva che questo libro era il primo a operare quella *s drammatizzazione*, si vorrebbe quasi potere dire *sromantizzazione* del romanzo da cui sarebbe partita tutta la letteratura moderna, o piuttosto egli sentiva come difetto quella che è per noi la qualità maggiore. Da *Madame Bovary* a *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert non ha mai smesso di scrivere romanzi, pur *rifiutando* – senza saperlo, ma con tutto se stesso – le esigenze del discorso romanzesco. Ciò che a noi importa è appunto questo rifiuto e la traccia involontaria, quasi impercettibile, di noia, d'indifferenza, di disattenzione, di dimenticanza, che egli lascia su un'opera apparentemente tesa verso un'inutile perfezione e che resta mirabilmente imperfetta e come assente da se stessa. (220-222)

1. La progressiva scomparsa in Italia, negli ultimi decenni, dai piani di studi di molti corsi di laurea in lettere, di una disciplina un tempo immancabile, la «Storia della critica letteraria», certifica un'accettazione di marginalità: non siamo più convinti, come critici letterari, di essere interessanti; preferiamo imbandire ai nostri studenti pietanze più accattivanti (studi culturali, studi intermediali, romanzi contemporanei di dubbio spessore), ancorché quasi sempre meno nutrienti. Che dopo il successo vastissimo (anche di mercato) di un libro come *Figure III*, non abbiamo trovato un editore italiano i due volumi che hanno proseguito la serie (*Figures IV* e *Figures V*, rispettivamente del 1999 e del 2002), né l'antologia che ne raccoglie alcuni degli esiti più significativi, *Des genres et des œuvres*, del 2012, e nemmeno gli zibaldoni che Gérard Genette ha pubblicato nell'ultimo decennio (o poco più) di vita, dal bellissimo *Bardadrac* in poi, non è solo esito della conclamata 'crisi dello strutturalismo', o della critica *tout court*: è testimonianza di un riassetto delle gerarchie culturali, che condanna all'irrelevanza il punto di vista del critico letterario e del teorico della letteratura.

Eppure, uno studente non sciocco non potrebbe non apprezzare un «esercizio di autodizione prepostuma» («Dal testo all'opera» 129) (basterebbe l'autoironia di questa definizione liminare, per mostrare che Genette è stato anche un grande scrittore: se pochi, in Italia, se ne sono accorti, è perché molte traduzioni – pur tendenzialmente corrette¹ – appiattiscono burocraticamente

1. Tendenzialmente. Sarebbe tempo però di rivederne anche la lettera, se rinascesse in Italia un'editoria di critica. Ci sono strafalcioni che scioniano pagine magnifiche, come questo, in un passo cruciale di «Proust palinsesto»: «A prima vista i personaggi della *Recherche* non sono molto diversi, né per il loro aspetto fisico né per le loro caratteristiche sociali o psicologiche, dai personaggi di romanzi classici: tutt'al più si potrebbe scoprire [...] qualche accento un po' troppo appoggiato,

allusività, finezza, *humour*); uno studente anche solo bravino, dicevo, di sicuro apprezzerrebbe un pre-postumo esercizio di auto-dizione, come la conferenza tenuta alla Maison française della New York University nel 1997, “Dal testo all’opera”, il cui titolo rovescia ironicamente una nota formula di Roland Barthes. Sono infatti pagine che offrono per via elegantemente autobiografica una sintesi acutissima sulla cultura, non solo francese e non solo letteraria, del secondo Novecento (una sintesi da integrare con la bella intervista del 2010 a Florian Pennanech, confluita nel 2016, come appendice, in *Postscript*); e che consentono anche di mettere in discussione qualche stanco luogo comune teorico e storico.

Nelle brevi note che seguono, cercherò di osservare alcuni aspetti del primo libro di Genette, *Figure* (che solo a posteriori, e forse con qualche forzatura, diventerà *Figure I*, cioè parte integrante di una serie), tenendo conto sia dello sguardo retrospettivo dell’autore, sia del contesto da cui il volume nasce; cercherò insomma di non considerarlo (soltanto) come preludio ai successivi e più noti lavori narratologici².

2. Il passo da “Silenzi di Flaubert”, che ho scelto di commentare (è la conclusione del saggio, con pochi tagli), non è esemplare soltanto per quel che dice. Anche

qualche *pastiche* al limite della parodia» (49); dove appare del tutto privo di senso l’«accento un po’ troppo appoggiato» – che naturalmente è *appuyé*, ‘calcato’ («quelques accents un peu trop appuyés»: Genette, *Figures I* 53). Evitando il calco (mi si perdoni il bisticcio), tradurrei: «qualche tratto un po’ troppo marcato». È solo un esempio.

2. Fra gli studi su Genette, mi limito a ricordare quello di Montalbetti e il numero monografico (n. 185) che gli ha dedicato *Poétique* a un anno dalla scomparsa – acuto, in particolare, il saggio di apertura del direttore della rivista, Michel Charles.

se, certo, dice cose importanti: accredita la *vulgata* di un Flaubert intransitivo, padre della letteratura moderna intesa come scrittura autoreferenziale, che rifiuta ogni forma di comunicazione e oppone il silenzio dell'arte all'effusiva espressività di un realismo romantico ingenuo (della cui consistenza, sia detto per inciso, è lecito dubitare: appare oggi come un concetto-limite, un feticcio polemico della teoria, più che una realtà storica).

Genette riformula un'idea diffusa fra i *nouveaux romanciers* (da Nathalie Sarraute a Alain Robbe-Grillet: con lo scarto d'intelligenza e finezza che c'è fra i due), inquadrandola in un orizzonte teorico che come primo punto di riferimento ha l'opera di Maurice Blanchot. E se oggi sappiamo che l'opposizione binaria fra Balzac e Flaubert (adombrata anche altrove da Genette, per esempio nel saggio famoso su "Verosimiglianza e motivazione", in *Figure II*), fra una *Commedia umana* come universo della trasparenza realistica, dell'azione melodrammatica, dell'onniscienza esplicativa, e un'*Educazione sentimentale* come ascetica approssimazione al *livre sur rien*, a una letteratura non referenziale, chiede di essere sfumata (se non altro, perché a Balzac non è affatto estranea l'autoriflessività), di certo l'insistenza sulla «*s drammatizzazione*» e sullo svuotamento dei *topoi* romanzeschi, come viatico flaubertiano alla modernità (o, più precisamente, direi, al modernismo), è acquisizione storiografica che si è venuta negli anni consolidando. Cosicché, paradossalmente, il saggio di Genette appare oggi vivo e convincente come intuizione storiografica assai più che come elaborazione teorica: se è vero che al suo presupposto fondamentale – che la letteratura sia «rinvio del discorso nel suo inverso di silenzio», cioè impiego del linguaggio in funzione non referenziale – oggi quasi nessuno sarebbe disposto a dare credito incondizionato.

Ma il passo che ho scelto, dicevo, è illuminante anche per altro: per gli interlocutori che cita, per l'orizzonte

dialogico che evoca. Un'immagine magnifica di Jean Prévost (lo stile di Flaubert come «sorgente [ma sarebbe meglio tradurre 'fontana'] pietrificante»), un giudizio di Malraux («romanzi paralizzanti») e, in una nota che ho tagliato, un'osservazione di Jean Rousset, contenuta in *Forma e significato* (la cosa più bella, nei romanzi di Flaubert, sono «quelle distese stagnanti in cui ogni movimento s'immobilizza»).

Allievo di Alain, autore di un libro importantissimo su Stendhal, Prévost sarebbe forse diventato uno dei padri nobili della *nouvelle critique*, se non fosse caduto per mano nazista (da capitano della Resistenza, nel Vercors); di certo, però, il suo approccio, se per un verso si oppone al positivismo ancora egemone nelle università, per un altro (per la libertà a tratti impressionistica) è anche agli antipodi di quell'esigenza di quasi matematico rigore di cui si farà portatore lo strutturalismo. Malraux è uno degli obiettivi polemici dei *nouveaux romanciers*: incarna un'idea di letteratura (all'ingrosso: 'esistenzialista', e a suo modo impegnata) lontanissima dal mito dell'intransitività. Rousset è un esponente di punta della *critique thématique*: come i suoi (diversissimi) compagni di strada – 'ginevrini' di fatto o per ideale adozione: Georges Poulet, Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard, per non citare che i più grandi –, fra anni Cinquanta e Sessanta è accomunato alla semiologia del primo Barthes, o alla psicocritica di Charles Mauron³, dall'opposizione all'ortodossia sorbonarda. La *nouvelle critique* – è facile, a posteriori, dimenticarlo – non nasce (solo) formalista.

3. Basta uno sguardo d'insieme a *Figure I*, per rendersi conto che i rapporti del giovane studioso con la

3. Il cui capolavoro, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, è non a caso discusso, con rispettoso dissenso, in *Figure I* (122-127).

cosiddetta ‘scuola di Ginevra’ sono tutt’altro che sporadici. I saggi secenteschi – lo dirà l’autore stesso nell’intervista, già evocata, a Florian Pennanech – sono scritti «in margine al grande libro di Rousset» (*Postscript* 257), sono pensati quasi come glosse alla *Letteratura dell’età barocca in Francia*. La decisione di raccogliere in volume quei saggi, insieme a altri di argomento più moderno, o più teorico – in alcuni casi molto brevi; non di rado, addirittura, semplici recensioni: che contano peraltro fra le pagine più significative (come spesso capitava quando esisteva un vero dibattito critico, e le agenzie di valutazione non avevano ancora scioccamente declassato questa fondamentale palestra intellettuale, per secoli agli onori della *République des lettres*) –, è propiziata dall’incoraggiamento di Georges Poulet⁴. Soprattutto, uno degli snodi teorici decisivi del libro è la discussione di uno dei grandi studi di Jean-Pierre Richard, *L’Univers imaginaire de Mallarmé*.

Il pezzo di Genette, intitolato “Felicità di Mallarmé”, è percorso da spinte contrastanti: da un lato c’è ammirazione (sincera) per l’eleganza della scrittura, la finezza di osservazioni critiche mai scontate, la capacità di penetrare con sorprendente chiarezza nell’immaginario di un poeta proverbialmente oscuro; dall’altro è palese una presa di distanza metodologica molto netta. Facendo di Richard (anche oltre il vero) un seguace di Gaston Bachelard, il recensore gli imputa un triplice partito preso: psicologista, sensista, eudemonista. Il sistematico corto circuito fra biografia e opera poggia sul presupposto che l’autentico coincida con l’esperienza sensibile e che l’attività dell’immaginazione sia mossa da un istinto di felicità. Al contrario, lo strutturalismo sostiene «che certe funzioni elementari del pensiero più arcaico partecipano già di un alto grado d’astrazione, che gli schemi e le operazioni dell’intelletto sono forse più ‘profondi’, più

4. Lo racconta l’autore in “Dal testo all’opera” (132, nota 6).

originari delle fantasticherie dell'immaginazione sensibile e che esiste una logica, se non addirittura una matematica dell'inconscio» (*Figure I* 91)⁵. Di fronte a questa «contraddizione indubbiamente scomoda, ma forse stimolante» (91), conclude Genette, la critica deve prendere posizione.

È un punto di svolta fondamentale. Se infatti, come si accennava, fino ai primi anni Sessanta, quel che genericamente veniva designato come *nouvelle critique* comprendeva gli studi tematici di scuola 'ginevrina', i saggi di Barthes e le letture psicocritiche, oltre ai primi esperimenti strutturalisti, la svolta linguistica produce una frattura epistemologica destinata a segnare, nel bene e nel male, almeno tre decenni di studi occidentali sulla letteratura. All'altezza di *Figure I*, Genette sente il bisogno di prendere posizione proprio perché la sua scelta di campo, strutturalista e formalista, non era affatto scontata.

La sua formazione è debitrice di una tradizione critica primo-novecentesca (dalla NRF a Thibaudet, da Alain a Prévost), certo estranea allo storicismo delle università, ma in molti casi non insensibile ai dati extra-testuali; i suoi studi sul Seicento, s'è già detto, hanno come punto di riferimento Rousset. Se, retrospettivamente, nell'intervista a Pennanech, l'autore di *Figure III* potrà giudicare la propria adesione al verbo teorico meno rigida e esclusiva di quella dell'amico Tzvetan Todorov (cfr. *Postscript* 252), se altrove potrà rivendicare di aver dato credito al metodo strutturalista senza tuttavia escludere (come dice il finale di *Palinsesti*) l'incidenza del caso⁶, è precisamente perché, al contrario del sodale di origine bulgara, conserva un debito nei confronti dei modelli, francesi e molteplici, non solo della «nouvelle critique» propriamente detta (quella del secondo dopoguerra), ma anche

5. A quest'altezza cronologica, Genette non poteva aver letto Matte Blanco...

6. Proponendo uno «*strutturalismo aperto*» (*Palinsesti* 469).

della critica non accademica di primo Novecento. Anzi, nell'ambito dell'analisi testuale, è la finezza 'ginevrina' a affascinare il giovane critico assai più dell'algido formalismo della famigerata lettura baudelairiana (*Les Chats*) proposta da Roman Jakobson e Claude Lévi-Strauss: un saggio che pare a Genette (e come dargli torto?) viziato da «claustrofobia intellettuale» (*Postscript* 266). In generale, l'autore delle *Figure* non ha mai creduto alla *clôture du texte*, alla chiusura stagna del singolo testo – il quale esiste, per lui, solo in un processo dinamico di prestiti e riscritture, come spiega ancora *Palinsesti*: autoreferenziale, per Genette (in questo, e non solo in questo, allievo innanzitutto di Borges)⁷, non è l'individuo testuale, ma la letteratura nel suo insieme.

Nella biografia intellettuale di Genette, il percorso anti-barthesiano, à rebours, dal testo all'opera, segue una direttrice che porta dalla critica (tematica) alla poetica (strutturalista) all'estetica (*L'Opera dell'arte*); o, se si preferisce, dall'analisi testuale, alla teoria della letteratura, alla filosofia analitica (per quanto l'autore si schermisca: «io, così poco filosofo» [*Postscript* 256]); ma non esclude deviazioni e recuperi, se è vero che il ritorno a Stendhal, e soprattutto l'imprevedibile 'riscoperta' di Chateaubriand, negli ultimi due *Figures*, sembrano riproporre una qualche forma di centralità dell'autore e dell'opera (se non dell'ermeneutica), proprio negli anni della crisi di fine secolo, quando molti – Todorov *in primis* – decidono al contrario di abbandonare lo specifico degli studi sulla letteratura.

Non c'è dubbio: Genette non ha «mai avuto troppa inclinazione per la psicologia individuale» («Dal testo all'opera» 134); al contrario, ha precocemente mutuato appunto da Borges una «visione panottica della Biblioteca universale» (132), che lo induce all'astrazione categorica piuttosto che allo studio del singolo testo;

7. Sulla funzione Borges nell'opera di Genette, cfr. Wagner.

condivide con Valéry un interesse per le «essenze», più che per gli esseri e le opere⁸; e forse anche l'utopia di una storia della letteratura senza i nomi degli autori (cfr. "Dal testo all'opera" 136). È convinto, come gli storici delle *Annales*, che l'«l'oggetto storico per eccellenza è quello trans-storico» (132), che si debba cioè fare storia di generi, forme e temi, non di singoli autori. Se tuttavia l'autore di *Figure III* è stato anche, incontestabilmente, un grande critico, un lettore acutissimo di Stendhal, di Flaubert, di Proust, di altri classici francesi, in vecchiazza di Chateaubriand (e non solo un teorico della letteratura, o peggio un tecnico della narratologia), è perché della *nouvelle critique*, in gioventù, non ha frequentato soltanto il versante formalista.

Del resto, opponendosi agli estremismi teorici di chi già intorno al 1960 mirava a estromettere l'ermeneutica dal lavoro critico, in *Figure I*, e precisamente nello scritto programmatico intitolato "Strutturalismo e critica letteraria", Genette sostiene una possibile complementarità (sperimentata, del resto, in prima persona, a quest'altezza cronologica) fra teoria delle strutture e interpretazione: «il rapporto tra strutturalismo ed ermeneutica potrebbe essere non di separazione meccanica e d'esclusione ma di complementarità: nei confronti della medesima opera la critica ermeneutica potrebbe parlare il linguaggio della ripresa del senso e della ricreazione interiore e la critica strutturale quello della parola distante e della ricostruzione intelligibile» (*Figure I* 147). Di una «alleanza, difensiva e offensiva fra poetica e 'nouvelle critique'» ("Dal testo all'opera" 135, nota 12) (dove il secondo termine rinvia innanzitutto alla *thématique*), Genette parla anche a proposito della nascita della rivista *Poétique*. È vero che, nella fase centrale della sua produzione, lo

8. Genette non esista a sostenere che, in barba a Croce, si può «apprezzare esteticamente qualcos'altro che non siano opere singole» ("Dal testo all'opera" 158-159).

studioso di poetica e narratologia prende le distanze, a tratti con molta decisione, da ogni impresa ermeneutica; in *Palinsesti*, per esempio, si presenta così: «In rotta da molto tempo, e a mio grande vantaggio, con l'ermeneutica testuale...» (12): la svolta si situa all'altezza di *Figure II*⁹ (anche per questo, credo, vale la pena di rileggere oggi *Figure I*: per rivendicarne la singolarità e, se così posso dire, la molteplice inattualità). E tuttavia i ripensamenti degli ultimi anni gettano una luce assai più problematica su quella rinuncia all'interpretazione che oggi – paradossalmente – pare il lascito più resistente (e nefasto) della stagione teorica.

4. Proprio il saggio sui “Silenzi di Flaubert” si apre su un'analisi testuale tanto acuta e illuminante, quanto nella sostanza (genialmente) impressionistica, che può sembrare (e verosimilmente è) un'applicazione di scuola del metodo, se tale si può definire, di Jean-Pierre Richard. Genette individua in Flaubert, e soprattutto nell'*Educazione sentimentale*, una costante che certo, potenzialmente, è al tempo stesso formale e tematica, ma che si lascia circoscrivere solo in virtù di un'intuizione critica non riconducibile all'oggettività dei dati testuali: riscontra un «eccesso di presenza materiale in visioni che dovrebbero essere del tutto soggettive, e in cui la verosimiglianza esigerebbe invece evocazioni vaghe, imprecise, inafferrabili» (*Figure I* 207); constata che il lettore prova un «sentimento irrimediabile di oggettività», di fronte a «una visione di cui l'autore ha appena finito tuttavia di affermare il carattere puramente soggettivo» (207). Le descrizioni di scene reali, o dei quadri di un museo, o di visioni fantasmatiche dei personaggi, sono rese sulla pagina in maniera difficilmente distinguibile: «il modo e il grado di presenza sono analoghi» (206).

9. In proposito, cfr. Escola 74.

Perciò proprio l'«eccesso di presenza materiale», che si traduce in ipertrofia descrittiva (non riconducibile, «come ad esempio in Balzac, a necessità d'ordine drammatico»), dimostra paradossalmente, secondo Genette, che tutta l'opera di Flaubert è caratterizzata da una «precessione della visione onirica sullo spettacolo reale» (213). L'autonomia della descrizione, non più funzionale all'azione (anzi, le pause descrittive cercano «di sospendere e di rimandare» il movimento della trama [214]), paralizza, pietrifica il racconto; parte per la tangente; nega il romanzesco; devia il testo dall'azione realistica alla contemplazione fantasmatica, dal rumore comunicativo al silenzio della parola letteraria. E proprio per questo – con un brusco passaggio dal piano dell'ermeneutica testuale a quello della poetica, o della teoria – apre lo spazio della letteratura in senso moderno (cioè, diremmo oggi, nel senso imposto da una certa modernità novecentesca, riconducibile a un asse Mallarmé-Valéry-Borges): come ribadiscono le ultime pagine dell'articolo, quelle da cui sono partito.

Che il saggio sui “Silenzi di Flaubert” sia un precipitato delle più importanti riflessioni del primo Genette, lo confermano un ottimo saggio di Jacques-David Ebguy¹⁰, e soprattutto l'«autodizione» retrospettiva di “Dal testo all'opera”, laddove il critico ricorda di essere diventato narratologo quasi per caso, raccogliendo senza entusiasmo un invito di Barthes: «Entraï un po' contro voglia in questo campo che non mi attirava particolarmente» (138); e cita precisamente il lavoro su Flaubert, «apologia degli aspetti non narrativi, per non dire antinarrativi, presenti in questo romanziere paradossale» (139), a dimostrazione del fatto che considerava (al tempo, «

10. Nel confronto fra la filosofia della letteratura di Rancière e la poetica di Genette, che consente a Ebguy un'intelligente messa a punto teorica, il nome di Flaubert ricorre costantemente: cfr. Ebguy.

fors'anche un po' dopo» [138]) «la meccanica narrativa come la funzione meno seducente della letteratura» (138-139). C'è probabilmente un filo di civetteria in questa ricostruzione, al tempo stesso 'in sordina' e 'a effetto'; ma c'è anche, autentico e immutato tre decenni più tardi, il fastidio – eredità del sarcasmo di Valéry contro le marchese che escono di casa alle cinque; e comune sentire di *nouveaux romanciers* e critici formalisti della neo-avanguardia franco-italiana – per l'*inventio* narrativa e in genere per le trame. Così, ancora, nel 1997: «L'invenzione finzionale mi sembra spesso piuttosto oziosa, e ciò in proporzione agli sforzi, più o meno abili e più o meno discreti, di motivarne l'arbitrarietà» (“Dal testo all'opera” 155), con esplicito rinvio al saggio, già ricordato, su “Verosimiglianza e motivazione”¹¹.

Oggi, in anni che celebrano (ormai da troppo tempo, e sempre più stancamente) il ritorno delle trame e di una narratività diffusa (il ben noto trionfo delle 'narrazioni'), può sembrare, questo, uno dei limiti più evidenti della postura intellettuale di Genette. Un limite che segna tutto il suo progetto narratologico, se è vero che nella polemica con Wayne C. Booth, nelle ultime pagine del *Nuovo discorso del racconto*, Genette non esita a separare, con una certa sufficienza, con una disinvoltura un po' sospettata, narratologia e assiologia, costruzione del racconto e meccanismi dell'empatia: «non credo che i procedimenti del discorso narrativo contribuiscano in modo massiccio [un traduttore meno frettoloso avrebbe scritto 'rilevante', evitando il buffo calco] a determinare tali movimenti affettivi [cioè le reazioni di empatia dei lettori nei confronti dei personaggi]. La simpatia o l'antipatia per un personaggio dipendono essenzialmente dalle caratteristiche psicologiche o morali (o fisiche!) attribuitegli dall'autore,

11. Per una critica intelligente (anche se a tratti ingenerosa) dei presupposti di questo saggio, cfr. Tortonese.

dai comportamenti o dai discorsi, e pochissimo dalle tecniche del racconto in cui figura» (*Nuovo discorso* 132).

In questa diagnosi, che oggi pochi sarebbero disposti a sottoscrivere, convergono l'estetica implicitamente aristocratica (se vogliamo: l'inconscio alto-modernista) di un critico che ha fondato la narratologia su Proust (non su Dumas padre, sul cinema, o sulle serie televisive di là da venire); e il gusto, rivendicato, dell'astrazione: per cui il piacere mediato della logica fa sempre aggio su quello, immediato, dell'identificazione. Per questo Genette sembra non (voler) vedere che precisamente un'inedita costruzione del racconto – per dirla in fretta: un paradossale montaggio per ellissi e digressioni; un'alternanza sghemba di esibiti rallentamenti e imprevedibili accelerazioni – fonda, più di ogni caratteristica psicologica o morale, molto più dell'aspetto fisico, l'ambivalenza assiologica del primo (anti-)eroe moderno dell'inazione, appunto il Frédéric Moreau dell'*Educazione sentimentale*.

5. Uscito nel 1983 in Francia, il *Nuovo discorso del racconto* viene tradotto nella «Piccola Biblioteca Einaudi» quattro anni più tardi: a conclusione di quello che per la critica italiana ha rappresentato, con il consueto ritardo, il quindicennio strutturalista per eccellenza – un quindicennio di cui Genette è stato protagonista indiscusso, nel nostro Paese più ancora che in Francia. Eppure, un libro uscito in edizione originale nell'anno stesso (il 1976) in cui appariva, sempre per Einaudi, la fortunatissima traduzione di *Figure III*, non è mai stato tradotto.

Mimologiques. Voyage en Cratylie è al tempo stesso la critica di un'idea linguistica teoricamente fragile (quella che attribuisce al linguaggio un'origine naturale e non convenzionale) e la storia di come la letteratura si sia nutrita del mito di un'immediata sovrapposizione di

significante e significato. Sarebbe interessante individuare, indagando negli archivi di Einaudi, il responsabile – o i responsabili – del rifiuto di un libro che l'editore torinese non può non avere, quantomeno, preso in considerazione. (Difficilmente si sbaglierà, penso, annoverando fra i maggiori indiziati quanti, all'Università di Pavia e nei suoi dintorni, hanno addomesticato in senso blandamente storicistico, rigidamente filologico, e a tratti, diciamo pure, ragionieristico, la ricezione italiana dello strutturalismo).

È probabile che i consulenti di Einaudi abbiano intelligentemente colto (e ideologicamente rifiutato) un'ambivalenza di fondo, che Genette esplicita con la consueta eleganza in "Dal testo all'opera": *Mimologiques* è un libro «d'intonazione piuttosto bachelardiana, dato che testimonia a un tempo di una distanza critica e di una simpatia estetica nei riguardi delle "fantasticherie" di cui tratta». Se era scontata la «distanza critica» nei confronti della fantasia 'cratilista', che si colloca esattamente agli antipodi del convenzionalismo di Saussure e della linguistica strutturalista, può (ma non deve) sorprendere la «simpatia estetica»: la riflessione critica di Genette nasce (quasi) sempre da una tensione, da un'impossibile conciliazione fra il razionalismo dell'impresa conoscitiva e l'irriducibile fascino del «mistero»; fra la scelta strutturalista e l'originaria inclinazione 'ginevrina'; fra l'ansia sistematica e la tentazione aforistica (cui cederà felicemente nei libri della vecchiaia, ancora ignoti al pubblico italofono: zibaldoni frammentari e idiosincratici, ma non meno limpidi e, più precisamente, luminosi, di *Figure III*). Non deve stupire, perciò, che ancora a metà anni Settanta, un suo libro (nient'affatto 'minore') come *Mimologiques* possa eleggere a segreto nume tutelare quel Gaston Bachelard da cui *Figure I* prendeva le distanze, additandolo come responsabile della triplice

fallacia (psicologista, sensualista e eudemonista) della *critique thématique* di Jean-Pierre Richard.

Divulgare il sistema nascondendone le aporie, proporre a modello la perizia tecnica dimenticandone i moventi profondi, esibire gli schemi e tacerne la genesi: questa la logica prevalente nella ricezione italiana di Genette (e di molto strutturalismo, francese e non solo). Una logica che ha pagato sul momento, assicurando alla teoria una rapida assimilazione nell'orizzonte filologico e storicista della tradizione patria; e alla narratologia una facile, quanto incongrua, spendibilità didattica; ma che ha affrettato l'obsolescenza del metodo – e la crisi della teoria: certo globale, ma più sensibile (come anche alcune altre forme di crisi) nel nostro Paese.

6. Ora che la grande stagione della *nouvelle critique*, in tutte le sue declinazioni, è (purtroppo) definitivamente chiusa; ora che anche Jean-Pierre Richard se n'è andato, a novantasei anni e nella generale indifferenza, poco meno di un anno dopo Gérard Genette, poche settimane dopo il novantottenne Jean Starobinski (il quale ha avuto, invece, anche in Italia, i necrologi che meritava: ma sul differente trattamento riservato, *in morte*, al più ecletticamente colto e al più acutamente originale fra i critici tematici, ci sarebbe molto da dire); ora che della narratologia fa *chic* dire male, senza che per questo l'ermeneutica testuale abbia riacquistato capitale simbolico (al contrario, oggi vanta meno cultori, in Italia come altrove, dell'ultimo e più futile degli *studies*), il miglior servizio che si possa fare alla memoria dell'autore di *Figure III* è rileggerlo mettendo sotto le lente d'ingrandimento soprattutto le sue (feconde) contraddizioni¹². Perché si può

12. Del resto, come ricorda Jacques-David Ebguy, troppo spesso si identifica lo stile critico di Genette con un algido rigore classificatorio, mentre in realtà i suoi libri

senz'altro applicare al *corpus* dei libri (critici e, a modo loro, creativi) che ci ha lasciato la diagnosi che concludeva, nel lontano 1965, il saggio sui “Silenzi di Flaubert”: «un'opera apparentemente tesa verso un'inutile perfezione», e che invece rimane «mirabilmente imperfetta».

I migliori saggi di Genette colgono sempre, nei testi che analizzano, non già (come si potrebbe aspettare chi conoscesse solo la *vulgata* di un *Figure III* ridotto a bigliami) gli equilibri di una perfetta architettura, o le oliate simmetrie di un meccanismo ben funzionante, ma – con la felice intuizione dell'improbabile che appartiene solo ai grandi critici – nascoste ambivalenze, sconcertanti paradossi. Come in queste righe magnifiche di “Proust palinsesto”, che a più di mezzo secolo di distanza non hanno perso nulla – né tenuta stilistica (perfino nella sciatta traduzione che cito), né piena attendibilità ermeneutica: «La scrittura proustiana si fa così, tra le sue intenzioni coscienti e il suo adempimento reale, preda di un singolare rovesciamento: partita per scoprire delle essenze, finisce col costituire o ristabilire dei miraggi; destinata a raggiungere, attraverso la profondità sostanziale del testo, la sostanza profonda delle cose, sfocia in un effetto di sovrimpressionazione fantasmagorica in cui le profondità si annullano a vicenda, in cui le sostanze si divorano reciprocamente» (*Figure I* 48)¹³.

mettono costantemente in luce «la fecondità della contraddizione» (Ebguy, paragrafo 84).

13. E cfr. p. 54: «il paradosso di quest'opera [sempre la *Recherche*] è che in essa la struttura divora la sostanza». O, ancora, p. 57: «In questo sta infatti il più inquietante paradosso della *Recherche*, che essa si presenta contemporaneamente come opera e come accesso all'opera, come termine e come genesi, come ricerca del tempo perduto e come offerta del tempo ritrovato». E, in conclusione, p. 62: «Tutta tesa verso la rivelazione delle essenze[,] essa [la *Recherche*] non smette

Anche in questo caso, una precisazione decisiva coinvolge Flaubert – di cui, come è noto, Proust paradossalmente ammirava, e al tempo stesso contestava, la secchezza stilistica («nemmeno una bella metafora»...). Genette fa giustizia di ogni sommaria contrapposizione fra il (presunto) realismo denotativo di *Madame Bovary* e dell'*Educazione sentimentale* e il (presunto) simbolismo metaforico della *Recherche*: «Il risultato di Chardin o di Flaubert (raggiungere l'essenza attraverso una percezione o una rappresentazione diretta) apparirebbe così non più come inferiore a quello di Elstir o di Proust, ma piuttosto come troppo *miracoloso*, troppo facile per non essere improbabile, illusorio».

Anche Genette, qualche volta, ha raggiunto l'essenza (dei testi) osservandone l'esteriorità, misurandone le superfici visibili, rinunciando a ogni scavo in profondità. È un risultato improbabile (non illusorio, però): pochissimi infatti (forse nessuno), fra i suoi discepoli o emuli, lo hanno ripetuto dopo di lui.

Bibliografia

- Charles, Michel. “Le système, l’antisystème.” *Poétique*, n. 185, 2019, pp. 5-29.
- Ebguy, Jacques-David. “La méésentente. Le philosophe (Jacques Rancière) et le poéticien (Gérard Genette).” *Fabula-LhT*, n. 10, 2012, <http://www.fabula.org/lo-del/lht2/index.php?id=433>. Ultima consultazione: 7 dicembre 2020.
- Escola, Marc. “«Chaque âge a ses plaisirs». Les aventures de la paralipse.” *Poétique*, 185, 2019, pp. 73-98.

mai di allontanarsene e da questa verità mancata, da questo possesso mai realizzato nasce la sua *chance* di opera».

- Genette, Gérard. *Figures I*. Seuil, Paris 1966.
- . *Figure I. Retorica e strutturalismo*. 1966. Traduzione di Franca Madonia, Einaudi, 1988.
- . *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. 1982. Traduzione di Raffaella Novità, Einaudi, 1997.
- . “Dal testo all’opera.” 1999. Traduzione di Fernando Bollino. *L’arte in opera. Itinerari di Gérard Genette*, di Fernando Bollino, con scritti di Gérard Genette, Riccardo Campi, Alessandra Corbelli, CLUEB, 2006, pp. 129-175.
- Montalbetti, Christine. *Gérard Genette. Une poétique ouverte*, Bertrand-Lacoste, 1998.
- Tortonese, Paolo. “Le dernier rhétoricien.” *L’Homme en action. La représentation littéraire d’Aristote à Zola*, Classiques Garnier, 2013, pp. 191-202.
- Wagner, Frank. “Jorge Luis Genette.” *Fabula-LhT*, n. 17, 2016, <http://www.fabula.org/lht/17/wagner.html>. Ultima consultazione: 7 dicembre 2020.

VEROSIMILI

Stefano Ballerio

Da “Verosimiglianza e motivazione”:

Il XVII secolo francese conobbe, in letteratura, due grandi processi di verosimiglianza. Il primo si colloca sul terreno propriamente aristotelico della tragedia – o più esattamente, nel caso specifico, della tragicommedia –: è la disputa del *Cid* (1637); il secondo estende la sua giurisdizione sino al racconto in prosa: è la polemica della *Princesse de Clèves* (1678). In entrambi i casi infatti l’esame critico di un’opera si ridusse essenzialmente a una discussione sulla verosimiglianza di una delle azioni costitutive della vicenda: il comportamento di Chimène nei confronti di Rodrigo, dopo la morte del conte; la confessione fatta dalla signora di Clèves al marito. In entrambi i casi vediamo anche quanto la verosimiglianza si distingua dalla verità storica o particolare: «è vero – dice Scudéry – che Chimène sposò il Cid, ma non è affatto verosimile che una damigella sposi l’assassino del proprio padre»; e Bussy-Rabutin: «La confessione della signora di Clèves al marito è stravagante e può essere fatta soltanto in una storia vera; ma quando se ne inventa una liberamente è ridicolo attribuire alla propria eroina un sentimento così fuori del comune». In entrambi i casi inoltre risulta chiaramente il legame stretto, anzi per meglio dire l’amalgama, tra la nozione di verosimiglianza e quella di buona creanza [...]. [...] In effetti verosimiglianza e buona creanza s’incontrano in un unico criterio, vale a dire «quello che è conforme all’opinione del

pubblico» [R. Rapin, *Réflexions sur la poétique*, 1674]. Questa «opinione», reale o supposta, corrisponde abbastanza precisamente a ciò che chiameremmo oggi un'ideologia, ossia un corpo di massime e di pregiudizi che costituisce al tempo stesso una visione e un sistema di valori. (43-45)

Secondo Jonathan Culler, “Verosimiglianza e motivazione” era «forse il miglior articolo sulla *vraisemblance*» (144) intesa come «visione e [...] sistema di valori» di una cultura che fosse stato scritto all'altezza del 1975 (quando apparve *Structuralist Poetics*). Poiché condivido l'ammirazione di Culler per questo saggio, e sebbene dissenta da alcune tesi che Genette vi sostiene, vorrei discuterne brevemente per mostrarne la doppia prospettiva – per così dire, o come cercherò di chiarire – e infine soffermarmi su un passo che ho sempre trovato un po' sconcertante.

Ricordiamo innanzitutto che l'articolo di Genette appare nel 1968 sul numero 11 di *Communications* e che i riferimenti all'«oggi» e al *noi* di «chiameremmo» sono, ovviamente, riferimenti al presente del paradigma strutturalista entro il quale si collocano non solo il discorso di Genette, ma anche gli altri che troviamo nello stesso numero. Fra questi vi è il saggio celebre di Roland Barthes sull'«Effetto di reale», dove pure si incontra la critica dell'ideologia borghese che agisce nella scrittura del realismo ottocentesco, o la messa a nudo di questa ideologia, e che appartiene a una serie di interventi in cui Barthes risale fino ad Aristotele avendo però sempre di mira la contemporaneità. L'esempio più chiaro di questo procedimento è forse il passo di *Critica e verità* (1966) in cui Barthes espone quel «verosimile critico nel 1965» (20) che è l'ideologia della critica accademica del suo tempo – la «vecchia critica» del suo antagonista Raymond Picard – e ne individua le tre «regole» (20)

nell'oggettività, nel gusto e nella chiarezza (o presunte tali); e in testa al paragrafo, prima di concentrarsi sul proprio tempo, Barthes definisce il concetto di verosimile risalendo ad Aristotele:

Aristotele ha fondato la tecnica della parola finta sull'esistenza di un certo *verosimile*, depositato nella mente umana dalla tradizione, dai Saggi, dalla maggioranza, dall'opinione corrente, ecc. Il verosimile è ciò che, in un'opera o in un discorso, non contraddice nessuna di queste autorità. Il verosimile non corrisponde fatalmente a quanto è stato (ciò è dominio della storia) né a quanto deve essere (questo riguarda la scienza), ma semplicemente a quanto il pubblico crede possibile e che può essere del tutto differente dalla realtà storica o dalla possibilità scientifica. (*Critica e verità* 18-19)

I riferimenti alla *Poetica* sono molteplici: la distinzione del dominio del verosimile da quello della storia rimanda al cap. IX, dove notoriamente Aristotele scrive che la poesia non si occupa di ciò che è stato e che per questo è «cosa più filosofica e più seriamente impegnativa della storia» (63 [1451b6]); quella da ciò che deve essere, alla coppia aristotelica di verosimile e necessario, che nella *Poetica* ricorre in relazione all'intreccio; e l'assimilazione del verosimile a ciò che crede il pubblico, alle riflessioni del cap. XXIV, sulla diversa verosimiglianza di uno stesso episodio in un poema o in una tragedia, e ad altri luoghi del trattato.

Sembra più difficile imputare ad Aristotele il legame tra verosimile e autorità, o tra verosimile e rapporti di potere, che Barthes afferma nella prima parte del passo citato. Se però cerchiamo nell'*Etica Nicomachea*, invece che nella *Poetica*, troviamo che Aristotele, riflettendo sul metodo della propria indagine, scrive:

Bisogna, [...] dopo avere stabilito ciò che appare vero e avere, per prima cosa, sviluppato le aporie, comprovare al meglio tutte le opinioni autorevoli su tali affezioni, o, se non è possibile, la maggior parte e le più importanti: nel caso che siano state risolte le difficoltà e si lascino sussistere le opinioni autorevoli, si sarà data una dimostrazione sufficiente. (*Etica Nicomachea* 259 [1145b3-8])

Comprovare le opinioni autorevoli e lasciarle sussistere: a questo pensa Barthes, quando afferma che il verosimile aristotelico si fonda su quelle forme dell'autorità che sono la tradizione, la maggioranza, i saggi o l'opinione corrente? Solitamente, tuttavia, si interpreta il passo aristotelico non tanto nel senso di un conservatorismo politico o di un pensiero gerarchico, quanto come indicazione di metodo in senso proprio: Aristotele scrive che considerare ogni opinione sarebbe assurdo, nonché impossibile. Converrà quindi tenere conto, in primo luogo, delle convinzioni diffuse, perché il fatto stesso che siano diffuse suggerisce che possano non essere del tutto erronee e implica comunque la loro rilevanza per una riflessione morale; e, in secondo luogo, delle teorie filosofiche meglio argomentate. Le opinioni che resteranno escluse saranno quelle palesemente prive di fondamento nel consenso della comunità o nell'argomentazione dei filosofi. Anche le opinioni considerate, d'altra parte, non saranno assunte senza scrutinio. Il metodo prevede infatti che si raccolgano queste opinioni e poi, come secondo passo, che se ne facciano emergere debolezze e contraddizioni. Quindi, si procederà a riordinare sistematicamente le idee soggiacenti alle opinioni esaminate e si accederà infine a una nuova teoria, in cui quelle opinioni continueranno a sussistere nel modo esemplificato da come la concezione aristotelica dell'eudaimonia concorda, per un aspetto o per l'altro, con la maggior parte delle convinzioni più

diffuse e con altre teorie di filosofi (ma non con tutte: la teoria platonica delle idee e la sua idea del bene, per esempio, sono esplicitamente rifiutate).

Ma c'è un altro aspetto del metodo aristotelico che dobbiamo ricordare: nel libro I, dopo avere detto che si deve cercare la precisione consentita dall'argomento, e non di più, Aristotele aggiunge che il lettore dovrà valutare la sua argomentazione con lo stesso criterio. Dopodiché, osserva:

Ciascuno valuta bene le cose che conosce, e ne è buon giudice; quindi l'uomo colto lo è in ciascun singolo campo, e il buon giudice in assoluto è colui che ha una cultura universale. Per questo il giovane non è adatto ad ascoltare l'insegnamento della politica, dato che è inesperto delle azioni di cui si compone la nostra vita, mentre i nostri discorsi partono da premesse di questo tipo e vertono su argomenti simili. (*Etica Nicomachea* 7 [1094b29-1095a4])

Il fondamento del pensiero morale è esperienziale, oltre che, come abbiamo ricordato, comunitario. L'etica aristotelica guarda costantemente ai comportamenti diffusi e a ciò che si dice dei comportamenti diffusi, non tanto per conformismo o conservatorismo, quanto perché in quella prassi e in quell'esperienza devono affondare le radici della riflessione, la quale infine dovrà tornare a esse per trasformarle. Il metodo di Aristotele, secondo Martha Nussbaum, «indica il modo in cui ogni posizione nuova o radicale diventa degna di attenzione: mostrando la sua relazione con la nostra esperienza vissuta e provando la sua capacità di organizzare e di sviluppare le caratteristiche della nostra esperienza» (480-481). Indubbiamente, l'esito è una diffidenza verso le trasformazioni radicali – al progetto della *Repubblica* platonica, con il suo radicalismo e il suo comunismo, Aristotele dice di preferire «il regime

attualmente vigente, abbellito dalle abitudini e da un ordinamento di leggi adeguate» (*Politica* II, 5, [1263a22]) –, ma ciò non significa che la sua etica e la sua poetica siano semplicemente conservatrici.

Potremmo dire che l'insistenza di Barthes sul nesso di verosimile e autorità, insomma, non è del tutto convincente, come interpretazione dell'etica e della poetica aristoteliche, ma questo rilievo implicherebbe a sua volta un'interpretazione di Barthes poco convincente. È ovvio infatti come Barthes abbia di mira non tanto Aristotele, nel passo di *Critica e verità* citato sopra, quanto il «verosimile critico nel 1965». Il suo intento è condurre una critica dell'ideologia che passa per Aristotele ma si dirige verso l'ideologia borghese del suo tempo: nella sua forma accademica, in *Critica e verità*; attraverso il realismo borghese dell'Ottocento, nell'«Effetto di reale»; e in una molteplicità di manifestazioni eterogenee nelle pagine brillanti, per acume socio-semiologico, dei *Miti d'oggi* (e infatti nella *Retorica antica*, dove altri sono gli intenti del discorso, Barthes parla del verosimile in termini diversi, più propriamente 'aristotelici'; cfr. 72).

Torniamo quindi a «Verosimiglianza e motivazione»: nelle prime pagine, dove si leggono i passi citati inizialmente, il verosimile è descritto in termini barthesiani, come ideologia e conformità all'opinione del pubblico; a proposito delle reazioni critiche alle azioni «inverosimili» di Chimène e della principessa di Clèves, inoltre, Genette suggerisce che in esse i letterati dell'epoca cogliessero elementi contrari all'etica aristocratica di antico regime, o apertamente borghesi (il lettore odierno, diversamente, noterebbe forse che le obiezioni sollevate dai critici di Corneille e di Madame de La Fayette riguardavano azioni compiute da donne nei confronti dei loro padri o mariti: Chimène sposa l'assassino del proprio padre; la principessa di Clèves confessa al marito di essere innamorata di un altro uomo. Le accuse di inverosimiglianza

allora sembrerebbero fondate nella discriminazione di genere e nella volontà di conservarla, più che in un'etica aristocratica o antiborghese; o forse, 'ecumenicamente', in un'etica aristocratica che comprende la discriminazione di genere). Dopo questo attacco nel segno di Barthes, tuttavia, il saggio di Genette prende una piega diversa, che direi più formalista che strutturalista.

Il discorso si concentra infatti sulle forme del racconto e, a partire dalla questione del verosimile, ne individua tre tipi – *verosimile*, *motivato* e *arbitrario* –, per poi tornare alle dispute sul *Cid* e sulla *Princesse* e in particolare a un *pamphlet* attribuito a Sorel, nel quale, scrive Genette, si incontra «quella che si chiamerà più tardi la *messa a nudo del procedimento*» (59): mentre i letterati discutono sulla verosimiglianza delle azioni dei personaggi, Sorel dice a chiare lettere che essi fanno ciò che fanno perché così serviva all'autore, in vista dello sviluppo dell'intreccio: «all'eterno *perché?* della critica verosimilista la vera risposta è: *perché mi serve*. Verosimiglianze e convenienze sono spesso soltanto delle oneste foglie di fico, e non è male di tanto in tanto che un fabbricere [Il «*marguillier*» che si proclama nel titolo autore del volumetto] arrivi così – con grande scandalo delle beghine – a svelare certe *funzioni*» (59). Funzione e procedimento, ovviamente, sono concetti della teoria formalista, che proprio in questi termini aveva condotto anche la propria critica del verosimile. In un saggio sul “Legame tra i procedimenti di composizione dell'intreccio e i procedimenti generali dello stile”, per esempio, Viktor Šklovskij aveva imputato alla scuola etnografica di Aleksandr Veselovskij l'errore di ritenere che ogni motivo, inteso come unità compositiva dell'intreccio, rispecchiasse una situazione della vita dell'uomo, ovvero di spiegare motivi e intrecci come rispecchiamenti di situazioni e dinamiche sociali e culturali, secondo un'idea di verosimiglianza, invece che come determinati da leggi proprie. Genette,

analogamente, sviluppa il proprio discorso nei termini di un'analisi dei procedimenti di costruzione del racconto e arriva a parlare di funzioni (il fabbricatore che scontenta «i patiti dell'anima», con ogni evidenza, è anche lui) e a scrivere che «la logica paradossale della finzione [...] obbliga a definire ogni elemento, ogni unità del racconto in base al suo carattere funzionale, ossia alla sua correlazione con un'altra unità, e a motivare la prima (nell'ordine della temporalità narrativa) attraverso la seconda, e via di seguito – per cui l'ultima è quella che regge tutte le altre e che non è retta da nessuna: luogo essenziale dell'arbitrarietà» del racconto (65).

Come suggerivo inizialmente, dunque, abbiamo una duplice prospettiva, strutturalista e formalista, che si compone di quelli che per Culler sono due modi di chiamare e pensare il processo generale di *naturalizzazione* del testo: «'Motivazione', che era il termine dei formalisti russi, è il processo che consiste nel giustificare i costituenti dell'opera mostrando che essi non sono arbitrari né incoerenti, ma comprensibili in termini di funzioni a cui sappiamo dare un nome. *Vraisemblabilisation* insiste sull'importanza dei modelli culturali del *vraisemblable* come fonti di significato e di coerenza» (Culler 137-138).

Tale duplicità, come è ovvio, non configura alcuna contraddizione, anche perché nei concetti di funzione e di motivazione, nota Genette, converge la linguistica saussuriana: «Il segno linguistico – scrive a margine delle proprie osservazioni sulla logica del racconto finzionale e sulla sua arbitrarietà – è arbitrario anche in questo senso, che esso è giustificato soltanto dalla sua funzione, e sappiamo che la motivazione del segno, e particolarmente della "parola", è nella coscienza linguistica un caso tipico d'illusione realista» (67). La sua critica della verosimiglianza – più che del *verosimile*, ormai – si lega così alla riflessione strutturalista sul linguaggio, nei termini che anche Tzvetan Todorov usa nella sua introduzione al

numero di *Communications*: «ci si propone di mostrare che i discorsi non sono governati dalla corrispondenza con i propri referenti, ma da leggi proprie, e di denunciare le espressioni invalse che, entro questi stessi discorsi, vogliono farci credere il contrario» (1-2).

Fra l'introduzione di Todorov e il saggio di Genette, tuttavia, si nota una differenza di toni che merita un accenno e che ci porta infine al passo che, dicevo, mi sconcerta un po'. Scrive ancora Todorov, infatti, che, dopo la nascita della retorica e della filosofia del linguaggio dei sofisti, «si cercherà [...] di dimenticare il linguaggio, di fare come se le parole, di nuovo, non fossero che i docili nomi delle cose; e oggi si comincia appena a intravedere la fine del periodo anti-verbale dell'umanità» (1). Con toni vagamente heideggeriani (l'oblio del linguaggio) e un'attenuazione scopertamente retorica («si comincia appena a intravedere»), Todorov saluta l'avvento dello strutturalismo come una svolta nella storia dell'umanità. Genette, invece, dopo avere descritto la fine del racconto come il «luogo essenziale dell'arbitrarietà», continua precisando che ciò vale però «nell'immanenza del racconto stesso, giacché è lecito in seguito cercargli tutte le determinazioni psicologiche, storiche, estetiche, ecc. che si vorrà» (65). La precisazione, aggiunta quasi di passaggio, richiama l'attenzione, perché è francamente *incoerente* con la teoria strutturalista. Genette sta dicendo non solo che possiamo uscire dall'immanenza del racconto, ma anche – e qui è la contraddizione – che l'al di là del discorso in cui ci imatteremo preme sul discorso *determinandolo*. E non sfuggirà a nessuno che queste determinazioni – psicologiche e storiche, innanzitutto – sono proprio quelle contro cui si scaglia Barthes nel celebre saggio sulla “Morte dell'autore” (apparso in inglese l'anno prima, nel 1967, e in francese nello stesso 1968). Facendo seguito a questo avviso, inoltre, Genette parla di «*sovradeterminazione funzionale*» (66) delle

unità del racconto e, fra le altre, di «funzioni estetiche diffuse» (66) – «quella di *Bovary* è di essere un romanzo color pulce, come *Salammbô* sarà color *porpora*»: così esemplifica sulla scorta dello stesso Flaubert (66) – e dice che di queste funzioni non è possibile rendere conto entro la teoria strutturalista: «[l]o studio di tali effetti supera i mezzi attuali dell'analisi strutturale del racconto, ma questo fatto non autorizza a ignorare il loro statuto funzionale» (66).

Che cosa dire di questa piega del discorso? A me ricorda un altro passo genettiano: quello del *Nuovo discorso del racconto* in cui Genette, che con il precedente “Discorso del racconto” aveva contribuito più di chiunque altro alla distinzione narratologica ‘standard’ fra autore e narratore, dice che tuttavia si devono riconoscere «casi di sincreesi», in cui «il narratore extradiegetico si confonde totalmente con l'autore – non dirò, come si fa esageratamente, “implicito”, ma, chiaro e tondo, esplicito e proclamato. Non dico neanche “reale”; ma a volte (di rado) reale, come, tanto per dire, il Giono di *Noé*, riconoscibile dalla sua vestaglia “ricavata da una coperta da cavallo tutta rossa”, e da altri particolari autobiografici» (113). Che cosa dire di questi passi? Li bolleremo come incoerenze teoretiche di un Genette – come diceva egli stesso schernendosi – «così poco filosofo» (*Postscript* 256)? O li chiameremo soprassalti di senso comune contro il demone della teoria, per dirla con il titolo di un saggio di Antoine Compagnon apparso dopo la fine della stagione strutturalista?

Io mi chiedo se questi passi non preannuncino quei lavori più tardi, da *Finzione e dizione* (1991) a *L'Opera dell'arte* (1994-97), in cui Genette si rivolge ad altri lidi filosofici e innanzitutto a Nelson Goodman. Non è una rivoluzione, perché – senza tentare con ciò spericolate assimilazioni tra la filosofia analitica di Goodman e lo strutturalismo (peraltro irriducibile a univocità, come è

noto) – *I linguaggi dell'arte* è proprio ciò che dice il titolo: una riflessione sui linguaggi delle arti, o sulle arti nella prospettiva dei loro simbolismi; e perché il saggio goodmaniano, non meno del numero di *Communications* e dello strutturalismo in generale, demolisce l'idea ingenua dell'opera d'arte come rispecchiamento di una realtà data al di fuori e a priori del linguaggio (o dei linguaggi, in particolare delle arti). Insomma, Genette poteva accostarsi a Goodman senza perdere ogni continuità teoretica con le proprie radici. D'altra parte, mi sembra innegabile in questi anni più tardi una certa inquietudine filosofica, o quanto meno una certa difficoltà rispetto alle posizioni teoriche precedenti. I passi che citavo vertono sulle relazioni tra il testo e il suo al di là e il saggio di Goodman è anche una riflessione su simbolismo artistico e forme del riferimento: anche per questo poteva interessare a Genette. Quanto infine alle eventuali incoerenze, a chi importano davvero? Barthes aveva avvisato che l'alternativa potrebbe essere la fossilizzazione del pensiero e dubito che Genette possa avere mancato l'avviso.

Bibliografia

- Aristotele. *Etica Nicomachea*. Traduzione e cura di Carlo Natali, Laterza, 1999.
- . *Poetica*. Traduzione e cura di Pierluigi Donini, Einaudi, 2008.
- . *Politica*. Libro II. Traduzione e cura di Federica Pezzoli e Michele Curnis, L'«erma» di Bretschmeider, 2012.
- Barthes, Roland. *Critica e verità*. 1966. Traduzione di Clara Lusignoli e Andrea Bonomi, Einaudi, 1968.

- . "L'effetto di reale." 1968. *Il brusio della lingua*, traduzione di Bruno Bellotto, Einaudi, 1988, pp. 151-159.
- . *La retorica antica*. 1970. Traduzione di Paolo Fabbri, Bompiani, 2000.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. 1975. Routledge, 1989.
- Genette, Gérard. "Verosimiglianza e motivazione." 1968. *Figure II. La parola letteraria*. 1969. Traduzione di Franca Madonia, Einaudi, 1972, pp. 43-69.
- . *Nuovo discorso del racconto*. 1983. Traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, 1987.
- . *Postscript*. Seuil, 2016.
- Nussbaum, Martha. *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*. Traduzione di Merio Scattola, il Mulino, 1996.
- Šklovskij, Viktor. "Il legame tra i procedimenti di composizione dell'intreccio e i procedimenti generali dello stile." *Teoria della prosa*, traduzione e cura di Cesare de Michelis e Renzo Oliva, Einaudi, 1976, pp. 26-72.
- Todorov, Tzvetan. Introduction. *Communications*, n. 11, 1968, pp. 1-4.

SUL PARTITO PRESO,
OVVERO LA VALORIZZAZIONE DEL MEDESIMO

Stefania Sini

Da “Formalisme et Langage Poétique”:

Questo principio di ricorrenza generalizzato, evidentemente ispirato da una considerazione particolare delle forme più tradizionali (folcloriche o non folcloriche) della creazione poetica (e la cui applicazione a opere di un altro ordine diverso ha potuto sconcertare gli specialisti), si ritrova al centro di “Linguistica e poetica”, dove fa qualcosa in più – lo vedremo – che entrare in concorrenza con l’«accento posto sul messaggio» come tratto distintivo della funzione poetica: «Secondo quale criterio linguistico si riconosce empiricamente la funzione poetica?» Allargato e riformulato in termini di linguistica strutturale, il parallelismo poetico diventa qui, lo sappiamo, proiezione del «*principio d’equivalenza dall’asse della selezione* [paradigmatico] all’*asse della combinazione* [sintagmatico]. L’equivalenza è promossa al grado di elemento costitutivo della sequenza» (“Linguistica e poetica” 192).

C’è qui una sostituzione, vale a dire un’espulsione, che non ha potuto essere evidenziata quanto meriterebbe. Se (ci) si domanda quale sia la definizione jakobsoniana della funzione poetica, due risposte possono sorgere spontanee: l’*autotelismo del messaggio* e la *proiezione dell’equivalenza*. La prima è propriamente teorica: ha a che fare con lo schema generale delle sei funzioni linguistiche; la seconda si presenta come semplice

“criterio empirico”, una specie di *rule of thumb*, comodo stratagemma per “riconoscere” un testo in cui domina la funzione poetica. Ma questa distinzione non è in sé sufficiente per definire in modo soddisfacente il rapporto fra i due criteri. Apparentemente, la ripetizione non è (secondo l’osservazione proposta fin dal 1919) che un *mezzo* tecnico per produrre l’autonomia della forma; ma ci si può chiedere, allora, come è possibile che lo strumento sia qui più evidente, più facile da “riconoscere” che il risultato auspicato – indice, per lo meno, di una scarsa efficacia, quando lo sforzo eclissa l’effetto. Ci si può chiedere anche – come prima per la natura del rapporto semantico – se il mezzo designato sia a questo punto il solo immaginabile, tale per cui la sua presenza possa diventare il criterio empirico decisivo. Che dire degli altri *procedimenti* già individuati dallo stesso Jakobson (come il neologismo di Chlebnikov)? E che dire del procedimento inverso, cioè l’assenza sistematica della ripetizione? La (più grande) percettibilità di elementi ricorrenti, come quella degli elementi mimetici, è un principio facilmente reversibile, e va da sé che potrebbe essere sostenuto con altrettanta certezza, al contrario, che solo la differenza è percepibile, e che la monotonia genera l’anestesia. Una volta di più, quindi, la preferenza spontanea si copre (anche se male) di una razionalizzazione retroattiva, ma si lascia leggere nella fretta del movimento, dato che non appena enunciato il criterio teorico scompare definitivamente davanti al criterio empirico che si presuppone debba incarnare o illustrare, e che serve di fatto a introdurre. Allo stesso tempo, di tratta della stessa valorizzazione – nel caso specifico, qui (ripetizione) e là (mimetismo), una valorizzazione del *medesimo*. (239-240)

1. *Il saggio*

Il saggio “Formalisme et Langage Poétique” uscito nell’estate del 1976 su *Comparative Literature* per Duke University Press, nel numero monografico intitolato “Contemporary Criticism. Theory and Practice”, offre alla nostra lettura un duplice motivo di interesse. Da un lato Genette esamina alcuni concetti cardine del formalismo russo sul linguaggio poetico, con particolare riguardo alle posizioni di Roman Jakobson. Pioniere del metodo formale, suo traghettatore dalla Russia all’Occidente, ineludibile *auctoritas* della ‘tribù’ strutturalista, nonché illustre accademico statunitense ben noto al pubblico del saggio, Jakobson è tra i maggiori responsabili della diffusione planetaria di una concezione della letteratura improntata ai dettami dello strutturalismo, pervicacemente durevole nella sua sintetica e spesso distorta vulgata, poco discussa in quegli anni dalla comunità letteraria se non da sparute voci isolate¹. In queste pagine Genette affronta e decostruisce la nozione jakobsoniana di funzione poetica mostrandone l’ambivalenza teorica in instabile equilibrio fra convenzionalismo linguistico e insistiti richiami alla motivazione del segno, con una decisa predominanza della seconda. Ed è questo l’altro aspetto di interesse del saggio che stiamo commentando: il percorso argomentativo va a coagularsi infatti attorno a un nodo teorico assai caro a Genette, sul quale ha già scritto diffusamente in precedenza e su cui non smetterà di riflettere con tale sollecita dovizia di declinazioni da farcelo apparire come un tratto ricorrente o perfino, diremmo, un chiodo fisso del suo pensiero. Del resto il 1976 è l’anno in cui esce per Seuil *Mimologiques. Voyage en Cratilie*, di cui “Formalisme et Langage Poétique” costituisce un minuscolo assaggio.

1. Come Di Girolamo (*Critica*) e Brioschi (*Mappa*).

2. Linguaggio pratico e linguaggio poetico. Opacità della poesia

Punto di partenza è la distinzione formulata da Lev Jakubinskij negli anni del primo *OPoJaz* tra linguaggio pratico, «in cui le rappresentazioni linguistiche (suoni, morfemi, ecc.) non hanno valore in sé, ma sono soltanto *mezzo* di comunicazione», e linguaggio poetico, «in cui gli scopi pratici passano in secondo piano [...] e le combinazioni linguistiche acquisiscono valore in sé» (Jakubinskij 37). L'autonomia (il «valore in sé») del linguaggio poetico rispetto alla funzione comunicativa comporta secondo i formalisti la maggiore *percettibilità* della forma; a insistere su questo aspetto sarà, com'è noto, Viktor Šklovskij, che Genette cita puntualmente. La percettibilità risulta fondamentale altresì nell'evoluzione letteraria, il cui motore è costituito dall'usura delle forme vecchie, divenute trasparenti e abituali, per cui sorge il bisogno di sostituirle con forme nuove e dunque percepibili: «la nuova forma non appare per esprimere un contenuto nuovo, ma per rimpiazzare la vecchia forma che ha già perso il suo carattere estetico» (Genette, "Formalisme" 333). Ecco che in poche righe, attraverso il rinvio alle opportune pagine dell'antologia di Tzvetan Todorov del 1965, il teorico francese ha compendiato gli assunti cruciali degli 'specificatori' russi.

L'analisi si restringe ora alla produzione di Roman Jakobson che mostra di allinearsi alle premesse summenzionate, ma, a dir di Genette, con una maggiore «intransigenza formalista».

Nella rassegna dedicata alla più recente poesia russa (*Novejšaja ruskaja poèzija*), Roman Osipovič afferma che in poesia «la funzione comunicativa, propria al contempo del linguaggio quotidiano e del linguaggio emozionale, è ridotta al minimo». Infatti, «la poesia è indifferente rispetto all'oggetto dell'enunciazione, come

viceversa la prosa pratica, più precisamente oggettiva (*sachliche*), secondo la formulazione di Saran, è indifferente rispetto per esempio al ritmo» (*Noveišaja* 252)². L'*opacità* della parola poetica, che catalizza l'attenzione sul vicendevole conformarsi e lo spessore materico dei propri componenti incrementandone la percettibilità, viene alla luce grazie a procedimenti come la ripetizione fonica e il neologismo. Quest'ultimo, tratto innervante dei versi di Chlebnikov, «arricchisce la poesia sotto i seguenti aspetti»:

1. Crea una vivida macchia eufonica, mentre le vecchie parole si logorano anche foneticamente, consumandosi per il frequente uso e, fatto importante, essendo percepite soltanto parzialmente nel loro complesso sonoro.
2. La forma delle parole della lingua pratica cessa facilmente di venire riconosciuta, si atrofizza, si fossilizza, laddove invece con il neologismo poetico siamo costretti alla percezione della forma, data *in statu nascendi*. (*Noveišaja* 282)

3. *Forme e realtà, segno e oggetto*

Sull'*opacità* della lingua poetica Jakobson ritorna in molti altri testi successivi, per esempio nel saggio “Che cos'è la poesia”, pubblicato in lingua ceca nel 1934 con il titolo “Co je poezie?”, dove le asserzioni formaliste, rileva Genette, trovano sostegno in una «assiologia tipicamente convenzionalista» (“Formalisme” 234).

Ma in che cosa si manifesta la poeticità? – Nel fatto che la parola è sentita come parola e non come semplice sostituto dell'oggetto nominato, né come scoppio

2. Il riferimento a Franz Saran, di cui Jakobson cita in nota lo studio *Deutsche Verslehre*, è assente in Genette.

d'emozione. E ancora nel fatto che le parole e la loro sintassi, il loro significato, la loro forma esterna ed interna, non sono un indifferente rimando alla realtà, ma acquistano peso e valore propri.

Perché questo è necessario? Perché è necessario sottolineare che il segno non si fonde con l'oggetto? – Perché accanto alla coscienza immediata dell'identità tra segno e oggetto ($A \text{ è } A'$) è necessaria la coscienza immediata dell'assenza di identità ($A \text{ non è } A'$) [...]. (Jakobson, "Che cos'è la poesia?" 53)

L'antinomia tra segno e oggetto è inevitabile, procede Jakobson, «perché senza contraddizione non vi è gioco di concetti, il rapporto tra il concetto e il segno diventa automatico, il corso degli eventi si arresta, la coscienza della realtà muore» (53). Vengono ribaditi dunque i capisaldi teorici dell'*OPoJaz*, quali la tendenza della parola quotidiana all'automatizzazione e la capacità della parola poetica di restituire il peso e valore di ciascuna sua fibra, e con essi il «senso della vita», e la «paura della guerra» e la «pietra pietrosa», secondo il celebre passo šklovskijano di "Iskusstvo kak priëm".

Ci accorgiamo intanto che nel suo commento non privo di intonazione euforica Genette a questo punto scopre le sue carte:

Testo in effetti eccezionale nella storia della teoria poetica: non soltanto il segno poetico è ritenuto essenzialmente "diverso" dal suo oggetto, ma questa differenza è ritenuta superiore a quella del linguaggio quotidiano, dove l'usura dell'abitudine automatizza, e di conseguenza naturalizza la relazione semantica; e soprattutto, questa differenziazione è esaltata come uno strumento di presa di coscienza della realtà. Convenzionalismo di fatto, dunque, ma anche di valore, e di cui non si rischia

di esagerare la capacità di emancipazione evocando certe formule di Brecht. (“Formalisme” 234-235)

Nelle pagine jakobsoniane di “Che cos’è la poesia?” Genette riconosce dunque una *eccezionale* testimonianza di *assiologia convenzionalista*, un convenzionalismo *di fatto e di valore*. I termini sottolineati ci conducono così al nodo teorico a cui il critico francese ha dedicato il volume *Mimologiques*, in stampa, come ricordavamo prima, nello stesso anno dell’articolo “Formalisme”, che ne costituisce un estratto scelto per il pubblico di *Comparative Literature*. Nel linguaggio quotidiano la differenza tra il segno e l’oggetto passa inavvertita, si automatizza e naturalizza. Qui la forma si confonde con la realtà: «A è A’». Al contrario, il segno poetico esibisce la convenzionalità del rapporto con l’oggetto cui si riferisce («A non è A’»); la poesia dispiega la distanza della forma, spingendo in tal modo a una presa di coscienza della realtà, con una «virtù di emancipazione» che è d’uopo rilevare e che evoca certe formule di Brecht, come osserva Genette, additando con ciò il legame tra *Verfremdungseffekt* e *ostranenie*.

4. Intermezzo: quale Genette?

Vale la pena di cominciare a mettere a fuoco nel corpo di questo saggio (come si potrebbe fare peraltro con altri testi genettiani) argomentazioni, riferimenti e un lessico in apparenza estranei all’habitat disciplinare ascrivibile a Gérard Genette prima di *Finzione e dizione* (1991), quando la filosofia del linguaggio e l’estetica – dalla sponda idiosincriticamente analitica di Nelson Goodman e Joseph Margolis, ma non senza opportune convocazioni di padri fondatori quali Wittgenstein e Husserl³

3. Si veda in particolare *L’Oeuvre de l’Art. Immanence e transcendence*, in cui con le questioni relative alla classificazione

– sembrano irrompere dal nulla nel suo orizzonte teorico. Meditazioni e percorsi di carattere filosofico antecedenti a questa fantomatica ‘svolta’ risultano per lo più assenti dal profilo pubblico di Genette, obliterati (sovente con lui medesimo) dal declino della narratologia classica e ancor prima da questa stessa tradizione che gli deve l’esistenza storica e che ha trasmesso all’ecumene le categorie di “Discorso del racconto” attraverso discorsi riportati, chiose e riassunti, spesso a uso delle scolaresche. I quali discorsi e riassunti hanno finito con il confezionare un ritratto stereotipato, ai limiti della caricatura – vi campeggia quale tratto fisiognomico primario l’irredimibile coazione alla tassonomia – dello studioso e intellettuale francese. Una riduttiva *sineddoche*, potremmo dire, facendo il verso alla sua attenta ricostruzione del fenomeno della retorica ristretta (cfr. “La retorica ristretta”).

In particolare ci sembra degno di attenzione nel saggio che stiamo esaminando l’uso, sia pur parco, di voci quali *assiologia*, *valore*, *valorizzazione*. Qui infatti andrà a parare il discorso di Genette, che non mostrerà certo di compiere sconfinamenti in territori alieni alla teoria, storia e critica letteraria, e purtuttavia esprimerà perplessità e interrogativi che scandagliano in profondità – ma con discreta *nonchalance* filosofica – non soltanto la portata etica e ideologica delle vicende della poetica novecentesca bensì anche le intricatissime e robuste radici e inflorescenze della *valorizzazione del medesimo*, della tendenza, cioè, ricorrente lungo i secoli nella riflessione letteraria, retorica, linguistica – e nella storia del pensiero *tout court* – ad annullare la distanza fra segno e oggetto, tra forma e realtà, del desiderio insomma di schiacciare la relazione in confusiva indistinta identità.

goodmaniana delle arti autografiche e allografiche Genette affronta quelle ontologiche dei modi di esistenza con riferimento d’obbligo alla tradizione fenomenologica.

Che il problema non sia nuovo per Genette può suggerirlo il fatto che in quegli anni se ne stanno occupando, sia pur da altra angolatura, diversi filosofi, per esempio Jacques Derrida – nato anch’egli nel 1930 –, il quale nel 1967 pubblica *La scrittura e la differenza* e *Della grammatologia*, dove la relazione segnica viene posta al centro di un’ambiziosa opera di smascheramento e smantellamento del logocentrismo occidentale. Nel 1970 *Communications* dedica il corposo numero 16 alla sezione “Recherches rhétoriques”, raccogliendo alcuni contributi che segneranno la storia della neoretorica novecentesca di matrice strutturalistico-semiologica⁴. Vi troviamo un saggio di Tzvetan Todorov intitolato “Synecdoques”, diviso in dieci paragrafi, il nono dei quali si apre con la perentoria affermazione: «Bisogna ora riaprire il dossier dell’“arbitrio del segno”».

Scriva Todorov:

Questa questione vecchia di duemila anni è stata riportata in auge da Saussure, il quale afferma l’arbitrarietà del segno e, ancora più di recente, da Benveniste, che gli risponde così: «il segno non è arbitrario ma necessario». Ne è scaturita una lunga discussione. (“Synecdoques” 32)

L’antica questione evocata da Todorov riaffiora con vigore in questo stesso numero di *Communications* nelle ultime battute della “Retorica ristretta”, in cui Genette non trattiene il suo fastidio nei confronti della «spontanea fede nella somiglianza fra parole e cose, illustrata dall’eterno cratilismo – che ha sempre avuto la funzione di ideologia, o di “teoria indigena” del linguaggio» (38-39). Lo stesso tema si accampa in “Avatars du cratylisme”,

4. Sono pubblicati tra gli altri interventi di Claude Bremond, Jean Cohen, il Groupe µ, Roland Barthes, oltre che dello stesso Genette.

pubblicato nel numero 11, 1972 di *Poétique*, nella sezione monografica “Puissances du langage”, insieme a contributi di illustri colleghi che sviscerano in lungo e in largo la motivazione del segno⁵. L’anno successivo Genette torna sulla questione a due riprese, sempre su *Poétique*, rispettivamente nel numero 13 con “L’idéogramme généralisé” e nel numero 15 con “Langue organique, langue poétique”, accumulando così materiali e meditazioni per il cantiere di *Mimologiques*. Dove lo sguardo dello studioso si rivolge al passato remoto, da Platone in avanti, attraversando secoli di trattatistica di imponente autorevolezza e talvolta testi di bizzarra e carneadesca erudizione⁶.

Una simile tenace continuità di riflessioni ci convince pertanto che il battesimo e il collaudo della strumentazione narratologica alla quale Genette deve il suo ethos planetario traggono linfa e forza da fondamenti teorici non improvvisati e instancabilmente sottoposti a dubbi, interrogativi, confronti, nuove ricerche e letture.

5. La poetica di Ermogene

Ma torniamo al testo di “Formalisme et Langage Poétique” dove l’avevamo lasciato. «Convenzionalismo di fatto e di valore» è quanto Genette ha rinvenuto nel

5. Sono raccolti, tra gli altri, articoli di Jean Cohen, Paul Zumthor, Pierre Guiraud, Ivan Fonagy, Todorov e, appunto, Genette.

6. A ben vedere, nella «lunga discussione» ricordata da Todorov Genette era già coinvolto nel 1968 mentre affrontava dal punto di vista letterario e con finalità diverse la dicotomia *verosimiglianza e motivazione* nell’omonimo contributo pubblicato in *Communications*, 11 poi confluito in *Figure II*. Su questo saggio, rinvio all’articolo di Stefano Ballerio nel presente volume.

saggio jakobsoniano “Co je poezie?”: una percettibilità per nulla legata alla funzione mimetica del linguaggio, bensì l’esatto contrario. Anche nel celebre “Linguistica e poetica” (1960) Jakobson ribadisce la lontananza della parola dall’oggetto. Questo a partire dal primo esempio proposto di funzione poetica, che «mette in risalto l’evidenza dei segni» e per l’appunto «approfondisce la dicotomia fondamentale dei segni e degli oggetti»:

“Perché dici sempre *Gianna e Margherita*, e mai *Margherita e Gianna*? Preferisci Gianna alla sua sorella gemella? – “Niente affatto, ma così suona più gradevolmente” (Jakobson, “Linguistica e Poetica” 190).

Si tratta, osserva Jakobson, della «miglior configurazione possibile del messaggio» (190) sentita inconsciamente dal parlante. «Si tratta dunque di una convenienza *formale*» (“Formalisme” 235), commenta Genette, che per apprezzarne appieno il carattere, vi affianca un altro esempio di «migliore configurazione possibile», tratto da un saggio (“Alla ricerca dell’essenza del linguaggio”) contenuto in una raccolta di studi linguistici uscita in Francia negli anni Sessanta a cura di Émile Benveniste:

«Una sequenza quale “Il Presidente e il Ministro presero parte alla riunione” è molto più comune della sequenza contraria, in quanto la scelta del termine posto per primo nella frase riflette la differenza di rango ufficiale tra i personaggi»; e Jakobson prosegue parlando di «corrispondenza [...] riguardo all’ordine tra il significante e il significato». Ecco dunque, in opposizione all’ordine puramente formale di «Gianna e Margherita», un ordine imitativo delle gerarchie del contenuto, che appartiene a questa varietà di segni iconici che Peirce ha battezzato «diagrammi» o «icone di relazione», in opposizione alle «immagini» o icone semplici. (“Formalisme” 235)

Diversamente dalla disposizione *Gianna e Margherita* dominata dalla funzione poetica⁷, scrive Genette, quella di *Le President et le Ministre*, dominata dalla funzione referenziale, illustra «le capacità mimetiche del linguaggio comune», evidenti qui a livello sintattico: icone di relazione, per dirla con Peirce, che imitano la gerarchia tra i personaggi.

Alla luce di questi esempi, è il messaggio a dominante referenziale che mira all'espressività mimetica, mentre il messaggio a dominante poetica se ne allontana. «L'enunciato prosastico riflette o ricalca l'oggetto, pone la sua trasparenza diagrammatica al servizio della sua funzione cognitiva, mentre l'enunciato poetico è più autonomo, meno trasparente, dunque più percettibile come oggetto».

La poetica formalista, chiosa baldanzosamente Genette, «è la poetica di Ermogene» (236).

6. *Armonie imitative*

Tuttavia il discorso jakobsoniano è ben lungi dall'essere concluso. E infatti salta subito agli occhi «l'altro versante della questione». I successivi esempi di funzione poetica offerti da Jakobson fanno leva infatti sull'armonia imitativa:

Una ragazza parlava sempre dell'«orribile Oreste.»
 «Perché orribile?» «Perché lo detesto.» «Ma perché non

7. Si tratta in effetti di un'occorrenza di *dispositio* già individuata dai retori latini, in particolare «l'*incremento* o crescita, per cui vale la cosiddetta "legge del progressivo aumento delle parti"» dove «per quanto riguarda la dimensione, il membro più breve viene posto prima del membro più lungo», come osserva Bice Mortara Garavelli, con riferimento a Jakobson (107-108).

terribile, tremendo, insopportabile, disgustoso? “Non so perché, ma *orribile* gli sta meglio.” Senza renderse ne conto, essa applicava il procedimento poetico della paronomasia. (“Linguistica e Poetica” 190)

Lo stesso avviene nell’esempio dello slogan eisenaueriano *I like Ike* (a proposito del quale Genette non manca di annotare che la «funzione poetica deborda largamente dal corpus poetico ufficiale» [“Formalisme” 235, n. 6])⁸, dove la paronomasia è descritta come «immagine», più precisamente «immagine paronomastica di un sentimento che involupa totalmente il suo oggetto» e dove dunque la relazione tra i due vocaboli riflette la relazione fra i due personaggi (I e Ike).

Di qui in avanti nelle pagine di “Linguistica e poetica”, osserva Genette, il filologo russo intende mostrare quanto il linguaggio poetico onori e sfrutti le virtualità espressive della lingua. Per esempio, leggiamo, «la poesia non è il solo campo nel quale il simbolismo fonico faccia sentire i suoi effetti, ma in essa il legame interno fra suono e significato da latente diviene patente e si manifesta nel modo più sensibile ed intenso» (“Linguistica e poetica” 211). L’entusiasmo poco prima espresso nel riconoscere in Jakobson la poetica di Ermogene cede il passo alla presa d’atto di un flagrante furoreggiare dell’ideologia cratilista:

Ancora un passo e la situazione appena descritta (linguaggio referenziale mimetico vs. linguaggio poetico autonomo) si ribalta completamente: linguaggio poetico mimetico vs. prosa convenzionale. Il riferimento a Mallarmé si impone e si compie la conversione al cratilismo poetico (linguaggio poetico come rimotivazione

8. Per una discussione convincente e a tutt’oggi insuperata della teoria jakobsoniana della letterarietà in quanto funzione poetica dominante si veda Di Girolamo (*Critica*).

del linguaggio ordinario), con una sottolineatura del valore mimetico del linguaggio qui più marcata che in Valéry e in Mallarmé. (“Formalisme” 237)

«Il simbolismo fonico è, senza dubbio, una relazione oggettiva basata su di una connessione fenomenica fra modi sensoriali differenti, in particolare tra l’esperienza visiva e uditiva» (211), afferma Jakobson nelle pagine finali di “Linguistica e poetica”, ed è questa una delle innumerevoli conferme della sua persuasa adesione al cratilismo poetico. Gli scritti jakobsoniani pullulano di siffatte affermazioni, che troveranno una compiuta e solida sintesi, sostenuta da una massiccia messe di studi sperimentali e documenti, nel lavoro scritto in collaborazione con Linda Waugh *The Sound Shape of Language*, e in particolare nel quarto capitolo⁹.

A ben riflettere, riconosce Genette, non si può parlare di conversione o di evoluzione nel pensiero dello studioso russo: «i due temi coesistono da sempre nel discorso di Jakobson» (“Formalisme” 238).

Probabilmente questa coesistenza è meno paradossale di quanto potrebbe apparire, almeno in teoria: da un lato, in effetti, il significante “arbitrario” è percepibile in quanto arbitrario, e quindi messo in rilievo dalla sua stessa assenza di motivazione, dalla sua inadeguatezza mimetica, al limite alla sua incongruenza, che è una forma di estraneità (*ostranenie*) [...]. Ma dall’altro lato, il segno mimetico (o recepito in quanto tale), teoricamente “trasparente” per via del suo mimetismo, è a conti fatti notevole, e quindi percepibile, per questa stessa ragione, soprattutto se genera un contrasto o un’eccezione

9. Dove peraltro non mancherà un riferimento a *Mimologiques* e la sua inclusione in bibliografia. Sulla genesi del lavoro e le sue tappe si veda Waugh (“Working”).

nel contesto e/o nel sistema: altro *ostranienie*, opposta alla precedente e forse altrettanto efficace. (238)

Epperò Ermogene deve infine cedere le armi: «l'attitudine formalista entra in contrasto con il desiderio mimologico a tutto vantaggio del secondo» (239); «la valorizzazione mimetica [...] penetra tutti gli elementi della poetica jakobsoniana, e specialmente il più importante [...], vale a dire il principio di ricorrenza» (239). Il cui raggio di azione si accresce esponenzialmente nel discorso di Jakobson diventando, con la benedizione di Herder e Hopkins, *il parallelismo generalizzato*, assurgendo al rango, da procedimento qual era, di criterio sovrano, ed esautorando il principio, inizialmente in *pole position*, della messa a punto (*Einstellung*) del messaggio in quanto tale. Di qui Genette si sofferma sulla spiegazione, improntata a convinta 'scientificità'¹⁰, del parallelismo come proiezione dell'equivalenza dall'asse paradigmatico all'asse sintagmatico, per cui «l'equivalenza è promossa al rango di elemento costitutivo della sequenza».

L'argomentazione che segue è quella che abbiamo riportato nel passo iniziale e cui rinviamo, che si conclude con la presa d'atto della medesima valorizzazione:

qui (ripetizione) e là (mimetismo), una valorizzazione del *medesimo*.

7. Questo Genette

Prima di tale categorica chiusa Genette ha osservato come i due fronti teorici del convenzionalismo e del

10. Sulle premesse epistemologiche di Jakobson e della linguistica e teoria della letteratura strutturalista si vedano le sempre illuminanti osservazioni di Brioschi (*Mappa*; "Critica" 155-160 e *passim*).

cratilismo poetico risultino «perfettamente reversibili» e vadano interpretati sul piano, spesso inconsapevole, «del partito preso e delle valorizzazioni profonde». Ecco il segnale, non roboante ma forte e chiaro, della lettura genettiana di questo conflitto, la quale viene esplicitata a conclusione del saggio, e più distesamente in *Mimologiques*. I termini adoperati («a tutt'altro livello, quello dei partiti presi delle valorizzazioni profonde» [“Formalismo” 238]) rinviano a quello scandaglio filosofico a cui accennavamo prima, sempre atteggiato alla discrezione e all'*understatement*, ma ugualmente vigile e consapevole, delle vicende delle teorie letterarie nel «tempo grande», per dirla con Bachtin.

Non è un caso che *partito preso* e *valorizzazione* siano voci già presenti nel lessico genettiano. Troviamo per esempio il secondo termine, di palese marca filosofica, in *Figure I*, dove risuona spesso il nome di Gaston Bachelard – le cui opere Genette mostra peraltro di conoscere bene, a conferma di una sua frequentazione tutt'altro che sporadica della filosofia –, tanto da farci ipotizzare che proprio da Bachelard egli possa avere attinto il termine e la funzionalità teoretica di *valorisation*.

Partis pris compare invece nella polemica con Michel Deguy protrattasi per un anno e mezzo, dall'ottobre 1969 all'aprile 1971, sulle pagine delle riviste *Critique*, *Communications* e *Cahiers du chemin*. Una delle tappe della discussione è costituita dal saggio “La retorica ristretta”, pubblicato inizialmente, come dicevamo sopra, nel dicembre 1970 su *Communications* e confluito sei anni dopo in *Figure III*. Tradotta in italiano con *idea preconcepita* (“La retorica ristretta” 35), la locuzione descrive, liquidandola, la dissoluzione operata da Deguy delle divisioni tropologiche e in particolare dell'opposizione metafora/metonimia. Il passo finale della requisitoria merita di venire riportato:

A mio parere il profondo desiderio di tutta una moderna poetica è proprio quello di sopprimere le suddivisioni e, al tempo stesso, di stabilire il regno assoluto – senza suddivisione – della metafora. Il resto è, forse, solo *motivazione*. (35)

«Tutta una moderna poetica»: non tutta la poetica. È la medesima convinzione che sigilla il saggio “Formalisme e Langage poétique”. La «tripla valorizzazione della relazione analogica» operata da Jakobson «tra significanti (omofonie, paronomasie, etc.), tra significati (metafora), tra significante et significato (motivazione mimetica)» rivela una «convergenza» rimarchevole:

Una tale convergenza è senza dubbio, in larga misura, indice di “verità”; ma è anche, e forse soprattutto, segno dei tempi e tema di un’epoca. Essa si accompagna inevitabilmente a una scelta, cosciente o meno, all’interno del corpus poetico, che una statistica delle citazioni e degli oggetti d’analisi mostrerebbe in modo eloquente: il nostro “linguaggio poetico” è il linguaggio di una certa poesia [...]. Una poetica fondata di parte in parte sul “demone dell’analogia” è un’idea tipicamente romantica e simbolista (“Formalisme” 238-239).

Genette mostra dunque quanto le pretese generalizzanti, se non universalistiche, della proposta jakobsoniana vengano infirmate dalla loro riconoscibile collocazione all’interno di un modello di poesia storicamente circoscritto, e, per quanto a lungo egemone, aggiunge lo studioso, concludendo con ciò il nostro saggio, probabilmente già parte del passato.

Il rilievo storicistico non esaurisce tuttavia la crociata genettiana contro la valorizzazione del medesimo. Leggiamo ancora in “La retorica ristretta” parole di insofferenza nei confronti dello smantellamento dei confini

fra le figure dell'*elocutio* ad uso e consumo dell'analogia. Posta la seguente dichiarazione di Breton:

«(Accanto alla metafora e al paragone) le altre “figure” che la retorica persiste a enumerare sono assolutamente prive di interesse. Il solo a interessarci è lo scatto analogico: possiamo agire sul motore del mondo soltanto per il suo tramite» (“La retorica ristretta” 39),

Genette commenta:

La preferenza si esprime senza giri viziosi, com'è suo diritto: ma, nel caso specifico, è la motivazione a farci fermare e – confessiamolo – a infastidirci; poiché questa azione per *analogia* sul «motore del mondo» può veramente avere solo un senso, e cioè: ritorno alla magia. (39)

«Ritorno alla magia»: è interessante notare che anche a proposito di Jakobson sia stato mosso tale rilievo, in particolare riguardo alle matrici culturali della sua linguistica, alcune delle quali estranee alla tribù parigina, come la biologia anti-darwiniana di Lev Berg e Nikolaj Denilevskij, la *Naturphilosophie* tedesca, o comunque remote, come il neoplatonismo e il pensiero di Paracelso (Sériot). Viene alla mente il sintagma *concezione magico-animistica del linguaggio* che Franco Brioschi (*Mondo*; “Critica”) ha suggerito riflettendo sulle conseguenze ontologiche dei postulati linguistici propri di una certa koinè strutturalistico-semiologica, contrapponendole la parsimonia del nominalista e soprattutto «l'indeclinabile responsabilità di un uso razionale della ragione» (“Critica” 190).

Se torniamo ora alla polemica di Genette con Deguy, vediamo come anche qui si fronteggino due modi opposti di intendere il pensiero, la poesia, i fondamenti tanto epistemologici quanto deontologici della ricerca letteraria.

Secondo la ricostruzione di Sylvie Patron, la polemica, nata inizialmente «sotto il segno della figura», inscena lo scontro fra la poetica strutturale e l'ermeneutica d'ispirazione heideggeriana. «La questione dell'essere, almeno per quanto riguarda la filosofia nella sua versione continentale, si trova apparentemente al centro del dibattito» (1-2). Rinviando al lavoro di Patron per i dettagli della discussione, ricordiamo soltanto che se secondo Deguy «la poetica è un'ontologia esplicita, per la quale il poema non è un oggetto ma una modalità dell'essere dentro il linguaggio» (Patron 6), dal canto suo Genette dichiara che «l'essere è fuori della portata della poetica» (6), rivendicando la necessità di considerare l'opera come un oggetto di linguaggio, di elaborare un metalinguaggio per conoscere e studiare questo oggetto, e non da ultimo l'imprescindibilità della «sottomissione all'ordine della prova» (8). Laddove Deguy «indica chiaramente, attraverso il suo vocabolario e l'uso delle citazioni» a quale filosofia egli debba i propri punti fermi, Genette, scrive Patron, «è kantiano senza fare nomi» (8).

I termini della discussione, prosegue la studiosa, spingono a retrodatare, «al di là degli effetti collocabili all'inizio degli anni Settanta, in un contesto ancora segnato dallo strutturalismo, l'eliminazione del referente, la riduzione dell'opera alla sua configurazione verbale, ecc., per situare con precisione una crisi che è senza dubbio più profonda» (8). Tale crisi, di cui Patron indica l'evento scatenante nell'incontro del 1929 a Davos tra Martin Heidegger e Ernst Cassirer, «è una crisi della ragione, della conoscenza dell'oggettività» che nella contesa fra Genette e Deguy si fa sentire «secondo un modo di presenza sottile» (9).

Così si rivolge Genette al suo interlocutore nell'aprile del 1971:

Io sono, sottilmente, *per* la conoscenza, la ragione, l'oggettività, il progresso dei Lumi (e delle tecniche), e contro ciò che ostacola questo movimento ("Question' à Michel Deguy" 73-74)

È questo Genette, con la sua sottile dichiarazione di fede nella ragione illuminista, impegnato a combattere tenace la valorizzazione del medesimo e i partiti presi, la magia e i demoni analogici, che ci pare meriti di essere letto e interrogato oltre le fortunate tassonomie di *Figure III*.

Bibliografia

- Brioschi, Franco. *La mappa dell'impero*. 1983. Il Saggiatore, 2003.
- . *Un mondo di individui. Saggio sulla filosofia del linguaggio*. Unicopli, 1999.
- . "Critica della ragion poetica." *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*. Bollati Boringhieri, 2002, pp. 149-176.
- Derrida, Jacques. *La scrittura e la differenza*. 1967. Traduzione di Gianni Pozzi, Einaudi, 1971.
- . *Della grammatologia*. 1967. Traduzione di Rodolfo Balzarotti, Franca Bonicalzi, Giacomo Contri, Gianfranco Dalmaso, Angela Claudia Loaldi, Jaca Book, 1969.
- Di Girolamo, Costanzo. *Critica della letterarietà*. Il Saggiatore, 1978.
- Genette, Gérard. *Figure I. Retorica e strutturalismo*. 1966. Traduzione di Franca Madonia, Einaudi, 1988.
- . "La retorica ristretta." 1970. *Figure III. Discorso del racconto*, traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, 1976, pp. 17-40.

- . “Avatars du cratylisme I: Peinture et dérivation.” *Poétique*, n. 11, 1972, pp. 367-394.
- . “Avatars du cratylisme II: L’idéogramme généralisé.” *Poétique*, n. 13, 1973, pp. 111-133.
- . “Avatars du cratylisme III: Langue organique, langue poétique.” *Poétique*, n. 15, 1973, pp. 149-181.
- . “Formalisme et Langage Poétique.” *Comparative Literature*, vol. 28, n. 3, 1976, pp. 233-243.
- . *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. Seuil, 1976.
- . *Finzione e dizione*. 1991. Traduzione di Sergio Atzeni, Pratiche, 1994.
- . *L’Opera dell’arte. Immanenza e trascendenza*. 1994. Traduzione di Riccardo Campi, a cura di Fernando Bollino, CLUEB, 1999.
- Jakobson, Roman. “Fragments de ‘La nouvelle poésie russe.’” 1919. *Huit questions de poétique*, a cura di Tzvetan Todorov, Seuil, 1977, pp. 11-30.
- . *Novejšaja russkaja poèzija. Nabrosok pervij (V. Chlebnikov)* [*La nuovissima poesia russa. Primo schizzo (V. Chlebnikov)*]. 1921, poi in *Formal’nyj metod. Antologija russkogo modernizma [Il metodo formale. Antologia del modernismo russo]*, pod redakcij S. A. Ušakin, Kabinetnyj učenyj, 2016, pp. 246-304.
- . “Che cos’è la poesia?” 1933-1934. *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, introduzione e traduzione di Riccardo Picchio, Einaudi, 1985, pp. 42-55.
- . “Linguistica e poetica.” 1960. *Saggi di linguistica generale*, traduzione di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, introduzione e cura di Luigi Heilmann, Feltrinelli, 1972, pp. 181-218.
- . “Alla ricerca dell’essenza del linguaggio.” 1965. Émile Benveniste et al. *I problemi attuali della linguistica*. 1966. Traduzione di Luigi Del Grosso Destrieri, Bompiani, 1968, pp. 27-46.
- Jakobson, Roman, Linda R. Waugh. *The Sound Shape of Language*. 1979. Mouton de Gruyter, 2002.

- Jakubinskij, Lev Petrovič. “O zvukach stichotvornogo jazyka [Sui suoni del linguaggio poetico].” *Poetika. Sbornik po teorii poëtičeskogo jazyka [Raccolta sulla teoria del linguaggio poetico]*. 1916. Petrograd, 1919, pp. 37-49.
- Mortara Garavelli, Bice. *Manuale di retorica*. Nuova edizione ampliata, Bompiani, 1988.
- Patron, Sylvie. “Une économie scandaleuse. Michel Deguy, Gérard Genette et la question de l’être.” *Littérature et philosophie*, a cura di Anne Tomiche, Philippe Zard, Artois PU, 2002, pp. 313-324, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00698691/document>. Ultima consultazione: 26 ottobre 2020.
- Saran, Franz. *Deutsche Verslehre*. Beck, 1907.
- Sériot, Patrick. “Métaphore, métonymie, magie.” *Roman Jakobson, linguistica e poetica*, a cura di Stefania Sini, Marina Castagneto, Edoardo Esposito, Ledizioni, 2018, pp. 163-174.
- Šklovskij, Viktor Borisovič. “L’arte come procedimento.” 1917. Traduzione di Cesare de Michelis, Renzo Oliva. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*. 1965. A cura di Tzvetan Todorov, prefazione di Roman Jakobson, Einaudi, 1968, pp. 73-94.
- . “Synecdoques.” *Communications*, n. 16, 1970, pp. 26-35, https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1227. Ultima consultazione: 26 ottobre 2020.
- Waugh, Linda R. “Working with Roman Jakobson. *The Sound Shape of Language*.” *Roman Jakobson, linguistica e poetica*, a cura di Stefania Sini, Marina Castagneto, Edoardo Esposito, Ledizioni, 2018, pp. 25-41.

SFUMATURE E INTERFERENZE
NELLA LETTERATURA AL SECONDO GRADO

Mauro Ferraresi

Da *Palinsesti*:

Sento già – bisognerebbe essere sordi – ciò che certamente si obietta a questa apologia, anche parziale, della letteratura al secondo grado: questa letteratura «libresca», che si basa su altri libri, sarebbe lo strumento, o il luogo, di una perdita di contatto con la «vera» realtà – che non è nei libri. La risposta è semplice: come abbiamo già visto, un aspetto non esclude l'altro, e *Andromaque* o *Doktor Faustus* non sono più lontani dal reale di quanto lo siano *Illusions perdues* o *Madame Bovary*. Ma l'umanità, che scopre in continuazione nuovi significati, non può sempre inventare nuove forme, ed è talvolta costretta ad attribuire un senso nuovo a forme antiche. Il numero di favole o di metafore di cui è capace l'immaginazione degli uomini è limitato, ma queste contate invenzioni possono essere per tutti, come l'Apostolo [Ancora Borges (naturalmente), *Altre inquisizioni*. Feltrinelli, 1973, p. 187]. Bisogna *occuparsene*, però, e l'ipertestualità ha il merito specifico di rilanciare costantemente le opere antiche in nuovi circuiti di senso. (470-471)

Ho incontrato per la prima volta il pensiero di Genette molti anni fa. Fu all'epoca dell'uscita del suo libro *Palinsesti*. È ancora possibile trovare da qualche parte il numero 48 di *Alfabeta* del 1983 in cui scrissi una

recensione ragionata, allora andavano di moda così, nella quale il testo di Genette serviva quale spunto per discutere anche di altro. Mi è stato chiesto di fornire un contributo a partire dal lontano e acerbo scritto di quel giovanissimo studioso.

Ricordo che il punto di partenza fu un racconto, *storytelling* si direbbe oggi. Eccolo.

Un caro amico una volta mi narrò di una curiosa interpretazione tratta da una trama ben nota. Si raccontava delle vicissitudini di un personaggio che era disceso dal cielo e che era vissuto per un certo periodo di tempo in mezzo a noi. Presto fu scoperto e perseguitato, morì, resuscitò e di nuovo ascese al cielo dicendo ai suoi più stretti collaboratori che sarebbe rimasto sempre tra loro.

Mentre ascoltavo con orecchie un poco annoiate questa narrazione, l'amico concluse dicendo che il racconto non era un rapido sunto dei quattro vangeli, sebbene l'affermazione finale del nostro personaggio fosse stata ricavata, più o meno esattamente, dal Nuovo Testamento, e precisamente dalla missione degli apostoli nel *Vangelo secondo Matteo*. Il racconto era, in verità, un veloce riassunto del famoso film di Steven Spielberg *E.T. L'extraterrestre*.

Da dove sorgono lo stupore e il sorriso che ci assalgono in questi casi? Sono causati solamente dalla scoperta di una così stringente analogia tra storie così distanti? Direi di no, perché una veloce riflessione ci fa giungere alla conclusione che tale analogia non può essere casuale e che un grande narratore come Spielberg deve invece averla in qualche modo pensata e programmata. Ciò che sembra svelare l'analogia, e ciò che produce stupore e divertimento, riguarda in realtà il fatto che essa spiega metaforicamente il doppio meccanismo della letteratura nel suo complesso.

Le due caratteristiche della letteratura sono, nello specifico, le seguenti:

1) la letteratura, tutta la letteratura, è in realtà una letteratura al secondo grado e funziona (ancora una volta metaforicamente) come un palinsesto;

2) a fare le grandi opere, le grandi narrazioni sono le «interferenze» e le «sfumature».

Prima di entrare nel merito di questi due importanti concetti ricordiamo, *en passant*, che un palinsesto è una pergamena su cui è stata cancellata la prima iscrizione per fare posto a un'altra. Questa operazione di riscrittura non è però mai perfetta, per cui è possibile leggere, quasi in trasparenza, il testo vecchio sotto quello nuovo. Intitolare *Palinsesti* un libro dedicato alla letteratura significa assumere fino in fondo questa prospettiva: ogni nuova opera letteraria nasce cioè come sovraiscrizione di un precedente testo e reca con sé, inevitabilmente, parte del suo precedente portato semantico.

Nel libro di Gérard Genette troviamo indicato il secondo concetto in un passaggio che si ritrova a pagina 39 dell'edizione francese (e a pagina 34 di quella italiana), là dove l'autore afferma proprio che le nuove sfumature e le nuove interferenze sono alla base delle grandi opere. In questo secondo concetto pare di sentir echeggiare una famosa affermazione di Paul Valéry secondo cui le grandi opere sono *nuances*, non colore, e che tutto il resto è letteratura.

Portiamo un esempio preso ancora una volta dal cinema. L'esempio in questione è un'importante pellicola di fantascienza uscita nel 1979: *Alien* di Ridley Scott. Quel film si appoggiava al genere fantascientifico e quindi, come si vedrà meglio più avanti, era un palinsesto, anzi un ipertesto, perché si avvaleva di temi, figure e strutture presi da innumerevoli altri racconti e film di fantascienza precedenti. Chi ricorda la trama del film avrà presente che l'astronave *Nostromo* di rientro dalla terra era dotata di un equipaggio di sette persone, cinque uomini e due donne. La storia è nota: imbarcato il pericoloso parassita

alieno a bordo, ignorando le procedure di quarantena, il capitano Dallas decide, a un certo punto, di spingere il mostro nella camera di compensazione ed espellerlo nel cosmo, perciò entra nei condotti di aerazione monitorato da Lambert, ma viene raggiunto e assalito dall'alieno, mentre il tenente Ellen Ripley e il resto dell'equipaggio non possono fare altro che assistere impotenti alla sua fine. Ecco la prima importante interferenza. Ne seguiranno altre, ma per comodità analizzeremo solamente questa. Il capitano Dallas ha il *physique du rôle*, sembra decisionista al punto giusto e tutti si attendono che la lotta senza quartiere sarà tra lui, insieme al resto dell'equipaggio, e il mostro, e che alla fine magari rimarrà solo ma indubabilmente vincerà. Invece, neppure a metà della pellicola, il presunto eroe Dallas muore e il suo posto viene preso da una non ancora famosa Sigourney Weaver, il tenente Ellen Ripley, che prenderà in mano la situazione. Il fatto che si tratti di una donna accentua ancora di più il senso di fragilità umana di fronte a un mostro alieno lucido, spietato e senza sentimenti, una perfetta macchina parassita che uccide il suo ospite per sopravvivere. Ma dopo poche inquadrature il tenente Ripley si dimostra assolutamente all'altezza del compito e degno avversario di Alien, come si vedrà soprattutto nella sequenza finale. Questa interferenza è ciò che rende la pellicola uno dei migliori film di fantascienza nella storia del cinema. Ci saranno sequel, nasceranno fumetti e i film di fantascienza che seguiranno non potranno non tenere conto della lezione di *Alien*. Ritenerne che le interferenze e le sfumature possano costruire un capolavoro non è quindi una vuota teoria genettiana, ma il modo reale con cui si può avanzare nell'arte del racconto immettendovi novità e invenzioni.

Per quanto riguarda invece la prima caratteristica, essa è presente e discussa *passim* in tutto il volume di Genette. Le valenze operative del palinsesto, cioè, permettono una

facile trasposizione a livello delle strutture testuali per cui la precedente scrittura funge da ipotesto sul quale fa aggio la nuova iscrizione, ovvero l'ipertesto.

Il concetto e l'analogia con il palinsesto servono a Genette per produrre uno sforzo tassonomico e definire i cinque modi attraverso cui un nuovo testo si appoggia a quanto è stato scritto in precedenza.

Il primo modo, e forse il più importante, è quello dell'*intertestualità*, concetto che si deve a Julia Kristeva e che comprende nell'ordine la citazione, ma anche il plagio e infine l'allusione, a seconda della presenza maggiore o minore della variabile esplicitante. L'intertestualità richiede comunque una presenza effettiva di un testo in un altro.

Il secondo modo è quello *paratestuale*: un testo può richiamarne un altro grazie al paratesto, vale a dire al titolo, al sottotitolo, alla quarta di copertina, ecc. Il modo paratestuale si esplicita in titoli come per esempio il romanzo pubblicato nel 2009 di Seth Grahame-Smith: *Orgoglio e pregiudizio e zombie*. La paratestualità appropria della periferia di un testo per costruirne un altro.

Il terzo modo è quello della *metatestualità*, secondo cui un testo ne commenta un altro, ci riflette sopra, lo critica traendone linfa per un testo ulteriore. L'esempio che Genette riporta è *La fenomenologia dello spirito* di Hegel che richiama il precedente *Il nipote di Rameau* di Diderot.

Bisogna aggiungere che i diversi modi di relazione di un testo con gli altri testi sono suddivisi e suddivisibili ma, spesso, concorrono assieme nella saturazione del campo semantico di un'opera letteraria. «Saturare il campo» in questo caso significa sin dall'avvio indirizzare il lettore nella giusta direzione, portarlo immediatamente al centro del tema, aiutarlo cioè con gli aspetti paratestuali, intertestuali e metatestuali per comprendere da subito l'ambito entro cui si inserisce l'opera. I libri per bambini

e ragazzi, per esempio, si presentano da subito con una veste testuale (paratestualità) che indirizza il tipo di lettura e il tipo di lettore richiesto.

Il quarto modo di relazione riceve il nome e lo statuto da una precedente opera di Genette, *Introduzione all'architetto*. In quel libro l'autore francese individuava la base culturale su cui si basa ogni nuova produzione letteraria. E proseguiva analizzando le conseguenze diachroniche di tale base culturale. Tali conseguenze portano a prendere in considerazione l'evoluzione e la trasformazione dei generi che, da Aristotele in poi, hanno spianato la strada alla produzione letteraria, incanalandola e irreggimentandola appunto in generi specifici. Perciò l'*architetto* è per Genette la relazione di inclusione che unisce il testo all'universo del discorso a cui esso appartiene. È architetto di Conan Doyle, per esempio, il genere dei romanzi gialli loici al quale il suo Sherlock Holmes appartiene; è architetto di Simenon e del suo Maigret il genere dei romanzi gialli di tipo psicologico secondo cui l'investigatore si affida all'istinto e soprattutto è in grado di immergersi nelle situazioni andando a scovare le motivazioni alla base di un delitto; è, infine, architetto di Raymond Chandler e del suo detective Philip Marlowe il genere di romanzi gialli del tipo *hard boiled*, in cui l'ambiente nel quale il detective si muove è quello tipico e duro dei bassifondi metropolitani, mentre la personalità del detective è altrettanto dura, solitaria e in perenne conflitto con l'ordine costituito.

Introduzione all'architetto funge perciò, e al contempo, da introduzione dotta e circostanziata al libro in analisi qui, cioè *Palinsesti*, e indica anche il quarto modo con cui la produzione letteraria si relaziona con ciò che la precede.

Infine, l'ultimo modo è quello dell'*ipertestualità*, che include ipertesto e ipotesto. Queste due ultime categorie sono gli Scilla e Cariddi dell'intera avventura testuale,

nel senso che spiegano come si può far del nuovo con del vecchio. Genette in proposito afferma che qui si sta parlando di «ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò *ipertesto*) a un testo anteriore A (che chiamerò, naturalmente, *ipotesto*), sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento» (*Palinsesti* 7-8)

In questo senso l'*Odissea* è ipotesto di un numero infinito di libri e film e i due racconti ipotestuali per eccellenza, per quel che riguarda la cultura occidentale, sono l'*Iliade* e l'*Odissea*. Essi trattano rispettivamente del tema della Partenza (per una guerra, per una impresa) e del tema del Ritorno (a casa, al meritato riposo). Così potentemente epitomizzati, i due capostipiti della letteratura occidentale rendono meglio conto di quante opere risultano ipertestuali rispetto a loro. Quanti romanzi sono stati dedicati al tema della partenza? E del ritorno? Per portare pochi esempi, ipertesto della Odissea è certamente l'*Ulysses* di Joyce, ma anche *Il disprezzo* di Godard e *I guerrieri della notte* di Walter Hill. Il nostro esempio iniziale mostra invece come il film *E.T. L'extraterrestre* sia l'ipertesto dei Quattro Vangeli, altro topos saccheggiato di frequente.

Talvolta l'architestualità si incrocia con l'ipertestualità, per esempio quando testi che possiedono forti caratteristiche comuni, come il genere letterario o addirittura il sottogenere, si rimandano in un rapporto di ipertestualità, inserendo testi precedenti in quello successivo. È il caso dei sequel o delle saghe, le quali, per permettere una miglior comprensione e così aiutare la memoria dei fan distratti, inseriscono riferimenti più o meno velati presi dagli episodi precedenti.

Nell'articolo di anni fa, a questo punto mi ero interessato ai procedimenti che sottintendevano tale gioco di intertestualità. Mi chiedevo cioè se si potesse rintracciare uno specifico tipo di inferenza in questo gioco di rimandi, e quale fosse. L'intento era quello di trovare la logica

alla base della letteratura al secondo grado. Ora invece, proprio come in un palinsesto, vorrei tenere sottotraccia quella ricerca che esporrò solo brevemente, per sovrascriverci una diversa analisi.

Che cosa significa sfumare un'opera in un'altra? Si tratta solamente di un gioco enciclopedico? In altri termini, le sfumature e le interferenze di cui si parla riescono solo se si ha una conoscenza di tutti i principali ipotesti? Oppure i meccanismi non sono così libreschi, come peraltro denunciò per primo lo stesso Genette, e c'è invece dell'altro? L'ipotesi libresca, infatti, è una pratica di lettura relazionale costruita tramite sapere enciclopedico riguardante tutto quello che è stato pensato e scritto sino al momento del concepimento della nuova opera. Solo così, continua l'ipotesi libresca, si può costruire il nuovo, appoggiandosi cioè a tutto quello che è stato detto e scritto in precedenza.

La risposta alla questione la trovai con l'aiuto di Roland Barthes, e precisamente grazie al suo libro *La retorica antica*. In quel libro Barthes analizzava il funzionamento di un particolare tipo di sillogismo ellittico, l'entimema. L'entimema è un sillogismo monco che non si preoccupa di esplicitare tutte le premesse. Quando una delle premesse o addirittura la conclusione sono troppo evidenti e possono essere pacificamente inferite, allora esse vengono soppresse lasciando così al lettore il piacere di compilare per proprio conto la parte mancante, come avviene con certi giochi enigmistici. La letteratura al secondo grado, affermavo, è dunque una letteratura entimemica che si permette di elidere certi aspetti narrativi che si possono andare a reperire grazie all'enciclopedia del lettore. E quando il gioco si completa vuol dire che si è partecipato attivamente, che si sono smesse in parte le vesti del lettore per indossare quelle del co-autore, e da questa co-creazione si ricava il piacere del testo.

Una tale soluzione era solo parziale. Intanto perché occorre tenere presente che l'entimema lavora per elisione, e parlare di sfumature non è proprio lo stesso che parlare di elisione. Inoltre, se è vero che l'entimema può in parte spiegare il piacere del testo, e se è vero che questo tipo particolare di inferenza si accorda con l'idea di una letteratura al secondo grado poiché è nelle conoscenze dei testi precedenti che l'entimema trova la possibilità stessa di elidere, esso non spiega però perché nella letteratura al secondo grado la sfumatura, il piccolo cambiamento, assumono così grande importanza e forniscono il salto inventivo che sposta le coordinate culturali del nuovo testo rendendolo radicalmente diverso dalla letteratura precedente. Il gusto dell'entimema non spiega cioè che cosa rende nuova un'opera d'arte e che cosa è davvero la sfumatura.

Si tratta perciò di partire da un diverso assunto e cioè che quanto fornisce valore inventivo a un'opera è piuttosto il nuovo significato che questa assume, il dir di più dell'ipertesto rispetto all'ipotesto. E, in questo senso, nessuna elisione.

Per stringere d'appresso il concetto di sfumatura cercheremo di accerchiarlo tramite due argomenti differenti: il primo attinente al linguaggio e alle sue regole, il secondo di taglio più pragmatico e sociologico.

Il linguaggio umano possiamo strutturarlo per livelli crescenti, ed è quello che fa la linguistica. Prima ci sono i fonemi e i grafemi, poi la morfologia che studia la struttura della parola e descrive le varie forme che le parole assumono a seconda delle categorie di numero, di genere, di modo, di tempo, di persona. Il lessico analizza le parole e le locuzioni mentre la sintassi prende in considerazione le funzioni relative alla struttura dell'intera frase. Infine, esiste la linguistica testuale che si fa carico delle macroproposizioni superiori alla frase. Tendenzialmente, questi differenti livelli di studio linguistico si suddividono

nelle discipline della fonologia, della morfologia, della sintassi, della semantica e della pragmatica. Quest'ultima studia in realtà le relazioni tra i segni e il contesto sociale e comunicativo del loro uso, ovvero, potremmo dire semplificando, che studia il rapporto che intercorre tra il testo e gli utenti del testo, più ampiamente il rapporto tra testo e contesto. La pragmatica per il momento la tralasciamo, ci servirà per portare acqua al mulino del nostro secondo argomento.

Le sfumature possono attingere a tutti i livelli menzionati. Si possono inventare nuovi fonemi e grafemi, nuove morfologie, nuove parole e nuove sintassi. Lavorare di sfumatura a questi livelli, significa seguire la lezione che ci ha impartito James Joyce con l'*Ulysses*, o anche Raymond Queneau con i suoi *Esercizi di stile*.

Lo scrittore che lavora a questi livelli è fortemente innovativo sul piano della lingua, non necessariamente sul piano della narrazione e della storia. Esempi come quelli di *Alien* accumulano invece sfumature direttamente sul piano della storia, della vicenda narrata. E qui si inserisce il discorso della pragmatica perché spessissimo la necessità di variare la storia emerge dalla necessità di adattarla ai tempi. La necessità pragmatica spinge infatti per un'osmosi continua tra testo e contesto, che deve nutrire entrambi. Le sfumature e le interferenze emergono dalla società, dai cambiamenti di costume e degli usi che producono nuove forme narrative. Le sfumature sono traduzioni del contesto nel testo, sono gli insegnamenti e i cambiamenti che la contemporaneità fornisce all'autore e che l'autore poi ci consegna riversandoli in un testo. Ecco perché determinate epoche producono determinati testi. Per portare un esempio, diciamo che non sarebbe stato possibile scrivere per Kerouac *Sulla strada* prima della nascita negli States della *beat generation*.

Una volta affermato che le sfumature testuali si nutrono e prendono le mosse dalle sfumature contestuali siamo

con ciò solamente a metà del percorso. Aggiungiamo quindi che certi autori e certi romanzi sembrano in qualche modo anticipare il futuro e proprio l'opera di Kerouac ce ne fornisce testimonianza. *Sulla strada* è stato scritto nel 1951 e pubblicato nel 1957. La *beat generation* fiorisce in America e nel resto del mondo a partire dagli anni Sessanta. Come spiegarlo? Il fatto è che il rapporto tra testo e contesto è correlato e si muove in un verso e nell'altro. Il contesto produce i testi, dicevamo, ma talvolta accade viceversa, e allora sono i testi che insegnano alla società quel che ancora non sapeva: che cosa fare, come comportarsi, che cosa desiderare o che cosa conoscere. Per verificare questo secondo aspetto valutiamo in che modo i testi possono produrre innovazione sociale o scientifica o morale. Quando si stilano le classifiche dei testi che hanno cambiato il mondo e la storia si fa riferimento proprio alla realtà di questo fenomeno. Per la cultura occidentale, testi come le già citate *Iliade* e *Odissea*, ma anche la *Bibbia* e il *Corano*, *Il canone della medicina* di Avicenna, *Il Principe* di Machiavelli, il *Dialogo dei Massimi sistemi* di Galileo Galilei e *Philosophie Naturalis Principia Mathematica* di Isaac Newton, *Trattato sulla tolleranza* di Voltaire, *La ricchezza delle nazioni* di Adam Smith, *Il manifesto del partito comunista* di Marx ed Engels, *L'origine della specie* di Darwin, *L'interpretazione dei sogni* di Freud, la *Teoria speciale e generale della relatività* di Albert Einstein, *Se questo è un uomo* di Primo Levi, per riprenderne solo alcuni, sono opere che hanno letteralmente mutato il nostro approccio alle cose e al mondo. Ciascuno di questi testi ha, nel proprio ambito, cambiato il corso della storia, facendo avanzare scienze e coscienze verso territori nuovi, inesplorati, differenti. La loro sfumatura innovativa in questo caso non si muove a livello linguistico e grammaticale, piuttosto a livello pragmatico e sociale. Nel suo ambito di costume e di controcoltura giovanile

potremmo quindi inserire anche il libro di Kerouac nel novero dei testi che hanno mutato il contesto delle controculture giovanili, utilizzando una sfumatura (in senso genettiano) contestuale.

In conclusione, potremo affermare che le sfumature non sono mai solamente testuali e quando sono contestuali esondano dal testo e sversano nella società, fornendo a quest'ultima nuove informazioni, nuovi modi di pensare, nuovi usi, costumi, abitudini.

Genette forse non aveva in mente un senso così allargato di sfumatura. Ma la fortuna letteraria e l'importanza di *Palinsesti* sono invece lì a testimoniare che il suo testo ha prodotto sfumature contestuali, cioè ha cambiato alcuni importanti aspetti della nostra lettura e del modo in cui interpretiamo la letteratura. Il grande bibliotecario argentino quando ci faceva smarrire in labirinti e biblioteche aveva suggerito con modalità tutte letterarie l'importanza delle interferenze e delle sfumature, poiché Borges produceva sfumature testuali. Gérard Genette, invece, con un saggio di critica letteraria e di narratologia che non invecchia a dispetto dello scorrere dei tempi, ci ha elargito sfumature contestuali.

Bibliografia

- Barthes, Roland. *La retorica antica*. 1970. Traduzione di Paolo Fabbri, Bompiani, 1972.
- Genette, Gérard. *Introduzione all'architetto*. 1979. Traduzione di Armando Marchi, Pratiche, 1981.
- . *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. 1982. Traduzione di Raffaella Novità, Einaudi, 1997.

GENETTE E IL PERSONAGGIO

Guido Scaravilli

Da Nuovo discorso del racconto:

Un'altra lacuna concernerebbe la nozione di *personaggio* considerata in sé, e Rimmon[-Kenan] l'attribuisce alla mia esclusiva preoccupazione dell'azione come oggetto essenziale del racconto – dove i personaggi sarebbero soltanto, a partire da ciò, secondo l'idea aristotelica, semplici *supporti* dell'azione. Certo, per molti aspetti si tratta proprio di questo: dopotutto un personaggio non preso in un'azione non può figurare in un racconto (ma in un ritratto, in un carattere, ecc.); ma aggiungerei che, in maniera più radicale e (una volta di più) come viene indicato dal titolo e come viene confermato dall'introduzione, “Discorso del racconto” verte sul *discorso* narrativo e non sui suoi *oggetti*. Orbene il personaggio appartiene a quest'ultima categoria, anche se evidentemente egli è soltanto, in finzione, uno *pseudo-oggetto*, interamente costituito (come tutti gli oggetti di finzione) dal discorso che pretende di descriverlo e di riferire le sue azioni, i suoi pensieri e le sue parole. Ragione di più, probabilmente, per interessarsi maggiormente al discorso costituente di quanto non si faccia all'oggetto costituito, questo «essere vivente senza viscere» che in questo caso è soltanto (contrariamente a quanto avviene in [un testo storico o biografico]) un effetto testuale. (116)

1. È così che in *Nuovo discorso del racconto* Genette chiarisce in maniera cristallina, a più di un decennio di distanza dalla pubblicazione di *Figure III*, la sua posizione sull'ontologia e sulla funzione del personaggio nella narrativa. Per il critico esso è uno «pseudo-oggetto», un «essere vivente senza viscere»¹, un «effetto testuale» costituito da un insieme di segni e strutture linguistiche. In conformità con l'idea aristotelica, da cui Genette dichiara di non discostarsi, il personaggio è concepito come un mero supporto «dell'azione»: senza l'«azione», infatti, esso non potrebbe neanche «figurare in un racconto».

Nel passo da noi esibito, l'autore replica a un appunto mossogli da Shlomith Rimmon-Kenan in un suo denso articolo del 1976. In esso la narratologa, analizzando dettagliatamente la proposta teorica del “Discorso del racconto” e collocandola nel contesto dell'evoluzione dello strutturalismo *tout court*, aveva difatti individuato nell'assenza di un *focus* sul personaggio la principale «lacuna» del libro:

Questa lacuna si avverte particolarmente perché *Figure III* è uno studio comprensivo della maggior parte degli aspetti della finzione. Genette non fornisce le ragioni di questa omissione, ma è possibile dedurle dalla sua affermazione che ogni storia è l'estensione di una frase, principalmente di un verbo. Se l'aspetto più importante della frase e, di conseguenza, della narrativa finale

1. Il critico cita *Tel Quel* di Valéry: «Superstizioni letterarie – così chiamo tutte quelle convinzioni che concordi dimenticano la condizione verbale della letteratura. Quindi esistenza e psicologia dei personaggi, queste creature vive senza viscere». Tale frase è posta come epigrafe in Hamon, “Per uno statuto semiologico del personaggio”. La medesima citazione è riportata, sempre incipitariamente, in una monografia posteriore di Hamon, avente lo stesso impianto teorico (*Le personnel du roman* 9). Genette ci rimanda a tali studi in nota.

è il verbo, l'enfasi ricade naturalmente sul tempo, sul modo e sulla voce. Ma mi sembra che, anche senza mettere in discussione la predominanza del verbo, non si possa ignorare la presenza dei nomi [...]. Ci sono personaggi che agiscono (soggetti) e altri che sono influenzati da un'azione (oggetti), e [...] non li si può ignorare. L'attuale posizione strutturalista è che un personaggio non è altro che un "attante" (Greimas, 1966), la somma totale delle sue azioni. Mentre ciò può essere vero per i miti, i romanzi polizieschi e di spionaggio e altre narrazioni relativamente semplici, diventa molto più problematico nei romanzi psicologici e nella letteratura complessa in genere [...]. Senza dubbio Marcel non è semplicemente la somma totale delle sue azioni; è piuttosto la somma totale dei suoi ricordi, e nel suo caso un'analisi attanziale non significherà granché [...]. Né Genette approva esplicitamente l'analisi attanziale. Il problema non è che propone un approccio inadeguato al personaggio e alla caratterizzazione, ma che non propone alcun approccio e nessun argomento per difendere la sua omissione. (Rimmon-Kenan, "A Comprehensive Theory" 57)

L'obiezione di Rimmon-Kenan è rivolta alla concezione strutturalista del personaggio, di cui Genette condividerebbe gli assunti. La narratologa individua il limite di tale impostazione nel fatto che essa si concentra eccessivamente sul «verbo», lasciando ai margini del discorso i «nomi», e conseguentemente la singolarità dei personaggi. Ciò è innegabile, giacché gli strutturalisti concepiscono la narrazione come un «processo» di azioni ed eventi: ogni frase contiene un «nodo verbale», è come un «piccolo dramma», citando Tesnière². L'esempio emblematico è il modello di Greimas, per il

2. «Il nodo verbale [...] è del tutto equivalente a un piccolo dramma. Come un dramma infatti esso comporta

quale i personaggi sono semplici «attanti»³. Tuttavia, per Rimmon-Kenan tale approccio non è applicabile a racconti più complessi.

Ora, Genette non aveva dichiaratamente parteggiato per la teoria attanziale: la studiosa parla a ragione di «omissione». Nondimeno, basandoci sulla sua risposta piccata in *Nuovo discorso del racconto*, constatiamo che i sospetti della narratologa erano fondati: emerge infatti a più riprese, in tale saggio, la predilezione genettiana per il movimento drammatico, la catena degli eventi; inoltre, Genette nega ogni forma di autonomia ai «nomi». Si considerino, a tal riguardo, le sue riflessioni sulla «*caratterizzazione*», aspetto anch'esso tralasciato in "Discorso del racconto" (come pure aveva notato Rimmon-Kenan), nei confronti del quale egli palesa una significativa perplessità:

Osservo d'altronde che Shlomith Rimmon[-Kenan] stessa, dopo aver consacrato al personaggio come oggetto un capitolo piuttosto interrogativo (*Story: characters*), deve poi tornare sull'argomento un po' dopo, e in modo questa volta più deciso, trattando del discorso (*Text: characterization*). La *caratterizzazione* è evidentemente proprio la tecnica di costituzione del personaggio da parte del testo narrativo. Il suo studio mi pare la più grande concessione che la narratologia, almeno in senso stretto, possa fare alla considerazione

obbligatoriamente un processo e, il più delle volte, degli attori e delle circostanze» (Tesièrè 73).

3. Greimas distingue tra «attanti» e «attori». La differenza è che i primi sono categorie generali alla base di tutte le narrazioni (e non solo) mentre i secondi sono dotati di qualità specifiche e sono differenti per ciascuna narrazione. Pertanto, nella semiotica greimasiana gli «attori» sono molti, mentre il numero degli «attanti» è ridotto a sei, ma sia i primi che i secondi sono subordinati alle azioni.

del personaggio. Ma non rimpiango di averla respinta, o meglio di non averci neppure pensato, nella mia prospettiva: infatti essa mi pareva dar *troppo* spazio a un semplice «effetto» fra tanti altri, concedendogli il privilegio di avere ritagliato uno spazio a parte, e quindi di guidare l'analisi del discorso narrativo. Trovo decisamente, anche se relativamente, preferibile (più «narratologico») dissolvere lo studio della «caratterizzazione» in quello dei suoi mezzi costitutivi (che non sono tutti specificamente suoi): nominazione, descrizione, focalizzazione, racconto di parole e/o di pensieri, relazione con l'istanza narrativa, ecc. (*Nuovo discorso* 116-117)

Per Genette, non essersi soffermato sulla «caratterizzazione» non è motivo di rimpianto. Nella sua ottica non si tratta di un'«omissione»; piuttosto, una maggiore attenzione al tema sarebbe stata «concessione» eccessiva. Alla disamina organica proposta da Rimmon-Kenan (*Narrative Fiction* 29-42 e 59-70) trova preferibile un'ipotesi di lavoro minore: «dissolvere lo studio della “caratterizzazione” in quello dei suoi mezzi costitutivi». Il personaggio viene così ridotto a un oggetto assolutamente ipotetico, da posporre all'analisi dei procedimenti del «discorso costituente», nell'ambito dei quali gli sarà negato non solo un ruolo di primo piano, ma anche il «privilegio di aver ritagliato uno spazio a parte».

2. Lo scambio di battute tra Genette e Rimmon-Kenan è certamente un episodio marginale della storia della narrazione, ma è assai rappresentativo di un momento di particolare problematicità della riflessione teorica sulla questione del personaggio. A partire infatti dagli anni Sessanta del Novecento, come riassume Arrigo Starra, contro la nozione di personaggio venne «decretato, nel vocabolario della critica letteraria e artistica, una sorta

di bando», che si protrasse per oltre un ventennio (18)⁴.
Tale nozione

scompare dai più aggiornati dizionari di estetica e di teoria della letteratura, o perché scomposta nei suoi elementi costitutivi [...], oppure perché sostituita da concetti [...] legati al campo dell'argomentazione retorica o neoretorica (ad esempio quelli di 'personificazione' e 'caratterizzazione'); o ancora, da parole create o risemantizzate in quegli anni per evadere dalla fatale compromissione con l'antropomorfismo che l'idea del personaggio sembrava trascinare con sé: 'agente', 'attente', 'partecipante', 'esistente' e molte altre. (18)

Secondo Stara, le ragioni di tale discredito sono chiare: dal momento che i formalisti e gli strutturalisti distinguono rigorosamente il mondo vero dagli universi di finzione (e considerano i codici come chiusi in se stessi), essi si oppongono all'orientamento «realistico», cioè al convincimento secondo il quale i personaggi acquisirebbero, nel corso della narrazione, una sorta di indipendenza dagli eventi di cui sono protagonisti (cfr. Mudrick 211)⁵. Si pensi alla critica ottocentesca, che tendeva a equiparare i soggetti finzionali alle persone reali, e a discuterne separatamente dalla tessitura dell'opera, o alla teoria freudiana, che «riconduce [...] i personaggi all'esperienza biografica dell'autore» (Stara 213). Contrariamente

4. Rifacendosi a un celebre saggio di Walter Harvey del 1965, *Character and the Novel*, Stara definisce «Retreat from Character» questo momento di crisi per la teoria del personaggio, chiusosi a suo avviso solo verso la metà degli anni Ottanta (20).

5. All'orientamento «realista», Mudrick contrappone quello «purista», per il quale i personaggi non esistono che nella misura in cui fanno parte delle immagini e degli eventi che li sostengono e li muovono.

a tali approcci, le teorie semiotiche presuppongono il «principio della natura segnica del personaggio» (23), e maturano una visione teleologica e finalistica del racconto, in base alla quale il personaggio viene privato di una sostanziale autonomia, e ridotto, in maniera più o meno netta, a una funzione.

Anche per Rimmon-Kenan gli strutturalisti più di ogni altra specie di critici possono accogliere difficilmente il personaggio all'interno delle proprie teorie, a causa del loro impegno per un'ideologia che decentra l'uomo e va contro la nozione di individualità e profondità psicologica (*Narrative Fiction* 30-31). E Genette sembra in effetti appartenere a questa schiera, con la radicalità della sua posizione: scomposta la «caratterizzazione» nei suoi elementi costitutivi, egli non si preoccupa di stabilire se ve ne siano almeno alcuni in grado di sostenere un ruolo meno precario. La nozione di personaggio è abbandonata a uno stato di «nebulosa», e viene meno ogni intento di ricondurla a unità e concretezza⁶.

3. Le convinzioni di Genette sul personaggio espresse in “Discorso del racconto” e difese in *Nuovo discorso*

6. Commentando gli scritti di Ferdinand de Saussure sui cicli leggendari dei *Nibelunghi* e di *Tristano e Isotta*, D'Arco Silvio Avalle nota che in essi il personaggio appare come «il prodotto [...] di una attività combinatoria esercitata all'interno di [...] nebulose di elementi» (238). Per Saussure, infatti, i personaggi delle leggende germaniche, come tutti quelli nati all'interno di cicli epici originariamente orali, non possedevano alcun elemento che fosse in grado di stabilizzarne l'identità nel corso del tempo, nel passaggio dall'una all'altra esecuzione del testo: erano invece creazioni totalmente prive di «qualsiasi principio di unità», «associazioni libere» di tratti dotate di una forza di coesione minore di quella di una «bolla di sapone» (Saussure 192). Per una discussione delle idee di Saussure sul personaggio si veda Stara 183-186.

del racconto sorprendono se rapportate ad alcune proposte coeve. In effetti, già negli anni Settanta avevano cominciato ad affiorare, in seno allo stesso strutturalismo, voci discordi, che insistevano sull'esigenza di accordare uno spazio maggiore alla questione del personaggio, che pareva anche a Todorov «una delle più oscure della poetica», luogo di molti equivoci e «confusioni» (246)⁷. Contro tale incertezza metodologica – e la sovrapposizione di modelli di ricerca spesso incompatibili – si era scagliato Hamon nel 1972 (lo stesso anno di “Discorso del racconto”) in *Pour un statut sémiologique du personnage*: un saggio notevole per mole e novità di spunti, imprescindibile per chiunque – Rimmon-Kenan e Bal incluse – si è successivamente occupato della teoria del personaggio da un punto di vista strutturalista⁸.

Pur adottando una prospettiva semiologica *stricto sensu*, ed evitando programmaticamente ogni confusione tra «le categorie di persona e personaggio» (“Per uno statuto” 87)⁹, Hamon non riduce il personaggio a una combinazione di ruoli e sequenze che si ripetono nel sistema dell'opera, ma si sofferma anche sui processi testuali volti

7. Todorov, pur non negando che «i personaggi *rappresentano* delle persone, secondo modalità proprie della letteratura d'invenzione», si pronuncia a favore di un'analisi in termini di funzioni e costituenti, di livelli e di tratti (246).

8. Al pari di Rimmon-Kenan, anche Mieke Bal (79-92) condivide sostanzialmente la teoria di Hamon. Nelle due successive edizioni dell'opera (del 1997 e del 2009) Bal ha rivisto l'impianto del suo libro e apportato diverse modifiche, ma le idee sul personaggio sono restatesi pressoché immutate.

9. Hamon arriva a ritenere non necessario l'antropomorfismo del personaggio, considerando personaggi anche lo Spirito nelle opere filosofiche di Hegel, il legislatore, la procura e il dividendo in un testo di legge sulle società, gli ingredienti nelle ricette di cucina, i microbi o i virus nei manuali di medicina (“Per uno statuto” 89).

a delinearne la fisionomia. Per lui, quando il personaggio appare per la prima volta in un racconto è un «morfema vuoto» (93). La costruzione del suo significato è affidata al lettore, il quale deve individuare – e sistematizzare – le informazioni sul personaggio disseminate nel testo, per poi compararle con quelle relative agli altri personaggi¹⁰. Più precisamente, il compito della sua analisi consisterà nel distinguere e classificare gli «assi semantici» fondamentali (sesso, classe sociale ecc.) che permettono di strutturare l'etichetta semantica di ogni personaggio e determinare il suo grado di complessità (97)¹¹.

Hamon dedica inoltre spazio ai processi di «motivazione», alla descrizione esteriore del personaggio, all'interrelazione tra i suoi stati d'animo e l'ambiente, ma soprattutto alla scelta del suo nome, cruciale per lo studio della «caratterizzazione»¹². Il nome proprio può infatti veicolare i tratti caratteriali del personaggio attraverso quattro procedimenti fondamentali: «visivi» (ad esempio quando la lettera O è associata a un *character* rotondo e grasso); «acustici» (le onomatopee propriamente dette); «articolatori» (Gradgrind in *Tempi difficili* di Dickens: il movimento della bocca che gli è necessario a pronunciare

10. Il personaggio sarà «definito da un *fascio di relazioni* di rassomiglianza, di opposizione, di gerarchia e di organizzazione [...] che esso stabilisce, sul piano del significante e del significato, successivamente e/o simultaneamente, con gli altri personaggi ed elementi dell'opera» (Hamon, «Per uno statuto» 94).

11. Un personaggio informato da un maggior numero di assi semantici sarà più complesso.

12. Le intuizioni sui nomi e sul processo di «motivazione» sono state sviluppate ulteriormente da Rimmon-Kenan (*Narrative Fiction* 65-73). Il termine «motivazione» di solito si riferisce alle dinamiche interiori e alla personalità del personaggio: è l'insieme dei processi psichici che avviano, mantengono e regolano il comportamento.

il proprio nome suggerisce la qualità principale del personaggio); «morfologici», come nel caso della presenza di *bœuf* in Bovary (Hamon, “Per uno statuto” 112-113).

Questi accorgimenti inducono il lettore a isolare, entro il nome proprio, «radici, suffissi, prefissi, morfemi diversi», che potrà pertinentizzare – con effetto retroattivo – in funzione del significato del personaggio o che, all’opposto, gli serviranno «da riferimento in prospettiva futura, da orizzonte d’attesa» per prevederne l’evoluzione (113)¹³.

4. “Per uno statuto semiologico del personaggio” è un saggio significativo da un punto di vista metodologico, perché Hamon vi conferisce, in maniera singolare per lo strutturalismo francese, centralità all’esperienza del lettore, che nel suo sistema non è uno spettatore passivo, ma ha un ruolo attivo nel processo di ricostruzione del personaggio, a partire dall’analisi dei nomi. Si tratta di un’idea rilevante: come è noto, sulla cooperazione tra il testo e il lettore stavano già ragionando in Germania i teorici della Scuola di Costanza, e avrebbe presto ragionato l’Eco di *Lector in fabula*.

13. Hamon sottolinea la cura «quasi maniacale della maggior parte dei romanzieri» nella scelta del nome dei personaggi. Celebre è «il fantasticare pieno di indugi da parte di un Proust sul nome dei Guermantes oppure su quello di certe località italiane o bretoni» (“Per uno statuto” 111). Ma il critico mette a fuoco altri elementi utili per prevedere l’evoluzione del personaggio, come il genere letterario (ad esempio, ci si aspetta che in un giallo il detective trovi l’assassino) o la presenza, nel racconto, di personaggi referenziali e storici (ad esempio Napoleone). In quest’ultimo caso, la loro leggibilità dipenderà dal grado di partecipazione del lettore a una cultura condivisa. Lo scrittore potrà comunque confermare o disattendere le aspettative del pubblico, creando suspense o colpi di scena (92).

Più ancora di Hamon, Seymour Chatman si discosta da una concezione meramente funzionalistica del personaggio nel suo *Storia e discorso*, del 1978; e, similmente al critico francese, conferisce centralità ai nomi e alla cooperazione del lettore nella costituzione «illusionistica» del personaggio (Stara 22-23)¹⁴. Per lui i personaggi non sono (sempre) semplici ingranaggi della macchina narrativa ma costrutti imitativi complessi, che possono essere ricordati in maniera indipendente dall'intreccio, modellati sulla concezione che il lettore ha della vita ordinaria, e sulla base della quale è chiamato a figurarsi i tratti della personalità del soggetto finzionale. Quanto all'importanza dei nomi, si consideri che Chatman definisce il personaggio «un paradigma di tratti psicologici» (Chatman 130)¹⁵ la cui unità coesiva – come precisa concordando col Barthes di *S/Z* – è assicurata dal «nome proprio», che è «l'identità e la quintessenza dell'individualità», la «localizzazione ultima della personalità». Difatti, è il nome a dare «l'illusione che la somma» dei singoli tratti «sia supplementata da un resto prezioso», da una *soggettività* che permette al personaggio di esistere al fuori dello strato semiotico (135).

Riprendendo la teoria di Edward Morgan Forster, Chatman propone inoltre una bipartizione dei personaggi:

14. Per Stara, quelle teorie che non mettono in discussione il potenziale mimetico della nozione di personaggio, e che reputano l'effetto di testo che permette al lettore di percepire la sua «illusione di persona» un effetto costitutivo della finzione, condividono «il principio della natura illusionistica del personaggio» (22-23).

15. Il termine «tratto» è usato nel senso di «qualità personale relativamente stabile o costante»; Chatman distingue il tratto dai fenomeni psicologici effimeri, come sensazioni, stati d'animo, riflessioni, motivazioni temporanee, e tutte le attitudini che «possono anche coincidere con i tratti ma non sempre lo fanno» (130).

egli distingue i personaggi «piatti», che sono «dotati di uno solo o di pochi tratti», da quelli «a tutto tondo», che sono in possesso di «una varietà di tratti», e che ispirano «un più forte senso di partecipazione». Essi sono «oggetti inesauribili per la riflessione», e funzionano come dei «costrutti aperti»: l'interpretazione del lettore «non si limita al momento dell'immediato contatto con il testo», ma è un processo in continuo divenire, che dipende «della mutata e accresciuta conoscenza» di se stesso e della realtà (Chatman 136).

5. La teoria dei tratti psicologici era stata accolta favorevolmente da Rimmon-Kenan, che nel suo *Narrative Fiction* si era soffermata a lungo sulla ricostruzione dell'immagine del personaggio nei mondi finzionali. Anzi, la narratologa aveva sostenuto che tale operazione è il *telos* dell'interpretazione, che non deve limitarsi alle manifestazioni superficiali dell'opera¹⁶.

Ma Genette non è disposto a dialogare: ancora in *Nuovo discorso del racconto* rigetta l'ipotesi di una fenomenologia del *character* non dipendente da quella del racconto; ogni possibilità di riconoscergli un'autonoma vitalità mimetica è negata. L'unica sua concessione alla psicologia del personaggio è una certa rispettosa attenzione accordata alle teorie di Dorrit Cohn e di Franz Karl Stanzel.

Il confronto è dapprima con la narratologa, che nel 1978 aveva proposto, nel suo *Transparent Minds*, uno

16. Rimmon-Kenan (*Narrative Fiction* 29-42), notando che la transizione dall'elemento testuale al tratto psicologico non è sempre un passaggio così immediato per il lettore, come sembrerebbe invece emergere in *Storia e discorso*, propone delle integrazioni alla teoria di Chatman, avvalendosi degli studi di due narratologi israeliani, Benjamin Hrushovski e Joseph Ewen.

studio estensivo sulla rappresentazione della vita psichica dei personaggi. Forse imperialisticamente, il libro di Cohn è interpretato da Genette come un'integrazione – un'utile appendice – del *Nuovo discorso del racconto* (cfr. 42-53)¹⁷. Del resto, la studiosa non aveva elaborato una compiuta teoria del personaggio (né spazio alcuno aveva accordato ai nomi), ma si era limitata a prendere in esame, in maniera empirica, le forme testuali volte a restituire i pensieri dei soggetti finzionali, delineandone una tipologia. Nondimeno, è innegabile che Cohn muova da un principio teorico incompatibile con la concezione strutturalista del personaggio: l'idea di Käte Hamburger che l'accesso all'interiorità dei personaggi sia la prerogativa fondamentale della finzione narrativa¹⁸. Ma Genette sembra non vedere la differenza: anche la teoria di Cohn si situa, a suo dire, su una linea formalista. Come avrebbe sostenuto in un'intervista del 2010 inclusa nel suo ultimo libro, *Postscript*, «i suoi disaccordi con [...] Käte Hamburger e Dorrit Cohn» riguardavano «delle semplici sfumature di dettaglio» (Genette, *Postscript* 255)¹⁹.

17. In *Nuovo discorso del racconto*, tra l'altro, si elogia Cohn per aver dato «alla “rappresentazione della vita psichica” il posto che merita» (49).

18. Cohn riprende evidentemente questa idea quando ad esempio afferma che «i personaggi più reali, più “a tutto tondo”, sono quelli che conosciamo più intimamente, precisamente in modi in cui non potremmo mai conoscere le persone nella vita reale» (*Transparent Minds* 5).

19. Più cauto, o perfino ironico, il consenso manifestato in *Codicille*: «Uno degli assiomi di critica letteraria oggi più ripetuti recita che “solo la finzione dà accesso alla realtà” [...]. Cerco di interpretare questo cliché, e non trovo per esso altro argomento valido che il principio narratologico stabilito da Dorrit Cohn nel suo *La Transparence intérieure* [...]: cioè che solo la finzione narrativa ci dà accesso alla coscienza di una persona diversa da noi. Sfortunatamente, questa persona e questa coscienza sono per definizione finzionali [...]. Vengo a

Ciò che Genette non rileva – o che tendenziosamente occulta – è un dato che al lettore attento di *Transparent Minds* non può sfuggire: fare della soggettività dei personaggi il cuore pulsante della narrativa equivale a sconfessare l'abitudine strutturalista di trattare la coscienza come un effetto collaterale delle azioni²⁰. In altri termini, Cohn riconosce uno spessore interiore ai personaggi: essi non sono degli «*pseudo-oggetti*», ma dei *soggetti* dotati di tridimensionalità. Non che per lei la loro psicologia non sia fittizia come ogni altra componente della finzione; tuttavia, essa non può essere ridotta a una funzione dell'intreccio. Non per nulla la narratologa teorizza la necessità di trattare separatamente i discorsi dei personaggi dai loro pensieri: nella mente non ci sono solo parole, esiste una «dimensione non-verbale della coscienza» (*Transparent Minds* 7)²¹, anche le coscienze d'invenzione sono abitate, oltre che da discorsi, da emozioni, sentimenti, visioni... Per Genette, invece, la distinzione tra discorsi e pensieri è superflua: in *Nuovo discorso del racconto* egli sostiene che «il racconto conosce solo avvenimenti oppure discorsi», che la vita psichica dei personaggi «può essere solo o

sapere che Julien Sorel prova questo o che Raskolnikov decide quello, ma questa informazione non mi dà accesso (indiretto) che all'immaginazione – e quindi alla vita interiore – di Beyle e di Dostojevskij, che non indovinano ciò che pensano i loro eroi perché lo inventano su misura e *ad hoc*» (253-254).

20. Dopo aver ammesso il suo debito nei confronti della *Logica della letteratura*, Cohn afferma che «per Hamburger la rappresentazione della vita psichica dei personaggi è la pietra di paragone che contemporaneamente distingue la finzione dalla realtà e costruisce la parvenza di un'altra realtà non reale» (*Transparent Minds* 7).

21. In effetti, la maggiore innovazione di *Transparent Minds* è l'annessione al dominio delle tecniche di rappresentazione della vita psichica della «psiconarrazione», ovvero la resa narratoriale indiretta e non drammatizzata della coscienza del personaggio.

l'uno o l'altro» (52), che della soggettività, se si tolgono le azioni, gli avvenimenti e i discorsi, non resta nulla. Il disaccordo da Hamburger e Cohn, più che su «sfumature di dettaglio», verte su una questione essenziale.

6. A Genette non era presumibilmente sfuggita la «sorprendente sottovalutazione» (McHale 7), da parte di Cohn, della griglia analitica del “Discorso del racconto”: soprattutto per i racconti in terza persona, la studiosa riprende la terminologia di Franz Karl Stanzel, con cui anche Genette discute a lungo in *Nuovo discorso del racconto*.

Stanzel e Cohn convergono specialmente nella concezione del personaggio, al quale il primo aveva conferito un rilievo inedito nella sua complessa teoria, concepita nel 1955 in *Die typischen Erzählsituationen im Roman* e poi variamente rielaborata fino alla pubblicazione di *A Theory of Narrative*, del 1979, e alla traduzione in inglese, revisionata dall'autore, del 1984²². Questa teoria si impernia sul concetto di *mediacy*, termine che designa l'atto o la facoltà di un'istanza narrativa di mediare un contenuto finzionale. Per determinare come la *mediacy* agisca in un testo, è necessario, per Stanzel, intrecciare tre parametri (la *persona*, il *modo* e la *prospettiva*) dalla combinazione organica dei quali discendono le tre *situazioni narrative*, forme idealtipiche di racconto a cui può essere ricondotta la maggior parte dei testi narrativi. Esse sono: la *situazione narrativa in prima persona*, dove il narratore è un personaggio della storia; la *situazione narrativa autoriale*, in cui un narratore racconta adottando

22. È a quest'ultima edizione che ci rifaremo qui. Sta validamente mediando nei nostri studi le idee stanzeliane Paolo Giovannetti, di cui si veda *Il racconto*, dov'è incluso l'utile “Approfondimento” di Filippo Pennacchio. Trarremo i termini in italiano della teoria stanzeliana da questo studio.

una prospettiva esterna; la *situazione narrativa figurale* – quella che qui più interessa – che si realizza quando il narratore dissimula la sua presenza, affidandosi alla sensibilità di un personaggio *riflettore*, attraverso la cui prospettiva i contenuti vengono filtrati²³. Non è solo dunque il narratore ad avere la facoltà di mediare un racconto: anche al soggetto finzionale può essere concesso un simile privilegio.

Si tratta, secondo Stanzel, di un'acquisizione fondamentale nella storia letteraria: a partire da Flaubert, e almeno per tutto il Modernismo, «l'istanza 'terza' del personaggio sempre più spesso dà forma alla storia, tendendo a liberarsi dalle pastoie dell'autorialità» (Giovannetti, *Spettatori* 44). E con questo personaggio il lettore può *simpatizzare*, provando l'«illusione» di un'esperienza «diretta» degli eventi narrati: «È una peculiarità del genere narrativo che la presentazione della coscienza di un personaggio d'invenzione possa creare un'illusione d'immediatezza»; «Il monologo interiore, lo stile indiretto libero e la situazione narrativa figurale [...] suggeriscono l'immediatezza, ovvero l'illusione di una visione diretta nei pensieri del personaggio»; «La presentazione della coscienza e la visione dall'interno sono mezzi efficaci per controllare la *simpatia* del lettore [...]. Quanto più un lettore apprende i motivi più intimi del comportamento di un personaggio, tanto più tende alla comprensione, all'indulgenza, alla tolleranza, e così via, rispetto alla condotta di questo personaggio» (Stanzel 126-128, corsivi nostri).

23. Stanzel considera figurale in senso forte un racconto quando vi è un unico personaggio riflettore per tutta la sua durata, ma evidenzia la rarità di una simile evenienza; e non è infrequente che in un romanzo latamente figurale siano individuabili zone con il narratore autoriale, così come, d'altro canto, può accadere che in un testo autoriale vi siano momenti fortemente riflettorizzati.

La sintonia tra Cohn e Stanzel è evidente: per entrambi il personaggio, quantomeno nei romanzi o nei racconti più significativi della modernità, non è solo un elemento di raccordo tra le componenti dell'intreccio, ma un'istanza fondamentale, senza la quale le dinamiche profonde della narrativa non potrebbero intendersi²⁴. È attraverso la *soggettività* di un personaggio che si "vivono" gli eventi e si dà un senso alla storia; è simpatizzando col suo universo psicologico e morale che il lettore può orientarsi nello *storyworld*.

7. Come gli accade quando si misura con Cohn (la cui teoria divergerebbe dalla sua solo per aspetti secondari o terminologici), Genette non sembra cogliere la portata alternativa della proposta dell'altro autore di cui riconosce il valore (*Nuovo discorso* 98-111). Trova un'unica vera differenza tra il proprio metodo e quello di Stanzel: mentre "Discorso del racconto" è animato da uno spirito «analitico» (rivendicato con fierezza), che tende a distinguere le categorie piuttosto che a ibridarle, il metodo di *A Theory of Narrative* è definito, in maniera velatamente riduttiva, «sintetico» (98-99). Per Genette le «situazioni narrative» nascono dall'«intuizione globale di un certo numero di fatti complessi» – «osservazione empirica» in sé «incontestabile» – in seguito alla quale, però, l'analisi delle specificità diegetiche (cioè *l'esprit de géometrie* di marca genettiana, s'intende) è comunque necessaria (99).

24. Stanzel afferma che «lo studio di Cohn è particolarmente importante per l'applicazione della sua teoria, perché analizza le tecniche impiegate nella resa della coscienza che sono compatibili con le forme della narrazione in prima e in terza persona» (127). Cohn ha trattato analiticamente il sistema di Stanzel, condividendone grossomodo l'impianto, in un densissimo articolo, "The Encirclement of Narrative".

Ciò che invece Genette oscura dell'operazione stanzieliana è la messa a punto di un sistema in cui l'*abbandonarsi* del lettore alla sensibilità del personaggio gioca un ruolo centrale. Ma è proprio tale *abbandono* che Genette non è disposto a concedere. Si trattava forse di una forma di resistenza viscerale: una freddezza, un'insensibilità al fascino delle finzioni narrative è del resto più volte confidata al suo lettore dall'autore degli ultimi libri, autobiografici e autoriflessivi, metacritici e 'creativi', da *Bardadrac* a *Postscript*. Pare che al «papa» della narratologia (*Bardadrac* 403), i romanzi, tolte poche eccezioni, non andassero poi tanto a genio. In *Apostille* si confessa un'«incompetenza» degli studi recenti sulle avventure dei lettori motivata da un'antica «inappetenza» dei contenuti che li seducono:

mi sono interessato a lungo più al «come sono fatte» delle opere (letterarie o altro) che al loro contenuto tematico, al loro intento significativo – o alle «strategie interpretative» dei loro lettori; è senza dubbio per questo orientamento che sono stato tacciato, forse legittimamente, di «formalismo.» (*Apostille* 164-166)

E che questi contenuti coincidano in larga parte con le favole dei romanzieri lo si evince da una rassegna di preferenze, in *Codicille*, in qualche punto scandalosa:

Ovviamente esagero, e credo di aver dubitato altrove che si possa amare o non amare in blocco una categoria (voglio dire un genere), ma il fatto è che darei volentieri non solo, come tutti, la *Nuova Eloisa* per una (certa) pagina delle *Confessioni*, e naturalmente *I natchez*, *Atala* e *René* per non importa quale altra delle *Memorie d'oltretomba* o della *Vita di Rancé*, ma anche, forse in modo un po' più deviante, *I miserabili* per *Cose viste*, *Madame Bovary* per qualche capitolo di *Attraverso i*

campi e lungo i greti, e forse anche Il rosso e il nero per Roma, Napoli e Firenze o le Memorie di un turista – e gran parte della produzione romanzesca contemporanea per La polvere del mondo di Nicolas Bouvier. (Codicille 251)

Un lettore finissimo, un analista così acuto delle forme, un appassionato di belle prose, di retoriche intelligenti, di saggistica; ma il romanzo non era nelle sue corde:

la mia esitazione di fronte al romanzo è dovuta, tra l'altro, all'ingombrante macchinario narrativo che vi si esercita, e al peso dell'argomentazione causalista (psicologica, sociologica e di altro tipo) di cui si nutre [...] per via di verosimiglianza implicita, di motivazione esplicita, o di quella psicologia del tutto aleatoria che Thibaudet chiamava «romanzesco psicologico», e di cui vedeva un'illustrazione nel Radiguet del *Ballo del conte d'Orgel*, o nei primi racconti di Giraudoux. «I russi e i discepoli dei russi, osservava sempre Borges, hanno dimostrato fino alla nausea che nulla è impossibile: suicidi per eccesso di felicità, omicidi caritatevoli, persone che si adorano al punto di separarsi per sempre, traditori per amore o per umiltà...» (Codicille 252-253)

Da questa inflazione esplicativa, a volte disinvolta (in Stendhal, dunque), a volte pesantemente argomentata (in Balzac, naturalmente), viene al romanzo quella che Morand chiama ferocemente la sua «cellulite». (253)

Un genere artificioso. L'«esitazione» di Genette «di fronte al romanzo», l'insofferenza epidermica per il suo «macchinario», si traduceva in una forma di *sospetto* nei confronti delle «entità fittizie» che popolano le sue pagine:

Per quel che mi riguarda, ribadirò un'antifona formalista oggi svalutata, ma mi sembra che il romanzo ci dia soprattutto accesso a quelle entità fittizie che Valéry definiva «creature senza viscere», e Barthes «esseri di carta». Don Chisciotte ed Emma Bovary imparano a loro spese quanto costi fidarsi di questo tipo di «verità romanzesca» – ma sto fresco se invoco il loro caso a sostegno del mio punto di vista: sono, anche loro, personaggi da romanzo. (*Codicille* 254)

Non riuscendo a *credere* ai personaggi, Genette ha reputato saggio tenerli a distanza, *diffidare*. Occorreva scomporli impietosamente, rivelare i loro inganni, esorcizzando così il loro potere.

Bibliografia

- Avalle, D'Arco Silvio. "Dai sistemi di segni alle nebulose di elementi." *Strumenti critici*, vol. 6, n. 19, 1972, pp. 236-241.
- Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. U of Toronto P, 1985.
- Chatman, Seymour. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. 1978. Traduzione di Elisabetta Graziosi, Pratiche, 1981.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton UP, 1978.
- . "The Encirclement of Narrative." *Poetics Today*, vol. 2, n. 2, 1981, pp. 157-182.
- Genette, Gérard. *Nuovo discorso del racconto*. 1983. Traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, 1987.
- . *Bardadrac*. Seuil, 2006.

- . *Codicille*. Seuil, 2009.
- . *Apostille*. Seuil, 2012.
- . *Postscript*. Seuil, 2016.
- Giovannetti, Paolo. *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Carocci, 2012.
- . *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*. Ledizioni, 2015.
- Greimas, Algirdas J. *Semantica strutturale*. 1966. Traduzione di Italo Sordi, Rizzoli, 1969.
- Hamon, Philippe. "Per uno statuto semiologico del personaggio." *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*. 1972. Traduzione di Antonio Martinelli, Pratiche, 1977, pp. 85-127.
- . *Le personnel du roman. Le système des personnages dans "Les Rougon-Macquart."* Droz, 1983.
- McHale, Brian. "Islands in the Stream of Consciousness. Dorrit Cohn's *Transparent Minds*." *Poetics Today*, vol. 2, n. 2, 1981, pp. 183-191.
- Mudrick, Marvin. "Character and Event in Fiction." *Yale Review*, n. 50, 1961, pp. 202-218.
- Pennacchio, Filippo. "La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel." Paolo Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Carocci, 2012, pp. 217-238.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. "A Comprehensive Theory of Narrative. G. Genette's *Figures III* and the Structuralist Study of Fiction." *PTL*, vol. I, n. 1, 1976, pp. 33-62 (l'autrice si firma solo come Shlomith Rimmon).
- . *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. Routledge, 1983.
- Saussure, Ferdinand de, *Le leggende germaniche*. A cura di Anna Martinetti e Marcello Meli, Zielo, 1986.
- Stanzel, Franz K. *A Theory of Narrative*. 1979. Traduzione di Charlotte Goedsche, Cambridge UP, 1984.
- Stara, Arrigo. *L'avventura del personaggio*. Le Monnier, 2004.

- Tesnière, Lucien. *Elementi di sintassi strutturale*. 1959. Traduzione e cura di Germano Proverbio e Anna Trocini Cerrina, Rosenberg & Sellier, 2001.
- Todorov, Tzvetan. "Personaggio." *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, a cura di Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov. Edizione italiana a cura di Giovanni Caravaggi, prefazione di Giulio C. Lepschy, ISEDI, 1972, pp. 246-251.

FINZIONI CRITICHE

Filippo Pennacchio

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

GLI ATTI LINGUISTICI DELLA FINZIONE

Laura Neri

Da “Gli atti di finzione”:

Produrre asserzioni simulate (o simulare di produrre asserzioni) non può dunque escludere *a priori* che producendole (o fingendo di produrle) si compia realmente un altro atto, che è produrre una finzione. Il solo interrogativo, certo un tantino retorico, è relativo al sapere se quell’atto non sia un «atto di linguaggio» in senso tecnico o, più precisamente, se la relazione fra quei due atti (produrre una finzione simulando di fare asserzioni) non sia tipicamente di natura illocutoria. In altre parole ancora: se l’enunciato di finzione non sia da mettere nel novero degli enunciati «non letterali» – o *figurati*, come quando dicendo «Lei è un leone» voglio dire metaforicamente: «Lei è un eroe» (o forse ironicamente: «Lei è un vile»); oppure *indiretti*, come quando chiedendo a qualcuno se può passarmi il sale esprimo il desiderio che me lo passi.

La differenza tra figure e atti di linguaggio indiretti non è insignificante – e ci tornerò – ma poiché nelle due ipotesi l’atto di finzione si presenta in modo più o meno mascherato (da asserzione), conviene probabilmente dapprima considerarlo in quello che sarebbe il suo stato *non mascherato*, o nudo, o, come dice talvolta Searle, «primario». Uso il condizionale perché mi pare che tale nudità non si trovi mai, dato che la finzione (narrativa) preferisce sempre, per svariate ragioni, avvolgersi nel manto delle asserzioni. (42)

Il passo deriva da *Finzione e dizione*, e in particolare dal secondo dei quattro saggi contenuti in questo importante volumetto, intitolato “Gli atti di finzione”. Si tratta di una pagina densa e ricca di concetti, che si sviluppa intorno al problema della natura del mondo finzionale. A quest’altezza cronologica, Genette ha attraversato l’universo teorico e metodologico del letterario, ha affrontato le forme e i modi del racconto, la struttura del discorso narrativo, le relazioni tra testi e generi nell’architetto, il campo dell’ipertestualità diffusa nelle opere letterarie, l’universo multiforme dei paratesti. Da *Figure* a *Soglie*, il percorso critico procede fondamentalmente lungo due direzioni, induttiva e deduttiva, che conducono l’argomentazione dai testi alle loro proprietà generali e viceversa.

Finzione e dizione muove da un’analoga prospettiva classificatoria, individuando nella suddivisione e nella connessione di regimi e criteri le condizioni e le verifiche della letterarietà. Dall’incrocio di queste categorie, deriva la definizione dei modi della scrittura letteraria: ma uno degli obiettivi precipui del libro è proprio l’elaborazione del concetto di finzione, a partire dai presupposti e dalle forme costitutive degli atti della finzione narrativa. «Tali enunciati», d’altra parte, «instaurano l’universo che pretendono di descrivere» (“Argomento” 8), aprendo così questioni e interrogativi cruciali riguardo alla natura e al dominio delle enunciazioni stesse, al loro statuto ibrido, all’incerta determinazione ontologica del processo finzionale. Da questo punto di vista, credo che *Finzione e dizione* indichi una diversa direzione, che costituisca una svolta significativa, almeno rispetto alle precedenti posizioni di Genette.

Il presupposto da cui prende le mosse è un atteggiamento polemico nei confronti della confusione che per lungo tempo ha dominato il rapporto tra finzione e letteratura, in particolare per quanto riguarda la natura degli atti di linguaggio, «come se l’una fosse evidentemente

suscettibile della stessa estensione dell'altra» («Atti» 37), con la conseguenza di confondere e spesso sovrapporre gli ambiti, «in maniera tale», scrive Genette, «che non si sapeva mai bene se l'atto di linguaggio da definire fosse prescelto per la sua fittività o per la sua letterarietà» (37). Posto che il rapporto tra finzione e letteratura è un rapporto di intersezione e non di coincidenza, a Genette interessa qui affrontare il campo della finzione letteraria. Una costante irrinunciabile della sua scrittura e delle sue ipotesi critiche è l'ordine classificatorio rispetto al quale, anche in questo caso, muove il suo percorso argomentativo¹: distinguendo i livelli narrativi, chiama in causa innanzitutto quello dei personaggi, che non presenta problemi di statuto, perché egli considera le parole dei personaggi come atti *seri*, collocati all'interno del mondo finzionale, dove i confini sono chiari e delimitati:

Le parole scambiate fra i personaggi di un romanzo sono evidentemente altrettanti seri atti di linguaggio effettuati nell'universo finzionale del romanzo: una promessa di Vautrin a Rastignac non impegna Balzac, ma impegna molto seriamente Vautrin, come impegnerebbe me se ne fossi l'enunciatore. Stante la finzione del contesto, gli atti di linguaggio dei personaggi di finzione, drammatica o narrativa, sono atti autentici, interamente dotati del proprio carattere locutorio, dei propri «punto» e forza illocutori e dei loro eventuali effetti perlocutori, mirati o no. («Atti» 39)

1. Emanuele Zinato individua precisamente l'origine e la funzione della vocazione nomenclatoria di Genette: «Una così forte, coerente e duratura vocazione nomenclatoria in Genette non è solo il frutto dell'ambizione scienziata tipica dello strutturalismo ma è anche consapevolmente erede dell'autonomia della forma, principio creativo e poetico prima che teorico, affermatosi nelle letterature europee da Poe a Valéry» (194).

Il livello diegetico implica un impegno, nello scambio comunicativo, equivalente a quello che avviene sul piano della realtà: i mondi sono diversi e paralleli, ma le condizioni degli atti linguistici sono simili.

Più complessa, da questo punto di vista, la determinazione della forma di mediazione per eccellenza tra le parole dei personaggi e le parole del narratore, cioè i discorsi indiretti liberi. Genette, infatti, li definisce «di statuto incerto» (123, nota 4), perché incerto e indecidibile rimane il riferimento alla loro fonte enunciativa. Se pure, sostiene l'autore, questa particolare strategia narrativa non invalida il senso della classificazione.

Una tipologia ulteriore è invece quella del racconto in prima persona, in cui il narratore omodiegetico è fittizio e quindi coinvolto nello stesso mondo del personaggio:

Nel tipo di racconto detto «personale», o «in prima persona» (più narratologicamente: di narratore *omodiegetico*), l'enunciatore del racconto, personaggio della storia (è il solo senso pertinente dell'espressione «in prima persona») è anch'egli fittizio, e di conseguenza i suoi atti di linguaggio come narratore sono fittivamente seri come quelli degli altri personaggi del suo racconto, e come i suoi in quanto personaggio della vicenda. (“Atti” 39)

Finché gli atti di parola appartengono, dunque, a fonti enunciative dichiaratamente interne alla finzione, Genette li individua come *seri*, e costitutivamente analoghi alle modalità delle relazioni discorsive fattuali. È curioso che su questo piano si delinei una posizione diversa rispetto a quella affermata da Käte Hamburger, che pure egli cita frequentemente. In un libro che risale al 1957, Hamburger aveva infatti sostenuto che il concetto di finzione è soddisfatto solo dal racconto in terza persona, identificato con la finzione epica, da cui prendeva le mosse la sua

descrizione del sistema letterario: «L'equiparazione tra finzione epica e racconto in terza persona non comprende l'intero insieme della narrativa, cui appartiene anche il racconto in prima persona» (Hamburger 86). La narrazione omodiegetica escluderebbe la finzionalità poiché la voce che dice 'io' mette in gioco un'esperienza che si sottrae, secondo la studiosa, all'irrealtà del 'come se'. Dunque è narrativa, ma non finzionale: «Tenteremo di mostrare, però, che il racconto in prima persona non è finzione» (Hamburger 87)².

Nel 1986 esce un'edizione francese del libro di Käte Hamburger con una prefazione di Gérard Genette, il quale sottolinea il significato del titolo (non conservato nella versione italiana), *Logique des genres littéraires*, e l'importanza del concetto di genere per il discorso narratologico e metodologico del campo letterario, secondo Hamburger. Ricordando la discussione suscitata da tale saggio, Genette precisa che per la studiosa il romanzo in prima persona è escluso non certo dal campo della letteratura, bensì da quello della finzione³. Genette giunge

2. Dorrit Cohn ha sottolineato la specificità della teoria di Käte Hamburger: «L'originalità della teoria di Hamburger sta nel fatto che per lei l'onniscienza psichica non è un tipo di racconto o un modo, un dispositivo o una tecnica, ma *la* norma strutturale intorno a cui ruota il racconto in terza persona e che logicamente non è in gioco in tutti gli altri dominî discorsivi. Da questo punto di vista la sua teoria non aveva precedenti e – con una sola possibile eccezione [Hamburger si riferisce a *Unspeakable Sentences* di Ann Banfield] – nessun prosecutore» (25).

3. «Ho detto che non entrerò nel merito della discussione suscitata dai dettagli di questo sistema [del sistema di Hamburger], ma devo almeno insistere su uno di essi, in effetti piuttosto importante, per dare un'idea più completa, benché inevitabilmente sommaria, dell'insieme: mi riferisco all'esclusione, già menzionata, del romanzo in prima persona dal campo non certo della letteratura ma da quello della finzione.

certamente a posizioni diverse a questo riguardo, ma i presupposti dell'analisi strutturale sono chiariti nella sua prefazione: la contiguità tra il romanzo omodiegetico e la forma dell'autobiografia veritiera si fonda, nella teoria di Käte Hamburger, su considerazioni che escludono assolutamente criteri esterni, e solo in funzione di questa esclusione i due modi sono assimilabili. Domina qui il punto di vista dell'analisi immanente, e secondo questa concezione, per cui ogni segno strutturale rinvia a se stesso e chiude il testo entro un claustrofobico autoriferimento, solo la terza persona introduce davvero un elemento estraneo, quindi finzionale⁴.

La consapevolezza estrema di Genette rivela chiaramente la lucida distinzione di ambiti e strumenti, e se da un lato guarda la coerenza di un ragionamento che muove da principi precisi se pure molto rigidi, come quello di Hamburger, dall'altro ne prende le distanze in virtù

Per Hamburger, un romanzo in prima persona, che sia narrato in forma retrospettiva (autobiografica) o intercalata, a una sola voce (diario) o a più voci (romanzo epistolare), consiste sempre in una serie di enunciati di realtà che nulla, da un punto di vista formale, consente di distinguere dalla serie di enunciati che costituiscono una vera autobiografia, un vero diario o un vero scambio epistolare» (Préface 11).

4. Dopo avere chiarito che Hamburger non dimentica le situazioni ibride tra le due forme, prima e terza, Genette osserva infatti: «Käte Hamburger non ignora queste eccezioni, ma non per questo nega il fatto – e mi sembra a buon diritto – che un romanzo rigorosamente omodiegetico non è sotto nessun punto di vista diverso, se considerato di per sé e al di là di ogni criterio esterno, da una vera autobiografia. Per lei, il racconto in prima persona non ha dunque a che fare con la finzione, ma con la *finza*, cioè con una simulazione, in qualche modo apocrifia, di un'autobiografia autentica. A causa di questa simulazione, si introduce come un *intruso* in un campo – quello della finzione – al quale non appartiene. Il suo principio di fondo lo avvicinerrebbe piuttosto all'enunciazione lirica» (Préface 12).

di una considerazione del testo concepito come un sistema dinamico, e di un'attenzione fondamentale ai dati del contesto e dell'extra-testo⁵. La considerazione dei diversi dominî discorsivi, infatti, lo conduce a sistematizzare il narratore-personaggio entro i confini dell'*inventio* narrativa, e a conferire ai suoi atti di linguaggio la caratteristica della serietà: «“Marcel”, narratore di *La Recherche* si rivolge al lettore virtuale con la stessa serietà con la quale il Marcel personaggio si rivolge alla duchessa di Guermantes» (“Atti” 39)⁶.

5. In questo stesso giro di anni, anche l'amico Tzvetan Todorov mette in crisi il concetto di autotelia di Jakobson. In *Critica della critica*, libro del 1984, scrive infatti: «Affermare che la poesia è un linguaggio autonomo o autotelico significa darle una definizione funzionale, ovvero considerarla per ciò che fa, anziché per ciò che è» (15); e poco oltre: «che cos'è un linguaggio che non rimanda a nulla di esterno a se stesso? è un linguaggio ridotto alla sola materialità, suoni o lettere, un linguaggio che rifiuta il senso» (16). Ma l'opera di revisione più profonda e esplicita avviene in un libro del 2007, *La letteratura in pericolo*, nel quale Todorov ricorda il sodalizio con Genette e con Barthes, e ripercorre la sua stessa esperienza culturale in una prospettiva critica: «Erano venute meno le ragioni del mio *esclusivo* interesse per la materia verbale dei testi [...]. La letteratura non nasce nel vuoto, ma all'interno di un insieme di discorsi vivi, di cui condivide numerosi aspetti; non è un caso se nel corso della storia le sue frontiere sono mutate spesso» (15).

6. Di nuovo, Dorrit Cohn osserva che Genette, in *Finzione e dizione* e particolarmente nel capitolo che qui si sta affrontando, cambia direzione rispetto alle sue precedenti posizioni riguardo al narratore della *Recherche*: «Ma qualche anno più tardi, in *Finzione e dizione* (a oggi la sua ultima pubblicazione di teoria del racconto), Genette cambia drasticamente direzione. Nel breve passaggio dedicato alla *Recherche* nel capitolo intitolato “Gli atti di finzione”, il narratore è definito incontrovertibilmente come “finzionale”, e il suo discorso ritenuto in tutto e per tutto rappresentativo del “discorso del racconto

La questione che lungo le pagine di *Finzione e dizione* si presenta come più problematica riguarda invece lo statuto pragmatico del racconto in terza persona. L'argomentazione di Genette muove, a questo riguardo, da una polemica rivolta a John Searle, o forse si tratta più precisamente di un dialogo a distanza che, rispetto alle idee sostenute dallo studioso statunitense, sposta il fuoco del discorso. Il nucleo fondamentale dell'argomentazione di Searle, in questo caso, si sviluppa intorno a un concetto imprescindibile: le asserzioni narrative finte non sono veri atti di linguaggio. Cioè: gli enunciati di finzione in forma di asserzione non rispondono ad alcuna delle condizioni dell'asserzione autentica. In *Expression and Meaning*, testo al quale Genette si riferisce esplicitamente, egli esemplifica la distinzione tra fiction e *non-fiction*, paragonando due passi: un racconto fattuale giornalistico e un frammento di romanzo. Così, Searle intende dimostrare che mentre per la prima asserzione valgono le regole di un atto illocutorio, pena la veridicità dell'atto stesso, nessuna di queste condizioni si applica al brano finzionale, poiché nessuna condizione può né deve essere verificata⁷. A questo punto la domanda cruciale per Searle deriva sillogisticamente dalle sue considerazioni: se l'atto fattuale è un'asserzione, e le asserzioni sono definite da regole costitutive semantiche e pragmatiche, che

finzionale in prima persona". Aggiunge poi: "in realtà non c'è qui [nel testo della Recherche] alcun atto di linguaggio di Marcel Proust [per la buona ragione ch'egli non prende mai la parola – 'simulando' sempre, come diceva già Platone, di essere Marcel o qualcun altro –] qualunque sia la relazione fra il contenuto del racconto e la biografia, 'la vita e le opinioni' dell'autore"» (69).

7. La definizione stessa di asserzione per Searle è vincolata a queste condizioni: «Un'asserzione è un tipo di atto illocutorio conforme a certe precise regole semantiche e pragmatiche» (62).

tipo di atti illocutori produce la finzione? Dal suo punto di vista, questi enunciati non possono esercitare davvero la loro forza illocutoria; pretendere che la finzione comporti atti illocutori diversi da quelli della *non-fiction* significherebbe impegnarsi nell'idea che le parole della scrittura finzionale non hanno il medesimo significato che detengono nel mondo fattuale. I mondi possibili producono quindi asserzioni finte, asserzioni simulate; e la finzione non sarebbe un atto illocutorio specifico: gli enunciati di finzione non possono avere altro senso che quello letterale. Intendendo come *non serio* ciò che non agisce sulla realtà, la sua tripartizione separa nettamente gli ambiti:

- al reale pertiene l'ambito del *serio* e del *letterale*;
- al figurato, quello del *serio* ma *non letterale*;
- al finzionale, quello del *letterale* ma *non serio*⁸.

La tesi di Genette è, su questo piano, profondamente diversa, perché lui intende dimostrare che gli atti di finzione narrativa, pur essendo asserzioni simulate, possiedono uno statuto pragmatico, e non sono così diversi dagli atti non finzionali, cioè dalle asserzioni fattuali: sono a pieno titolo atti locutori, dotati di forza illocutoria e di effetti perlocutori. Sostiene insomma che anche gli atti di finzione non veicolano solo il significato letterale, ma fanno qualche altra cosa. E dunque torniamo al passo dal quale avevamo preso le mosse; Genette si riferisce innanzitutto all'azione di costruzione del testo e al macro-atto creativo:

8. «Qualche esempio: se dico, “Sto scrivendo un articolo sul concetto di finzione”, questa affermazione è sia seria che letterale. Se dico, “Hegel non ha più alcuno spazio nel mercato filosofico”, questa affermazione è seria ma non letterale. Se dico, cominciando una storia, “Viveva una volta in un regno lontano un re saggio che aveva una figlia bellissima...”, questa affermazione è letterale ma non seria» (60).

Simulando di fare asserzioni (su esseri d'invenzione) il romanziere fa altro, cioè crea un'*opera* di finzione [...] ed è dopo tutto proprio della simulazione il fingere di fare una cosa facendone in realtà un'altra. ("Atti" 42)

E in nota aggiunge:

Mi pare che Searle si faccia in genere della simulazione un'idea troppo *sottrattiva*, come se l'atto di simulazione fosse sempre d'«ordine inferiore o meno complesso» dell'atto simulato. (124, nota 10)

Al contrario, per Genette la fiction non appartiene affatto a un mondo secondario; piuttosto il suo intento è descrivere la natura della finzione letteraria, senza ridurre la complessità. Nella prima parte del passo, si profila infatti un concetto determinato: le asserzioni sono simulate, i parlanti simulano di produrre asserzioni, il mondo è quello finzionale, «non serio», come lo chiama Searle, ma si produce *realmente* una finzione:

Prodotte asserzioni simulate (o simulare di produrre asserzioni) non può dunque escludere a priori che producendole (o fingendo di produrle) si compia realmente un altro atto, che è produrre una finzione. ("Atti" 42)

Dunque, non è possibile pensare, per la finzione, uno stato «primario», come vorrebbe Searle, cioè puramente letterale. Genette sostiene che questo stato non si trova mai: l'atto linguistico di finzione può solo assumere un aspetto mascherato da asserzione letterale, ma invece ha sempre una fondamentale valenza pragmatica, perché produce necessariamente un'azione. Da un lato tale atto finzionale è imprescindibile dalla dimensione illocutoria, poiché realmente fa qualcosa, contemporaneamente implica un'azione di decodifica, e dunque tende a un effetto

perlocutorio: lo stato primario non esiste, «perché mi pare che tale nudità non si trovi mai, dato che la finzione (narrativa) preferisce sempre, per svariate ragioni, avvolgersi nel manto delle asserzioni» (42). L'interrogativo a cui Genette per ora non risponde riguarda semmai la classificazione aprioristica dell'enunciato di finzione; stabilito che esso ha una fondamentale valenza pragmatica, si chiede se deve essere considerato tra gli enunciati non letterali, dunque figurati, o tra gli atti indiretti:

In altre parole ancora: se l'enunciato di finzione non sia da mettere nel novero degli enunciati «non letterali» – o *figurati*, come quando dicendo «Lei è un leone» voglio dire metaforicamente: «Lei è un eroe» (o forse ironicamente: «Lei è un vile»); oppure *indiretti*, come quando chiedendo a qualcuno se può passarmi il sale esprimo il desiderio che me lo passi. (42)

Acquisito il presupposto che lo statuto della finzione narrativa non è privo della dimensione illocutoria, essendo potenzialmente un invito, un suggerimento, una richiesta, una proposta, Genette esemplifica l'atto di parola di un narratore, nella sua forma di più comune riconoscibilità:

C'era una volta una bambina che viveva con la mamma sul limitare di una foresta. (“Atti” 43)

Il narratore pronuncia questa frase come un enunciato di finzione che sembra avere un puro valore letterale: in realtà ha solo in apparenza una forma assertiva, poiché tale asserzione è, in quanto atto finzionale, mascherata. Nella forma primaria potrebbe essere:

Vogliate immaginare con me che c'era una volta una bambina ecc. (43)

È, questa forma, una descrizione dell'atto di finzione. Cioè, descrivere l'atto di finzione, smascherarlo, significa in questo caso esplicitare quali sono le dinamiche illocutorie e perlocutorie messe in gioco, e in particolare qui significa verbalizzare l'appello alla cooperazione attiva del lettore, atto che è insito nell'enunciato di finzione. Genette elabora un'argomentazione che implica, come una necessità, l'atto fruitivo del lettore, inteso come *costitutivo* della finzione. Si tratta certo di un'argomentazione particolarmente rilevante: con un riferimento a Coleridge, e alla cosiddetta sospensione dell'incredulità, sostiene che il potere dell'autore presuppone e implica l'accordo del pubblico, il quale «rinuncia volontariamente al proprio diritto di contestazione» ("Atti" 44). Così il lettore accede al mondo finzionale, e realizza l'effetto perlocutorio dell'atto linguistico.

Quindi la differenza tra l'enunciato di finzione e gli enunciati ordinari (o gli enunciati fattuali) sta nel carattere immaginario dell'evento, evento che l'autore non può provocare nella realtà (non c'è una bambina che vive davvero al limitare della foresta), ma che può provocare nella mente del destinatario e, scrive Genette, «ciò è dopotutto un evento a pieno titolo» (44). Avviene qualcosa, insomma, e si produce *davvero* un effetto nella mente del lettore: la finzione narrativa non solo può essere descritta nel suo stato primario e serio (termine che Searle, appunto, oppone a finzionale), ma possiede una propria forza illocutoria e perlocutoria.

Così Genette arriva a un ulteriore e imprescindibile esito della sua argomentazione logica, cioè a sostenere un rapporto di contiguità e non di opposizione tra universo fattuale e universo finzionale, poiché esistono effetti illocutori e perlocutori rispetto alle asserzioni in entrambi i casi, sia quelle serie, sia quelle simulate: c'è una *somiglianza* tra i due stati. Il passo successivo riguarda invece la *differenza*:

Il tratto specifico dell'enunciato di finzione è, contrariamente agli enunciati di realtà, che descrivono inoltre (!) uno stato di fatto oggettivo, che esso non descrive nient'altro tranne uno stato mentale. ("Atti" 45-46)

Oltre agli aspetti pragmatici implicati da entrambi gli enunciati, dunque, l'enunciato di realtà transita uno stato oggettivo, quello di finzione uno stato mentale. E il luogo del confronto tra i due tipi di enunciato è per Genette sempre lo smascheramento, la messa a nudo, che si traduce nella descrizione dell'aspetto illocutorio. Infatti, per spiegare la differenza tra i due stati, ne ricerca la *formulazione assertiva completa*, quella appunto che rende ragione, ed esplicita ancora una volta, l'azione del destinatario, l'invito che il soggetto dell'enunciazione fa al suo interlocutore. L'esempio dell'enunciato di realtà corrisponde a «L'acqua bolle a 100 gradi»; l'esempio dell'enunciato di finzione è quello precedentemente usato: «C'era una volta una bambina ecc.».

La formulazione assertiva completa di un enunciato di realtà potrebbe essere qualcosa del tipo: «Di fatto l'acqua bolle a 100 gradi, e dicendolo ve ne informo o ve lo ricordo»; la formulazione assertiva completa dell'enunciato di finzione sarebbe piuttosto: «Di fatto non è che ci fosse una volta una bambina ecc., ma affermandolo vi ci faccio pensare come a uno stato di fatto immaginario». ("Atti" 46)

Per descrivere l'enunciato di realtà, Genette esplicita il valore di verità dell'asserzione; per descrivere l'enunciato di finzione, si appella al valore immaginativo dell'asserzione, al 'come se' che ne garantisce l'accesso del lettore.

Ora, lungo il percorso che conduce Genette a riflettere su *fiction* e *non-fiction*, egli sostiene che sono proprio

questi confini che vengono a perdere il loro rigido significato. Per Searle, «C'era una volta una bambina» è semplicemente un'asserzione non seria. Essa invece può essere intesa in due sensi, sostiene Genette: come un'asserzione simulata, dotata di forza illocutoria, a cui consegue necessariamente la produzione immaginativa nella mente del destinatario; oppure come una asserzione *seria* che rende esplicito l'effetto perlocutorio, quale: «Con la presente mi auguro di suscitare nella vostra mente la storia di finzione di una bambina ecc.» (48).

Il punto è che la pratica della finzione mescola i tipi e si sottrae alla regola della rigida suddivisione o categorizzazione. La relazione tra realtà e finzione diventa tanto più interessante, in quanto è considerata non come tensione tra due poli antitetici e incomunicabili, bensì come luogo di scambi, ibridazione, commistione. Certo, è esaurita la stagione strutturalista. E Genette sembra qui giungere, a partire dalle analisi tecniche della filosofia analitica, a concezioni ideologiche di grande rilevanza etica ed estetica, che sviluppano e modificano molte delle sue posizioni iniziali⁹. Gli enunciati di finzione, in una prospettiva più ampia e non rigida, sono quindi intesi come

asserzioni finte che nascondono, in modo più o meno evidente o trasparente, dichiarazioni (o richieste) del tutto serie che devono essere considerate atti illocutori.

9. A questo proposito, è interessante pensare all'argomentazione di Thomas Pavel, altro autore che Genette cita esplicitamente in *Finzione e dizione*, il quale dichiara di assumere una posizione di equilibrio tra due estremi, il segregazionismo e l'integrazionismo. Il suo atteggiamento epistemologico nei confronti del rapporto tra fiction e realtà conduce a un'elaborazione del concetto di esistenza finzionale, che assume precisi impegni ontologici riguardo allo statuto degli enti di invenzione. La teoria causale dei nomi è uno dei nodi fondamentali del suo percorso critico.

Quanto all'effetto perlocutorio mirato, esso è evidentemente d'ordine estetico, e più specificatamente dell'ordine artistico del *poiein* aristotelico: produrre un'opera di finzione. (49)

Sono considerazioni che mettono a fuoco in maniera evidente un concetto rilevante, e tanto più importante perché si origina dal tecnicismo della sua pratica analitica: la modalità pragmatica imprescindibile di un atto linguistico finzionale, la forza illocutoria e l'effetto perlocutorio, implicano il valore ineludibile del lettore, del destinatario, del pubblico. Le asserzioni sono finte, o simulate (anche per Genette), ma tanto più serie, quanto più costitutive di un'opera, intesa come un organismo complesso. Concepito sempre più come un sistema dinamico, in realtà Genette affida ancora un margine di intransitività al testo di finzione, ma paradossalmente lo fa affidandosi a un'interpretazione (forse parziale) di Nelson Goodman:

Anche il testo di finzione è intransitivo, in un modo che non attiene al carattere immodificabile della sua forma ma al carattere di finzione del suo oggetto, che determina una funzione paradossale di pseudo-referenza, o di denotazione senza denotato. (32)

Non è questione di forma, bensì di natura finzionale e dunque non reale, non referenziale, dell'oggetto stesso. Il riferimento è ai *Linguaggi dell'arte*, dove Goodman osserva che, in termini logici, «una descrizione di Pickwick non è altro che una-descrizione-di-Pickwick, indivisibile in quanto non riferita a nulla di esterno ad essa stessa» (32). Ma qui Genette si ferma prima di un discrimine importante: poiché se è vero che il filosofo statunitense parla di denotazione nulla, la sua argomentazione arriva a stabilire un nesso vincolante e necessario tra i mondi possibili, le entità fittizie, e la costruzione dei mondi reali:

la finzione non ha come referente il nulla per Goodman, poiché tutte le descrizioni finirebbero per essere la stessa cosa; invece mantengono nel loro dominio una propria identità e interagiscono direttamente con il nostro universo: «Ovviamente una figura non può, escludendo ogni gioco di parole, rappresentare Pickwick e contemporaneamente non rappresentare nulla» (Goodman 27).

A queste argomentazioni, Genette aggiunge un caso altrettanto interessante, che di nuovo muove dalle forme linguistiche e sintattiche per considerare i regimi del discorso: le enunciazioni gnomiche e le generalizzazioni che si trovano all'interno degli universi di finzione sembrano distinguersi dall'universo finzionale per il loro statuto serio e sincero, *extrafinzionale*; è il caso del noto incipit di *Anna Karenina* («Tutte le famiglie felici si somigliano; ogni famiglia infelice è invece infelice a modo suo»), o di quello, altrettanto noto, di *Orgoglio e pregiudizio* («È verità universalmente ammessa che uno scapolo fornito di un buon patrimonio debba sentire il bisogno di ammogliarsi»). Quali effetti producono sulla percezione del lettore? Sono proposizioni che sembrano introdurre nel testo finzionale isolotti non finzionali: ebbene, anche in questo caso Genette si dichiara scettico riguardo a una ipotetica netta distinzione, poiché fondare tali affermazioni gnomiche su uno statuto diverso non sembra trovare alcuna ragionevole spiegazione; si tratta, infatti, di «massime ad hoc», che il romanziere pronuncia e, in quanto tali, si collocano sul medesimo livello della finzione, «tanto poco sincere quanto i suoi enunciati narrativi e descrittivi» (“Atti” 49-50). Così avviene anche per i personaggi, che lo stesso Genette, in *Nuovo discorso del racconto*, nel 1983, aveva definito quali semplici supporti dell'azione: riducendo *homo fictus* alla categoria di *pseudo-oggetto* e, citando Philippe Hamon, nient'altro che a un effetto testuale, egli identificava lo studio della caratterizzazione di un personaggio con quello dei suoi

mezzi costitutivi, descrizione, focalizzazione, racconto di parole o di pensiero, cioè con i meccanismi narrativi (*Nuovo discorso* 116-117)¹⁰. Ora, in *Finzione e dizione*, Genette sostiene che il personaggio potrebbe anche essere al centro di una «duplicità di referenza», poiché il testo potrebbe denotare un *x* fittizio ma descrivere allo stesso tempo un *y* reale (“Atti” 50), concedendo, potremmo forse arrivare a intendere, un grado di *esistenza* ai personaggi di finzione (concetto che, con estensione ben diversa, sarà messo in gioco dalle teorie dei mondi possibili)¹¹.

Le relazioni e le analisi dei rapporti tra fiction e *non-fiction* rinviano, in queste pagine, a una modalità esperienziale che pone in connessione i due ambiti, tanto che propone di considerare il discorso di finzione «un amalgama più o meno omogeneizzato di elementi eteroclitici mutuati in gran parte dalla realtà» (50). Una «realtà reinventata»,

10. La prospettiva semiologica di Philippe Hamon aveva considerato il personaggio come un «composto di segni linguistici»: «Morfema vuoto in origine (non ha un senso, non ha referenza che non sia contestuale), il personaggio diventerà “pieno” soltanto all’ultima pagina del testo, una volta concluse le diverse trasformazioni di cui sarà stato supporto ed agente» (97).

11. La posizione di Franco Brioschi sarà rigorosa e diversa anche rispetto a quella di Thomas Pavel, più prudente sul piano ontologico, più libera su quello pragmatico: le entità di finzione non esistono, non sono entità, ma l’esistenza linguistica è realizzata dalla dimensione pragmatica dell’atto comunicativo. «Più in generale, noi non guardiamo mai al mondo come a una semplice somma di stati di cose, ma come a un tessuto inestricabile di stati di cose e di *disposizioni*: non solo oggetto di protocolli descrittivi, ma di valutazioni, previsioni, volizioni, decisioni, scelte. Questa è sempre, di fatto, la nostra ontologia, e questo il fondamento da cui la finzione trae la sua origine – ciò che la rende una forma del tutto autentica di conoscenza» (217).

poiché gli ambiti arrivano davvero a confondersi. Scrive della finzione:

Le sue asserzioni non sono chiaramente tutte ugualmente simulate, e nessuna di esse forse lo è rigorosamente e integralmente – non più di quanto una sirena o un centauro siano integralmente esseri immaginari. (50)

Gli esiti più rilevanti del discorso che Genette conduce si sviluppano dunque su tre piani, tra loro strettamente correlati: il rapporto tra fiction e *non-fiction*, che si trasforma in una relazione di contiguità; l'aspetto pragmatico, imprescindibile, che assume l'atto linguistico finzionale; il valore costitutivo dell'azione del lettore. Gli universi di finzione si scambiano con la realtà, implicano la modalità pragmatica di una enunciazione complessa, non possono fare a meno della comprensione del destinatario, all'interno del sistema dell'opera. E certo la realtà presta i suoi tratti agli enti immaginari, se una sirena o un centauro possono essere pensati come esseri non integralmente immaginari. Scrive Pierluigi Pellini: «Esattezza e ironia: questo il binomio, solo in apparenza ossimorico, che informa la scrittura, svelta e elegante nonostante i tecnicismi, di tutti i suoi libri»¹². Il punto è che, lo ricordiamo, «produrre azioni simulate», o «simulare di produrre asserzioni» significa creare un'opera di finzione. Un aspetto fondamentale dei mondi di invenzione è appunto questo osmotico passaggio tra il reale

12. Ancora Pierluigi Pellini parla della consapevolezza di Genette e del suo percorso di studioso, dalla letteratura alla filosofia analitica: «Non a caso, esaurita la stagione strutturalista, Genette scriverà un saggio di estetica in due volumi, *L'Opera dell'arte* (1994 e 1997), fedele al partito preso di un pragmatismo razionalista che lo porta a scegliere come interlocutore privilegiato Nelson Goodman».

e il simulato, questa considerazione degli atti linguistici intesi come asserzioni complesse, non semplicemente letterali.

Vero è che l'atto di finzione può anche fallire: «come una figura o un atto di linguaggio indiretto possono fallire perché il loro destinatario non ha saputo decifrarli [...], così un atto di finzione può fallire come tale perché il destinatario non ne ha percepito la fittività» (51). È la nozione di responsabilità a essere messa in gioco, una responsabilità che governa l'atto di finzione, inteso eminentemente come atto comunicativo, affidata all'autore, e in ugual misura al lettore. E la responsabilità, così come il successo o il fallimento della comprensione di un sistema narrativo finzionale, è precisamente funzione degli effetti perlocutori degli atti linguistici.

Bibliografia

- Brioschi, Franco. *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*. Bollati Boringhieri, 2002.
- Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. The Johns Hopkins UP, 1999.
- Genette, Gérard. *Nuovo discorso del racconto*. 1983. Traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, 1987.
- . Préface. Käte Hamburger. *Logique des genres littéraires*. 1957. Tradotto da Pierre Cadiot, Seuil, 1986, pp. 7-15, poi con il titolo "Une logique de la littérature", in *Figures IV*, Seuil, 1999, pp. 323-333.
- . *Finzione e dizione*. 1991. Traduzione di Sergio Atzeni, Pratiche, 1994.
- . "Argomento." *Finzione e dizione*, pp. 7-10.
- . "Gli atti di finzione." *Finzione e dizione*, pp. 37-53.

- Goodman, Nelson. *I linguaggi dell'arte*. 1968. Introduzione, cura e traduzione di Franco Brioschi, Il Saggiatore, 1998.
- Hamburger, Käte. *La logica della letteratura*. 1957. Traduzione e saggio introduttivo di Eleonora Caramelli, presentazione di Carlo Gentili, Pendragon, 2015.
- Hamon, Philippe. "Per uno statuto semiologico del personaggio." *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*. 1972. Traduzione di Antonio Martinelli, Pratiche, 1977, pp. 37-53.
- Pavel Thomas. *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*. 1986. Traduzione di Andrea Carosso, Einaudi, 1992.
- Pellini, Pierluigi. "L'anima più concreta dello strutturalismo." *Il manifesto*, 15 maggio 2018, <https://ilmanifesto.it/lanima-piu-concreta-dello-strutturalismo/>, poi con il titolo "Requiem per una pseudoscienza", su "Le parole e le cose", <http://www.leparoleele cose.it/?p=32424>. Ultima consultazione: 30 agosto 2020.
- Searle, John. *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge UP, 1979.
- Todorov, Tzvetan. *Critica della critica. Un romanzo di apprendistato*. 1984. Traduzione di Graziella Zattoni Nesi, Einaudi, 1986.
- . *La letteratura in pericolo*. 2007. Traduzione di Emanuele Lana, Garzanti, 2008.
- Zinato, Emanuele. "Strutturalismo e critica, l'età d'oro della teoria. I modelli di Barthes e di Genette." Stefano Brugnolo, Davide Colussi, Sergio Zatti, Emanuele Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci, 2016, pp. 185-202.

PLURALISMO SENZA CONFLITTO.
L'ESTETICA RISTRETTA
DI GÉRARD GENETTE

Giovanni Bottioli

Da “Finzione e dizione”:

Se temessi meno il ridicolo avrei potuto gratificare questo saggio di un titolo che è stato già grossolanamente usato: «Che cos'è la letteratura?» – il testo illustre che ha posto tale domanda a propria titolazione in verità non vi ha risposto; il che tutto sommato è molto saggio: a domanda sciocca, nessuna risposta; ragione per cui la vera saggezza consisterebbe forse nel non porre neppure l'interrogativo. La letteratura è probabilmente molte cose insieme, congiunte (ad esempio) da quel legame piuttosto allentato che Wittgenstein chiamava «aria di famiglia», difficili (o forse secondo una relazione di dubbio paragonabile a quella nota in fisica, impossibili) da considerare nel complesso. (11)

1. Il saggio *Finzione e dizione*, pubblicato nel 1991, comprende quattro capitoli, il primo dei quali reca il medesimo titolo. Le righe iniziali proseguono così:

Mi limiterò dunque a un solo aspetto, quello che in questo caso maggiormente mi interessa: l'aspetto estetico. C'è infatti un consenso quasi universale, sebbene spesso dimenticato, sul fatto che la letteratura sia fra l'altro un'arte; e non meno universalmente evidente è che il

materiale di tale arte è il “linguaggio” – ovvero *le* lingue (dato che, come sobriamente enunciava Mallarmé, ce ne sono “molte”). (11)

In questo inizio vi è molto di più di quanto viene detto esplicitamente, e intenzionalmente: vi sono presupposti non dichiarati che corrispondono, in larga misura, a pregiudizi, insomma a convinzioni dogmatiche. Farli emergere è un esercizio tutt’altro che superfluo, anzi quasi obbligato se si vuole valutare la solidità, e dunque l’attualità, della posizione di Genette. Quando una riflessione sulla letteratura ambisce a collocarsi nell’ambito della teoria, sconfinando nell’estetica, non si ha forse il diritto di pretendere una sufficiente ampiezza di visione? Da questo punto di vista, il saggio che sto esaminando risulta piuttosto deludente.

Nella scrittura neutra, asettica, di Genette c’è uno scatto emotivo, si fa strada un’antipatia controllata con una certa fatica: l’antipatia per una domanda, e quasi certamente per un autore facilmente individuabile. L’autore è Jean-Paul Sartre, di cui si evoca qui “il testo illustre” *Che cos’è la letteratura*, 1947; e l’oggetto della polemica è anzitutto il titolo. Per Genette, non possono sussistere dubbi: l’indagine di Sartre è rigidamente orientata da una domanda «essenzialista», quindi dalla ricerca delle proprietà universali e necessarie che definirebbero la letteratura: e la cui esistenza appare assai improbabile in quanto ciò che chiamiamo *letteratura* comprende «molte cose insieme», una varietà in cui solo cattive abitudini inducono a cercare tratti comuni, universalmente condivisi come lo sono, invece, le proprietà di enti artificiali (i triangoli, ecc.). Nel titolo proposto da Sartre vi sarebbe qualcosa di «grossolano»: e l’unico merito del suo lavoro, commenta Genette con sferzante ironia, potrebbe essere quello di *non avere risposto* alla domanda che esso

pone: «a domanda sciocca, nessuna risposta». Ma la domanda è davvero sciocca?

Lo è se la prendiamo alla lettera, dimenticando che alcuni grandi filosofi ci hanno insegnato a diffidare delle apparenze grammaticali. Vi sono termini ed espressioni tradizionali, di cui è difficile – e sovente impossibile – fare a meno: ma niente ci vieta di ridefinirli. Ad esempio, il verbo *essere* ha cambiato radicalmente il suo significato, grazie a Heidegger: e che l'essere non vada ridotto agli enti, che non si possa ignorare la differenza ontologica, è una conquista fondamentale della filosofia moderna. Con un minimo di attenzione per il suo interlocutore, Genette avrebbe potuto ricordarsi che una delle tesi maggiori del pensiero di Sartre è il primato dell'esistenza sull'essenza: e questa non è forse un'affermazione anti-essenzialista? A partire da Heidegger – per chi è in grado di leggerlo e di capirlo – l'ontologia ha intrapreso quella che ho chiamato *rivoluzione modale*, focalizzando la sua attenzione sui modi d'essere (cfr. Bottioli, *La ragione*). Dovremo tornare sulla nozione di «modo», che non equivale genericamente a un 'come'.

In ogni caso, la domanda «che cos'è» non implica automaticamente un orientamento essenzialista. Per evitare equivoci, Sartre avrebbe potuto intitolare il suo saggio: *come esiste la letteratura?* Ebbene, questo titolo sarebbe risultato molto più preciso, 'filosoficamente corretto', potremmo dire, ma decisamente rozzo, inelegante – ne conveniamo? – e questo è l'unico motivo per cui Sartre si serve di un'espressione che può evocare le essenze, a cui egli non credeva. Basterebbe leggere qualche frase del suo saggio: «L'oggetto letterario è una strana trottola che esiste quando è in movimento» (76); «Solo lo sforzo congiunto dell'autore e del lettore farà nascere quell'oggetto concreto e immaginario che è l'opera dello spirito. L'arte esiste per gli altri e per mezzo degli altri» (79), per rendersi conto di quanto 'pragmatista' sia la sua posizione. Per

Sartre, come per tutti coloro che rappresentano la teoria della letteratura nella sua versione più avanzata, l'opera d'arte è una grandezza dinamica, cioè la combinazione di un artefatto e di un oggetto virtuale. Sono i processi d'interpretazione, come vedremo tra poco, a determinare il modo *più eminente* della sua esistenza.

La polemica di Genette è dunque pretestuosa e infondata. Sarebbe più che legittimo liquidarla, bruscamente: «a polemica sciocca, nessuna replica». Ma i pregiudizi di cui Genette si fa portatore sono troppo diffusi per poterli ignorare. Vi è un altro aspetto che merita di venire rilevato: Genette fa parte di quei teorici della letteratura che sentono l'esigenza di riferimenti filosofici, e tuttavia dispongono di nozioni tanto più dogmatiche quanto più parziali e ristrette. La filosofia continentale sembra quasi non esistere, per questo autore; e la filosofia analitica, con una sola eccezione, Nelson Goodman, si riduce a qualche frammento. Per esempio, i notissimi paragrafi 65-67 delle *Ricerche filosofiche*: «la letteratura è probabilmente molte cose insieme, congiunte da quel legame piuttosto allentato che Wittgenstein chiamava “aria di famiglia”» (“Finzione” 11). Di fronte a un insieme di fenomeni che presentano una notevole varietà, quando vediamo «somiglianze emergere e sparire» (Wittgenstein § 66), dunque «una rete complicata di somiglianze che si sovrappongono e si incrociano a vicenda» (§ 66), non dovremmo ostinarci a cercare quello che i vari fenomeni hanno in comune (potremmo anche trovarlo, ma sarebbe qualcosa di molto povero), bensì dobbiamo considerarli come «*imparentati* l'uno con l'altro in modi molto differenti» (§ 65). Questo è in effetti l'invito di Wittgenstein. In proposito, sono tuttavia opportune due riflessioni.

Anzitutto, va ricordato che la concezione di Wittgenstein non implica alcun «egualitarismo», vale a dire non impedisce la distinzione tra casi più o meno rappresentativi di un certo insieme: uno degli esempi più

frequenti nella teoria ‘anti-essenzialista’ dei prototipi è la differenza, nell’insieme ornitologico, tra l’aquila e la gallina. E ancora, chi negherebbe che Pelé o Cristiano Ronaldo esemplificano la categoria dei calciatori assai meglio di un qualsiasi giocatore di serie B? In secondo luogo, per quanto riguarda le *Ricerche filosofiche*, c’è un fatto che merita di venir menzionato: Wittgenstein aveva pensato di porre come esergo a quest’opera un verso del *King Lear*: «Ti insegnerò le differenze»¹. È alquanto curioso che questa intenzione sia stata totalmente velata dalla fortuna che le *family resemblances* hanno conseguito. Ma non dovremmo mai abusare delle somiglianze: e quando la realtà è molteplice e intricata, senza voler dissolvere il fondo confuso delle somiglianze potremmo sperimentare il valore euristico di un’altra nozione, cioè le *differenze di famiglia* (ciò risulterebbe particolarmente fruttuoso quando si considera l’insieme dei personaggi, o il problema degli stili).

2. Una teoria non può rinunciare a proporre distinzioni: questo dovrebbe essere un punto di partenza ampiamente condiviso. Quali sono le distinzioni su cui è imperniata l’estetica di Genette, almeno nel saggio che sto citando?

Per svincolarsi dall’essenzialismo, Genette ricorre alle nozioni di *regime* e di *modo*: qui il suo discorso diventa interessante ma bisogna capire in che senso queste

1. Come ricorda Luigi Perissinotto, «“Ti insegnerò le differenze” (*I’ll teach you differences*)» era il verso tratto dal *Re Lear* (Atto I, scena quarta) che Wittgenstein, a un certo punto, avrebbe voluto usare come motto per le *Ricerche filosofiche*, ritenendo che esso potesse illustrare efficacemente l’interesse che orientava il suo filosofare. “[I]l mio interesse” egli avrebbe detto all’amico Drury, “sta nel mostrare che le cose che sembrano identiche sono in realtà differenti”» (94-95).

nozioni vengono utilizzate. L'intento generale del suo discorso potrebbe venir riassunto nel passaggio dalle proprietà ai criteri; mentre il ricorso alle proprietà implica una tendenza oggettivista (le proprietà stanno negli oggetti, e si tratta di rispecchiarle correttamente), un criterio è una regola per fare delle distinzioni: l'accento cade sulle operazioni mediante cui il soggetto distingue, riconosce, classifica, ecc. Aggiungiamo qualche precisazione: l'opera d'arte va considerata meno come oggetto empirico che non nella sua *idealità*, cioè nella capacità di trascendere le sue materializzazioni. Un'opera può essere letta o ascoltata, esiste in diverse traduzioni, in diverse versioni (a teatro, per esempio). Tutto ciò, peraltro, è piuttosto ovvio. Arriviamo così all'interrogativo ineludibile: *cos'è che fa di un testo, orale o scritto, un'opera d'arte?* Per riprendere Jakobson, in che consiste la letterarietà?

Secondo Genette, nella nostra tradizione sono reperibili due tipi di risposta, e il primo è quello delle teorie *costitutiviste*, o essenzialiste. Ci si chiede «“Quali testi sono opere?”» (“Finzione” 14) – l'uso del corsivo segnala che quest'indagine si riferisce all'essere nella sua staticità, nelle sue proprietà permanenti. Il secondo tipo di risposta nasce dalle teorie *condizionaliste*: in questo caso ci si chiede «“A quali condizioni, o in quali circostanze un testo può, senza modificazione interna, diventare un'opera?”» (o smettere di esserlo) e, di nuovo, il corsivo fornisce un'indicazione, questa volta a favore di una collocazione instabile. Come suggerisce Goodman, la domanda «che cos'è arte?» andrebbe sostituita con «quando è arte?».

Nella concezione essenzialista bisogna però distinguere due orientamenti, che si avvalgono di due diversi criteri per riconoscere la letterarietà: in base al criterio *tematico*, c'è letteratura (e più in generale arte) quando un'opera può venir considerata come opera di *finzione*. Con questo termine Genette traduce la *mimesis* di

Aristotele. La letterarietà dipende dalla creazione di un universo finzionale, mediante enunciati che non sono né veri né falsi (cioè estranei al problema del vero e del falso). È la concezione che resta maggioritaria, soprattutto nel pubblico meno colto. Accanto a essa ha conquistato credito e consensi, a partire dal Romanticismo, il criterio *rematico*, secondo cui la specificità della letteratura va individuata nelle sue caratteristiche formali: grazie a esse, la letteratura si stacca dal linguaggio quotidiano, acquista un' autonomia rispetto alla funzione comunicativa, stabilisce una dimensione *intransitiva*. E anche quando è meno propensa all' ermetismo, vive nel primato del significante.

Dunque, osserva Genette, la poetica essenzialista dispone di «due definizioni rivali della letterarietà: una per la finzione, l'altra per la poesia» (“Finzione” 22). Nessuna delle due, peraltro, può pretendere di coprire la totalità del campo; possiamo forse non tener conto della letteratura non finzionale in prosa: storia, eloquenza, saggio, autobiografia? Dal punto di vista storico, va registrato «un lungo laborioso sforzo per passare dal criterio tematico al criterio formale, o perlomeno per fare spazio al secondo a fianco del primo» (15).

Tuttavia, il criterio formale appartiene per intero alla concezione essenzialista oppure si colloca in una posizione intermedia, per così dire, tra regime costitutivo e regime condizionale? La poetica condizionale viene così presentata da Genette: «essa è più istintiva e sperimentale che teorica, e affida il criterio di qualunque letterarietà al giudizio di gusto che, come tutti sappiamo, è soggettivo e immotivato» (“Finzione” 24). Nei termini più semplici: è letteratura quella che io ritengo tale. Ma ci troviamo davvero sul terreno del totale soggettivismo e relativismo, se adottiamo questa prospettiva? Spetta soltanto all' Io di ciascuno stabilire *quando è arte*? La capricciosità individuale risulta notevolmente limitata da fattori collettivi,

cioè dall'evoluzione della cultura. La legittimità di una percezione estetica nei confronti di opere che sono state prodotte con finalità religiose, documentarie o scientifiche, è pienamente riconosciuta. Nessuno si stupisce oggi che una cattedrale gotica sia ammirata per la sua bellezza, dagli stessi credenti. Gli esempi potrebbero facilmente essere moltiplicati: storici come Tucidide e Michelet sono oggi considerati grandi scrittori; e così via. Dunque, il regime condizionale non si sottrae se non in parte al regime costitutivo (se il regime costitutivo comprende il criterio formale).

I limiti del regime condizionale sono però indicati da Genette con una motivazione diversa, e cioè l'impossibilità di prescindere da «un carattere di natura» («Finzione» 26) – espressione curiosa per un anti-essenzialista, e che va intesa nel senso delle *regole istituzionali* mediante le quali un'opera è stata prodotta, per quanto complicate da definire esse siano. «Se *Britannico* è un'opera letteraria, non lo è perché questa tragedia mi piace, e neppure perché piace a tutti (del che dubito), ma perché è un'opera teatrale – proprio come l'*Opus 106* o la *Veduta di Delft* sono opere musicale o pittorica, non perché tale sonata o tale dipinto seducano uno, dieci o cento milioni di appassionati, ma perché sono una sonata e un dipinto. Il peggior dipinto, la peggior sonata, il peggior sonetto restano pittura, musica o poesia» (26-27). Ne consegue una posizione improntata a cautela e saggezza: la poetica condizionalista non potrà sostituire le poetiche essenzialiste, ma dovrà trovare un posto al fianco di esse. L'errore di ogni poetica sino a oggi consiste nella pretesa di universalizzare il proprio criterio, che non è l'unico possibile e neanche l'unico legittimo e pertinente. «La letterarietà, poiché è un fatto plurale, esige una teoria pluralista, che si occupi dei *diversi* modi che il linguaggio ha di sfuggire alla propria funzione pratica, di sopravvivere e produrre

testi suscettibili d'essere recepiti e valutati come oggetti estetici» (28).

3. Richiamarsi al molteplice, alla varietà, alla storicità, è un *Leitmotiv* della nostra epoca: relativismo e costruttivismo, dissoluzione dei confini, ibridazioni, sono le parole d'ordine che vengono evocate nel rifiuto dell'essenzialismo, del binarismo, e così via. In prima istanza, è impossibile non condividere la spinta a superare rigidità anacronistiche e fissità gerarchiche, le cui radici ideologiche appaiono del tutto evidenti. Ma possiamo approvare il pluralismo senza indagarlo più attentamente? Ci possiamo accontentare di un impulso democratizzante, se questo impulso sfocia e si arresta nell'ideologia, o, nel migliore dei casi, in una costruzione teorica limitata e inaridita da antichi pregiudizi? Certamente, il discorso di Genette è di gran lunga più raffinato di quelli che caratterizzano i *cultural studies*, dove l'ideologia produce effetti penalizzanti di estrema gravità (cfr. Bottioli, "Return"). Tuttavia, anche la sua riflessione è pesantemente condizionata da abitudini mentali ormai datate.

Per comprendere i limiti del pluralismo di Genette può essere opportuno tornare su un dubbio che abbiamo già formulato, e cioè se il criterio formale appartenga realmente, e per intero, alla concezione essenzialista²: meglio ancora, dobbiamo chiederci se il criterio formale sia inscindibile dall'estetica intransitiva, in cui ha trovato la prima e più istintiva collocazione. Dobbiamo compiere uno sforzo, infine, per non lasciarci depistare da formulazioni ingenuie e comunque inadeguate: è il caso della funzione poetica, come Jakobson l'ha enunciata. Sembra

2. È un dubbio espresso dallo stesso Genette: «mi pare che la poetica condizionalista derivi nei fatti, se non in linea di principio, da una interpretazione soggettivizzante, e allargata alla prosa, del criterio di Valéry-Jakobson» ("Finzione" 25).

che Jakobson stia indicando una *proprietà* che appartiene ai testi letterari, la differenza specifica (per usare il linguaggio aristotelico) che scava una frontiera netta rispetto ai testi non letterari: «quello che fa di un messaggio verbale un'opera d'arte» (Jakobson, "Linguistica" 181-82) sarebbe un carattere oggettivo, permanente. La tesi di specificità, possiamo chiamarla così, non trova però riscontro in altri scritti di Jakobson, ad esempio nell'articolo "Che cos'è la poesia", dove si afferma che:

Il confine che divide l'opera poetica da ciò che non è tale risulta più labile di quello dei territori amministrativi cinesi. Per Novalis e Mallarmé la massima composizione poetica era l'alfabeto. I poeti russi ammiravano la poeticità di una lista di vini (Vjazemskij), di un elenco di vestiti dello zar (Gogol'), dell'orario dei treni (Pasternak), perfino del conto di una lavanderia (Kručënych). Quanti poeti dichiarano oggi che un reportage è un'opera più artistica di un romanzo o di una novella! (43-44)

Dato che quest'articolo è stato scritto circa trent'anni prima di "Linguistica e poetica", potremmo ipotizzare una svolta in un pensiero a cui gli specialisti attribuiscono tuttavia una forte continuità e coerenza. Perché non intendere invece la letterarietà non come il riflesso di una proprietà, bensì come una *massima metodologica* (o pragmatica), che potremmo formulare così: «non trascurare mai la forma, quando ti accosti a un'opera letteraria. Per quanto grandi siano le emozioni che essa ti può dare immediatamente, ricorda che le tue emozioni dipendono dall'organizzazione del testo, dai procedimenti mediante cui è stato costruito. Ricorda, ancora, che per molti testi complessi (non necessariamente ermetici) la percezione della tecnica, dei procedimenti, è quasi indispensabile per comprenderli in tutta la loro bellezza».

In questa prospettiva, il criterio formale non indica una proprietà oggettiva bensì un'attitudine sperimentale. Non si tratta peraltro di spostare l'attenzione per la forma nel campo della poetica condizionale, a cui appartiene palesemente il passo jakobsoniano appena citato, se tale campo viene ricondotto all'arbitrio soggettivo (come dice Genette, in "Finzioni" 24). *Attitudine sperimentale* significa abbandonare il semplice giudizio di gusto, individuale e immotivato, per mettere alla prova il testo: *si tratta davvero di un'opera d'arte?* In tal caso, poiché ogni opera d'arte è la combinazione di artefatto e oggetto virtuale, proveremo a darle una forma, a espandere le sue virtualità. Con un gesto analogo a quello descritto da Proust all'inizio della *Recherche*, quando si riferisce a quei minuscoli pezzetti di carta che si espandono gettati nell'acqua, proveremo a immergere il testo nel liquido dell'interpretazione. Solo allora sapremo se esso appartiene al tempo grande (Bachtin), e vi sta entrando, grazie al nostro lavoro di analisi, che si svolge – non è inutile sottolinearlo – in uno spazio pubblico, aperto al confronto, e al conflitto: perché le interpretazioni nascono e si sviluppano in una dimensione conflittuale.

Alla domanda «quando è arte?» si può senza dubbio rispondere in uno spazio privato: è possibile provare un'emozione estetica in relazione all'alfabeto, a una lista di vini, a un orario dei treni, al conto di una lavanderia, ecc. Ma queste esperienze private diventeranno significative solo a condizione di sperimentare l'urto con la massa incontrollabile e dinamica dello spazio pubblico: soltanto se sopravviveranno a questa prova, la loro fonte di eccitazione diventerà arte. La domanda anti-essenzialista «quando è arte?» cambia completamente il suo significato nella prospettiva dell'interpretazione. Un'opera è artistica quando entra nel tempo grande, spezzando i vincoli del tempo empirico, lasciando dietro di sé la zavorra contestuale; quando da grandezza statica diventa grandezza

dinamica; quando si espande grazie a interpretazioni che i contemporanei non erano in grado di proporre, e che non dipende solo dal rinnovarsi della ricezione, dai lettori reali, dalla *doxa* epocale.

4. Dunque, l'*esperienza estetica* è molto più della somma di finzione e percezione formale (o intransitiva) del linguaggio nelle opere ipoteticamente artistiche, o istituzionalmente artistiche, in quanto appartengono al canone letterario o sono ospitate nei musei. Com'è evidente, l'*esperienza* non si limita a rispecchiamenti oggettivi e alla ricerca di proprietà; con ciò non si elimina la dimensione che Genette chiama *costitutiva* in senso stretto, e che preferisco chiamare *istituzionale*: l'arte è anche istituzione, senza dubbio. «Il peggior dipinto, la peggior sonata, il peggior sonetto restano pittura, musica o poesia»: in questo Genette ha ragione. Riconoscere la dimensione istituzionale dell'arte permette anche di giudicare la reale portata di trasgressioni che agiscono esclusivamente su questo versante, come la *Fontana* di Duchamp o le proposte che vengono dall'informe. Ma la teoria non può concentrarsi sui tratti istituzionali, e privilegiare la costruzione di tassonomie – questo sembra essere il lavoro a cui Genette si è dedicato, dopo una fase iniziale, con alcuni pregevoli interventi da critico letterario.

La teoria della letteratura deve aprirsi all'*esperienza estetica*, e questo è possibile solo nell'intreccio con la filosofia, e dunque con l'*ontologia*, che non equivale a «ricerca di essenze». Un'*ontologia* dei modi d'essere, come quella di Heidegger, definisce l'opera d'arte come costitutivamente conflittuale: se non ci piace il lessico heideggeriano (la lotta tra il Mondo e la Terra), possiamo tradurre le sue tesi optando per una diversa terminologia, e recuperando la lezione delle altre estetiche conflittuali, come quella di Nietzsche. *La nascita della tragedia* va

considerata in effetti l'atto di nascita di questa prospettiva estetica.

Ma dal primato delle categorie modali, o meglio dal nuovo elenco delle modalità, dove il flessibile e il rigido, il diviso e l'indiviso, il denso e l'articolato, vanno a scindere la teoria classica³, derivano altre conseguenze di grande rilievo, su cui ho posto l'accento altrove, e che qui mi limito ad accennare. L'arte è finzione, innegabilmente – ma è soltanto finzione? Il suo carattere finzionale le impedisce di accedere alla verità? Forse, se non in minima parte, alla verità come *adaequatio* o corrispondenza: ma non alle verità che trovano il loro spazio di enunciazione solo là dove il linguaggio non aspira a farsi veicolo di un pensiero rispecchiante nei confronti di una realtà già-formata, e comunque *fattuale*. L'arte non predilige forse le verità del desiderio? E queste verità non trovano forse una messa in scena in opere composte da (e riassumibili in) enunciati pseudo-denotativi, né veri né falsi (nel senso della verità come corrispondenza), come «Amleto uccide Polonio» e così via? Il carattere pseudo-denotativo degli enunciati che compongono *Hamlet* ci impedisce di percepire nel personaggio di Shakespeare una messa in scena, una versione, un'interpretazione del desiderio? E non c'è forse più verità nell'arte che non nelle scienze umane? Per molti aspetti essenziali.

La letteratura ha come oggetto le *possibilità* della condizione umana: che le indagini tramite un linguaggio “finzionale” non è motivo sufficiente per confinarla fuori dal campo della verità – a meno di non limitarsi a quella concezione servile che è la verità-corrispondenza. Ma una riflessione sulle potenzialità conoscitive dell'arte non potrà mai trovare spazio nella somma di finzione e giudizio di gusto, di criterio tematico e rematico, come li definisce Genette. L'alternativa al punto di vista

3. Mi permetto di rinviare nuovamente a Bottirolì, *La ragione*.

tassonomico, oggettivante, non è il «quando» soggettivo e immotivato, bensì una soggettività che non ignora l'istituzione ma dà il primato all'esperienza.

Bibliografia

- Bottioli, Giovanni. *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*. Bollati Boringhieri, 2013.
- . "Return to Literature. A Manifesto in favour of Theory and against Methodologically Reactionary Studies (Cultural studies, etc)." *Comparatismi*, n. 3, 2018, pp. 3-37.
- Genette, Gérard. "Finzione e dizione." *Finzione e dizione*. 1991. Traduzione di Sergio Atzeni, Pratiche, 1994, pp. 11-35.
- Jakobson, Roman. "Che cos'è la poesia?" 1933-1934. *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, introduzione e traduzione di Riccardo Picchio, Einaudi, 1985, pp. 42-55.
- . "Linguistica e Poetica." 1960. *Saggi di linguistica generale*, traduzione di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, introduzione e cura di Luigi Heilmann, Feltrinelli, 1966, pp. 181-218.
- Perissinotto, Luigi. *Wittgenstein. Una guida*. Feltrinelli, 1997.
- Sartre, Jean-Paul. *Che cos'è la letteratura?*. 1947. Traduzioni di Domenico Tarizzo, Gisella Tarizzo, Augusta Mattioli, Giorgio Monicelli, Massimo Mauri, Luisa Arano Cogliari, Mondadori, 1990.
- Wittgenstein, Ludwig. *Ricerche filosofiche*. 1953. Traduzione e cura di Mario Trinchero, Einaudi, 1967.

METALESSI IN GENETTE

Concetta Maria Pagliuca

Da Métalepse. De la figure à la fiction:

Solo la lunga abitudine che abbiamo del romanzo definito storico, e il carattere disincarnato di questi personaggi come di tutti gli altri (noi in Tolstoj non vediamo Napoleone – e nemmeno il principe André – come vediamo Keaton in Wilder, siamo ridotti a «riconoscerlo» alla sola enunciazione del suo nome), ci impediscono di percepire il carattere trasgressivo della loro presenza «reale» in un mondo di finzione. Ma è vero che questo tipo di romanzo non è il solo a prendere in prestito dalla realtà per costruire il suo universo finzionale: la Londra di Dickens, la Parigi (o la Provincia) di Balzac, e tutti gli oggetti che le arredano, sono tutti «presi in prestito» dal reale come gli eroi illustri dei romanzi di Scott, di Dumas o di Tolstoj. [...] In verità, la finzione è, da cima a fondo, nutrita e popolata di elementi venuti dalla realtà, materiali o spirituali: l'avarizia di Arpagone o l'ambizione di Rastignac non sono identificate come tali che a partire da un'idea dell'avarizia o dell'ambizione che l'autore e il suo pubblico si sono costruiti a contatto con la vita reale – e con altre opere drammatiche o romanzesche. Questa trasfusione perpetua, e reciproca, dalla diegesi reale alla diegesi finzionale, e da una finzione all'altra, è l'anima stessa della finzione in generale, e di ogni finzione in particolare. Ogni finzione è intessuta di metalessi. E ogni realtà, quando si riconosce in una finzione, e quando riconosce una finzione

nel suo proprio universo: «Quell'uomo è un vero Don Giovanni». (130-131)

1. Il battesimo di una convenzione

1968. Esce per i tipi di Flammarion una nuova edizione di uno dei più celebri trattati francesi di retorica, *Les Figures du discours* (1821-1827) di Pierre Fontanier. Nel libro sono riuniti per la prima volta dopo centocinquanta anni due volumi, concepiti come parti di una stessa opera ma pubblicati separatamente: *Manuel classique pour l'étude des Tropes* e *Figures autres que tropes*. L'introduzione reca la firma di Gérard Genette, allora trentottenne, che considera il proposito di Fontanier «un'impresa originale» per l'epoca (Introduction 7) e definisce la sua classificazione «uno dei capolavori dell'intelligenza tassonomica» (13). È proprio a Fontanier che Genette fa riferimento in “Discorso del racconto” trattando la «figura narrativa chiamata dai classici *metalessi dell'autore*, consistente nel fingere che il poeta “operi egli stesso gli effetti che canta”, come quando si dice che Virgilio “fa morire” Didone nel canto IV dell'*Eneide*» (282). Si avrebbe questa forma particolare di metalessi ogni volta che si verifica un mutamento della posizione assunta dall'autore rispetto alla sua materia e si accorcia la distanza tra il creatore e la creatura. La designazione di «metalessi dell'autore», però, è assente nei «classici» che Genette indica come sue fonti: come ammetterà, una reminiscenza imperfetta di letture precedenti ha originato un involontario neologismo¹.

1. «Avevo, in maniera un po' evasiva, attribuito questa locuzione ai “classici” in generale. Non trovo più traccia di questa fonte, che avevo forse incontrato dormendo, ma continuo a ritenere questa espressione fedele, in fondo, alle analisi della retorica classica» (*Métalepse* 10).

A esser precisi, la prima menzione della metalessi in “Discorso del racconto” non è in questo rinvio erroneo ma in una nota che contiene un’immagine suggestiva di Théophile Gautier: «Lo scrittore che costruisce un romanzo porta con naturalezza al dito l’anello di Gige, che rende invisibili». Così l’autore del *Capitan Fracassa* giustifica il suo ‘ingresso’ nella camera della marchesa di Bruyères. Dichiarando di ricorrere a una pratica inveterata, chi racconta si finge un personaggio invisibile che può varcare soglie a suo piacimento grazie a un oggetto magico. Nella versione della storia tramandataci da Platone nella *Repubblica*, Gige approfitta del potere acquisito per uccidere il re della Lidia e prenderne il posto; lo scrittore che porta l’anello dell’invisibilità, invece, non se ne serve per turbare il corso degli eventi ma per legittimare la sua inavvertita onnipresenza. Lo stralcio di Gautier è citato da Genette nel paragrafo “Pausa” (nel capitolo di “Discorso del racconto” sulla durata), a proposito del canone balzachiano della descrizione extratemporale, «in cui il narratore, abbandonando il corso della storia (oppure, come nel *Père Goriot* o nella *Recherche de l’absolu*, prima di entrarvi) si incarica, in prima persona ed esclusivamente per informare il suo lettore, di descrivere uno spettacolo che a rigor di termini, a questo punto della storia, nessuno guarda» (“Discorso del racconto” 149-150). Ecco come si chiude la suddetta nota: «Ritroveremo in seguito la figura della *metalessi*, per cui il narratore finge d’entrare (con o senza il lettore) nell’universo diegetico» (150, nota 2). L’atto di nascita della metalessi narrativa è una promessa.

2. Bizzarria e turbamento: effetti della metalessi

Nella sezione di “Discorso del racconto” dedicata alla metalessi, Genette si sofferma sugli effetti che questa

sortisce: «ogni intrusione del narratore o del narratario extradiegetico nell'universo diegetico (o di personaggi diegetici in un universo metadiegetico, ecc.) o il contrario [...] produce un effetto di bizzarria, sia buffonesca [...] sia fantastica» (282). È suggerita una gradazione tra metalessi «banali e innocenti come quelle della retorica classica» (282-283), tra cui si annoverano le apostrofi al lettore contenute in *Vita e opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*² e in *Jacques il fatalista e il suo padrone*³, e metalessi che si potrebbero definire 'perturbanti' perché mettono in discussione lo statuto delle diverse istanze narrative – caso emblematico è la vicenda inventata da Cortázar in "Continuità dei parchi"⁴. Parafrasando il Borges di *Magie parziali del "Don Chisciotte"*⁵,

2. Genette individua alcune metalessi che mirano a «sollecitare l'intervento del lettore, pregato di chiudere la porta o di aiutare il signor Shandy a tornare a letto» ("Discorso del racconto" 282) e altre che «giocano sulla doppia temporalità della storia e della narrazione [...], come se la narrazione fosse contemporanea alla storia e dovesse colmare i suoi tempi morti [...], come quando le digressioni di Tristram narratore (extradiegetico) obbligano suo padre (nella diegesi) a prolungare la siesta di oltre un'ora» (283).

3. Ecco i due esempi citati da Genette: «Chi mi potrebbe impedire di *far sposare* il Padrone e di *renderlo becco?*» e «se vi fa piacere, *rimettiamo* la contadina in groppa dietro alla sua guida, *lasciamoli andare e torniamo* ai nostri due viaggiatori» (282). Anche Diderot, come Sterne, gioca con la supposta isocronia tra tempo della storia e tempo del racconto.

4. In questo brevissimo racconto (pubblicato nella raccolta *Fine del gioco* del 1954) si narrano gli ultimi minuti di vita di un anonimo lettore che si ritrova il protagonista del romanzo che sta leggendo proprio alle sue spalle, armato di un pugnale (Cortázar 97-98).

5. «Perché ci inquieta il fatto che la mappa sia compresa nella mappa e le mille e una notte nel libro delle *Mille e una notte*? Perché ci inquieta che don Chisciotte sia lettore del *Don*

Genette sostiene che «la metalessi più sconvolgente si trova proprio in questa ipotesi inaccettabile e inesistente, che l'extradiegetico è forse sempre diegetico, e che il narratore e i suoi narratori, cioè voi ed io, apparteniamo forse anche a qualche racconto» (284). Metalessi «sconvolgente». E tuttavia, a Genette sembra che le metalessi di qualsiasi specie non minaccino le fondamenta su cui si regge la narrazione: «tutti questi giochi manifestano con l'intensità dei loro effetti l'importanza del limite che essi s'ingegnano di superare a scapito della verosimiglianza, *coincidente proprio con la narrazione (o la rappresentazione) stessa*: frontiera mobile ma sacra fra due mondi: quello dove si racconta, quello che si racconta» (283). Si tratta comunque di «giochi», finalizzati non a cancellare un confine ma a evidenziarlo.

In quell'appendice di "Discorso del racconto" che è *Nuovo discorso del racconto*, Genette ritorna sugli effetti della metalessi: «quando un autore (o il lettore) s'insinua nell'azione fittizia del suo racconto, o quando un personaggio di tale finzione viene a confondersi con l'esistenza extradiegetica dell'autore o del lettore, simili intrusioni provocano, per lo meno, un turbamento nella distinzione dei livelli» (74). Inoltre, definendo icasticamente la metalessi una «trasgressione deliberata della soglia d'incorniciamento» (74)⁶, Genette pone l'accento

Chisciotte, e Amleto, spettatore dell'*Amleto*? Credo di aver trovato la causa: tali inversioni suggeriscono che se i personaggi di una finzione possono essere lettori o spettatori, noi, loro lettori o spettatori, possiamo essere fittizi. Nel 1833, Carlyle osservò che la storia universale è un infinito libro sacro che tutti gli uomini scrivono e leggono e cercano di capire, e nel quale sono scritti anch'essi» (Borges 52).

6. Lina Zecchi traduce «incorniciamento» il francese «en-châssement» evitando il più letterale «incassamento»: così, però, si perdono, con la tridimensionalità dell'immagine evocata nell'originale, le idee dell'incorporare, dell'incastonare

sulla consapevolezza degli scrittori che impiegano questa figura. Un altro tassello è aggiunto al puzzle.

3. Parigi, novembre 2002

Passano trent'anni esatti dal conio della categoria prima che la metalessi narrativa ottenga l'interesse che merita e divenga oggetto di un convegno internazionale. I curatori dell'evento, John Pier e Jean-Marie Schaeffer, intendono dimostrare che «la narratologia è un campo di ricerca più dinamico che mai» (Introduction 8) e che «la metalessi costituisce il crocevia di tutto un insieme di interrogativi fondamentali relativi al racconto di finzione» (9). Vengono invitati a parlarne diversi studiosi (non solo narratologi) che sviluppano gli spunti contenuti nelle poche pagine di “Discorso del racconto” dedicate alla metalessi. Il volume in cui sono pubblicati gli atti meriterebbe, oltre che una traduzione in italiano, un esame attento dei risultati raggiunti, ma, per ragioni di spazio, ci limitiamo a riportare solo alcune voci del dibattito. Si tratta di tre autorevoli narratologhe: Dorrit Cohn, Monika Fludernik e Marie-Laure Ryan.

La prima distingue due tipi di metalessi: quella esterna, «che si produce tra il livello extradiegetico e il livello diegetico, cioè tra l'universo del narratore e quello della sua storia», e di cui si trovano esempi già nel *Don Chisciotte* e in *Jacques il fatalista*, e quella interna, «che si produce tra due livelli della storia stessa, cioè tra una storia primaria e una secondaria o tra una storia secondaria e una terziaria» (Cohn 122). Cohn discute in particolare la metalessi interna, che, a suo dire, ha una genesi più recente e viene confusa da Genette con la *mise en abyme*. È sì vero che entrambe sono presenti in una storia che si

(sfumature presenti anche nel verbo inglese *to embed*, da cui il sostantivo *embedding*).

articola almeno su due livelli diegetici e che entrambe determinano uno smarrimento nel lettore, ma mentre la *mise en abyme* è «una struttura potenzialmente infinita», «la metalessi interna è un evento isolato, improvviso e sorprendente» e «non evoca affatto l'impressione che noi lettori apparteniamo a una serie infinita di esseri fittizi» (129).

Nel suo saggio, Fludernik focalizza l'attenzione sul cambiamento di scena, cioè «lo spostamento da un quadro situazionale e da un gruppo di personaggi verso un altro quadro e un altro gruppo di personaggi» (83). Sin dalla letteratura medievale, specialmente nel caso di racconti lunghi (in prosa e in versi), per muoversi da un filo all'altro della trama si faceva ricorso a formule del tipo 'lasciamo X e andiamo da Y'. L'introduzione dei capitoli ha reso superflue tali formule di passaggio, che si ritrovano nel *novel* come marche della voce autoriale. Secondo la studiosa austriaca, dunque, la metalessi è una variante del cambiamento di scena e in essa si può vedere «non un aspetto alquanto limitato e marginale dei romanzi del XIX e XX secolo, ma un procedimento che gioca un ruolo essenziale in narratologia, cosa che la eleverebbe al rango di uno dei tropi principali dell'immaginario narratologico» (87).

A Ryan si deve la distinzione tra metalessi retorica e metalessi ontologica, ormai radicatasi nel lessico critico relativo alla metalessi⁷. La metalessi retorica «permette a

7. Distinzione accolta, ad esempio, da Françoise Lavocat. Il lungo capitolo di *Fait et fiction* in cui discute le diverse teorie sulla metalessi è tutto teso a dimostrare che «se la frontiera è reale, non può essere attraversata, e il suo passaggio non è che simulato; se è finzionale, il suo attraversamento è, per definizione, fittizio. La metalessi reale non esiste» (520). Ci sembra, tuttavia, che Lavocat cada in errore quando ritiene che per Ryan *metalessi ontologica* significhi metalessi reale: nel suo contributo, infatti, Ryan tratta le manifestazioni extra-letterarie della

un livello diegetico di fare intrusione in un altro livello, ma l'operazione non ha niente di contaminante poiché rispetta la differenza dei livelli. Apre una piccola finestra su un altro mondo ma la richiude immediatamente». La metalessi ontologica, invece, «è un passaggio logicamente interdetto, una trasgressione che permette la compenetrazione di due domini che dovrebbero restare distinti». Ecco l'immagine efficace adoperata dalla narratologa: «Si potrebbe comparare la metalessi retorica a un'escrescenza benigna che non si infila nei tessuti vicini, e la metalessi ontologica a una crescita invasiva che distrugge la struttura di questi tessuti» (207).

Ad ascoltare questi (e altri) interventi c'è un ospite d'eccezione, Genette stesso, che, nella sua relazione, ritorna per ampliarli sui ragionamenti di “Discorso del racconto”: il contributo presentato sarà il cuore di *Métalepse* (2004), l'unica sua monografia dedicata interamente a una sola figura.

4. Campagne di annessione

Paragrafi e sottoparagrafi, simboli e formule, elenchi numerati, tabelle a doppia entrata: della studiatissima architettura di “Discorso del racconto” nulla sopravvive in *Métalepse*. Il libricino – che consta di centotrentadue pagine in tutto – è suddiviso in brevi sezioni (mediamente di tre pagine) separate da un asterisco ma legate da un'argomentazione fluida e parca di tecnicismi. In apertura, Genette si riconosce «responsabile dell'annessione al campo della narratologia di una nozione che appartiene originariamente

metalessi (chiamando in causa matematica e informatica) e la *metalessi esistenziale*, cioè «la follia di Fedra», «l'illusione di Emma Bovary» e «la confusione tragicomica di don Chisciotte» (222), ma non allude mai a una cancellazione di quella che è anche per lei la «frontiera sacra» tra finzione e realtà.

a quello della retorica» (*Métalepse* 7); del resto, i suoi primi passi da critico erano consistiti proprio in «uno sforzo di reinterpretazione della retorica classica», volto a rintracciare «nella teoria delle figure, una sorta di precorrimento della semiologia, o quanto meno della semantica e della stilistica moderne» (“Dal testo all’opera” 138). Pertanto, quando ha introdotto l’espressione *metalessi dell’autore* per designare un caso particolare della figura, Genette è rimasto fedele nella sostanza a Fontanier (*Métalepse* 10).

Già dalle prime pagine di *Métalepse* si intuisce che, rispetto a “Discorso del racconto”, la definizione di metalessi si è estesa. Essa è la «manipolazione», figurale o finzionale, «di quella relazione causale che unisce, in un senso o nell’altro, l’autore alla sua opera, o più ampiamente il produttore di una rappresentazione a questa stessa rappresentazione», dove “rappresentazione” «copre allo stesso tempo il dominio letterario e qualche altro: pittura, teatro, fotografia, cinema» (14)⁸. In “Discorso del racconto” Genette aveva menzionato *en passant* il metateatro pirandelliano come «una vasta estensione della metalessi» (283) e non aveva svolto ulteriori considerazioni sul genere che per primo ha conosciuto la trasgressione della frontiera nella topica ‘rottura della quarta parete’. Aveva accennato ai «cambiamenti di livello del racconto in Robbe-Grillet: personaggi fuggiti da un quadro, da un libro, da un ritaglio di stampa, da una fotografia, da un sogno, da un ricordo, da un’illusione, ecc.» (283), trattando quindi un quadro o una fotografia come oggetti presenti in una narrazione e non alla stregua di un

8. Nel *Nuovo discorso del racconto*, invece, aveva caldeggiato «un uso ristretto, e cioè riferito al modo, non solo del termine (tecnico) *narratologia*, ma anche dei termini *racconto* o *narrativo*: se finora essi venivano correntemente usati in maniera ragionevole, da un po’ di tempo in qua rischiano l’inflazione» (11). Ritenendo il racconto in senso stretto una trasmissione verbale, Genette aveva escluso il cinema e gli altri media dalle sue ricerche.

romanzo o un racconto. Il Genette di *Métalepse*, invece, non citando da un corpus limitato alla narrativa ma attingendo buona parte dei suoi esempi anche dagli altri media, «ha dato vita a una grande campagna di annessione», per dirlo con Sandro Volpe (1).

5. *Una finzione in potenza*

La metalessi – insieme alla metafora, alla metonimia, all’antifrasi, alla litote e all’iperbole – non è una semplice figura ma «un embrione, o, se si preferisce, un abbozzo di finzione» (*Métalepse* 17), perché può essere «presa alla lettera e trattata come avvenimento effettivo» (20)⁹. In altre parole, «dire che Virgilio “fa morire” Didone è una figura di cui ciascuno può percepire e ristabilire il vero significato; raccontare che Virgilio, introducendosi nella diegesi del suo poema, va ad accendere la pira di Didone, sarebbe un racconto finzionale altamente inverosimile» (20-21). La trasgressione della «frontiera sacra» tra il mondo in cui si trova Virgilio e quello in cui si trova Didone compromette la verosimiglianza del racconto, rendendolo una «finzione di tipo fantastico, o meraviglioso, che non può affatto aspettarsi una piena e intera sospensione dell’incredulità, ma solamente una simulazione ludica di credulità» (25). Si sarà riconosciuto,

9. Le figure appena ricordate prevedono una sostituzione semantica, a differenza di altre – la similitudine, l’anafora, l’antitesi, l’ellissi o il pleonaso – che sono «semplici giri o schemi verbali (si potrebbe dire in altri termini: semplici *formule stilistiche*)» (19). Sicché Genette postula «una gradazione tra i due stati di ciò che si denomina comunemente figura: quello, puramente formale e semanticamente debole, del semplice schema verbale, che non si considera figura se non per la sua struttura identificabile e canonica, e quello, semanticamente forte, che opera un “prodigio” [...] per effetto di un transfert di senso» (19-20).

in questa affermazione, il riferimento a un noto passo di Coleridge in cui viene esposto l'obiettivo della sua poesia: «i miei sforzi sarebbero stati rivolti a persone e caratteri soprannaturali, o per lo meno romantici; ma in modo tale da proiettare su di loro, dalla nostra intima natura, un interesse umano e una parvenza di verità sufficienti a conferire a queste larve dell'immaginazione quel momento di volontaria sospensione di incredulità nel quale consiste la fede poetica» (236). Iniziando un libro, il lettore sceglie deliberatamente di prestar fede a quanto vi troverà narrato, per cui di fronte alla rottura dell'illusione rimane interdetto senza che diminuisca il suo grado di coinvolgimento. «Questo modo di “mettere a nudo il procedimento”, come dicevano i formalisti russi, vale a dire di svelare, sia pure *en passant*, il carattere tutto immaginario e modificabile *ad libitum* della storia raccontata, scalfisce dunque il contratto finzionale, che consiste precisamente nel negare il carattere finzionale della finzione» (*Métalepse* 23)¹⁰. La metalessi inibisce la «sospensione dell'incredulità» richiesta dal «contratto finzionale» – clausola del cosiddetto *patto narrativo*¹¹ – e

10. In particolare, Sklovskij parla di messa a nudo dell'artificio a proposito del *Don Chisciotte* (99-141); ma è nell'«illustrare le leggi generali della trama» (143) a partire dal *Tristram Shandy* che vi si sofferma più ampiamente (143-178).

11. Un rapporto paritetico tra autore e lettore espresso nell'immagine del patto è stato supposto da Sartre: «Così la lettura è un patto di generosità tra l'autore e il lettore: ciascuno ha fiducia nell'altro, ciascuno conta sull'altro, esige dall'altro tanto quanto esige da se stesso. Perché questa fiducia è già di per sé generosità: nessuno può obbligare l'autore a credere che il suo lettore si servirà della sua libertà; nessuno può obbligare il lettore a credere che l'autore abbia usato la sua. È una libera decisione che entrambi prendono. Si stabilisce allora un va e vieni dialettico; quando leggo, esigo; e ciò che leggo, se le mie esigenze vengono soddisfatte, m'incita a esigere ancora di più dall'autore; il che significa: a esigere dall'autore che egli esiga

lo rifonda sulla base di un nuovo tipo di cooperazione fra autore e lettore.

6. *L'inventario soppianta la tassonomia*

Il lettore avvezzo alla *libido classificandi* e/o *nominandi* tipicamente genettiana¹² si meraviglierà di non incontrare in *Métalepse* una categorizzazione precisa ed esaustiva della figura. Genette suggerisce timidamente di chiamare «antimetalessi» la trasgressione di segno opposto, cioè quella in cui non è l'autore a comparire nel microcosmo di sua creazione ma è la finzione a

viepiù da me stesso. E, reciprocamente, l'esigenza dell'autore è che io porti al massimo le mie esigenze. Così la mia libertà, manifestandosi, svela la libertà dell'altro» (146). Inevitabile, nel panorama degli studi italiani sull'argomento, il riferimento a Giovanna Rosa: «ogni atto di lettura per essere esteticamente proficuo deve bilanciarsi sempre fra l'accettazione del gioco e la consapevolezza della finzione, nell'ambiguo e accattivante equilibrio di proiezione identificativa e distacco critico» (45).

12. «Non so più quale lontano ricordo di un'educazione religiosa mi spinge ad attribuire quest'ultima libido, forse insieme a tutte le altre, al nostro primo antenato comune – ma vedo nella Genesi che, contrariamente alle altre, l'atto con cui diede i nomi a tutte le creature fu incoraggiato da Yahvé: “Le portò davanti all'uomo per vedere come le avrebbe chiamate: il nome dato dall'uomo a ciascun essere vivente sarebbe stato il suo nome.” [...] Ne deduco che la *libido nominandi* è la sola a cui [il Creatore] abbia dato quella che non oso chiamare la sua benedizione – di cui si mostrerà, in seguito, così avaro. Nessuna ragione, dunque, di privarsi di ciò che costituisce, se ho ben capito, la sola libido perfettamente lecita, di cui l'esempio viene dall'alto, e che (“purtroppo”, come si è detto di non ricordo quale altro piacere) non è un peccato» (*Codicille* 145).

intromettersi nella vita reale (*Métalepse* 27)¹³. L'altra distinzione presente nella monografia è tra *metalessi figurale* e *metalessi finzionale*, vista poco fa nell'esempio «Virgilio “fa morire” Didone», espressione che può essere interpretata retoricamente («l'autore decide che il personaggio deve morire nel corso della storia») oppure

13. «Dal momento che la teoria classica prevedeva sotto il termine di *metalessi* solo la trasgressione ascendente dell'autore che si introduce nella sua finzione (come figura della sua capacità creatrice) e non, al contrario, della sua finzione che interferisce nella sua vita reale (movimento che, credo, non illustra alcuna idea classica della creazione letteraria o artistica), si potrebbe definire *antimetalessi* questo modo di trasgressione al quale la retorica non poteva affatto pensare – a condizione di non vederci che un caso particolare della *metalessi*» (*Métalepse* 27). Se si considerano i diversi livelli narrativi come blocchi sovrapposti («Definiremo la differenza di livello dicendo che *ogni avvenimento raccontato da un racconto si trova a un livello diegetico immediatamente superiore a quello dove si situa l'atto narrativo produttore di tale racconto*» [“Discorso del racconto” 275]), si dirà *ascendente* il movimento che dal livello del narratore-narratario extradiegetici porta a quello dei personaggi intradiegetici (o dal livello dei personaggi intradiegetici a quello dei personaggi metadiegetici), *discendente* il movimento contrario. Genette cita, a titolo d'esempio per entrambi i movimenti, *Il caso Kugelmass* (1977), un racconto di Woody Allen in cui si narra di un professore di lettere che con l'aiuto di un mago riesce a introdursi più volte in *Madame Bovary* e addirittura a portare Emma con sé a New York. Più ambiguo, a nostro parere, è invece il movimento implicato nel racconto di Cortázar già ricordato, “Continuità dei parchi”: è il lettore intradiegetico a essersi immerso nella lettura così tanto da ‘entrare’ nell'universo metadiegetico o è il personaggio metadiegetico che ne è ‘uscito’? L'ambivalenza è voluta: il titolo allude proprio alla continuità tra il parco di roveri su cui si affaccia lo studio del lettore (intradiegetico) e il bosco in cui si incontrano gli amanti (metadiegetici) per pianificare l'assassinio.

letteralmente («l'autore irrompe nella storia e causa direttamente la morte del personaggio»).

Il resto del libro è consacrato alle più disparate occorrenze della metalessi: l'episodio raccontato da Stendhal di un soldato che spara all'attore nelle vesti di Otello per difendere «una donna bianca» da «un maledetto negro» (50-51); il «sentimento di trasgressione» (64) generato dall'incontro ravvicinato con un personaggio famoso o dalla presenza in tv di una persona conosciuta nella realtà; l'*ekphrasis*, attraverso cui, sin dalla descrizione omerica dello scudo di Achille, un quadro si anima grazie alle «suggestioni interpretative» (88) di chi lo osserva. In sostanza, Genette non propone una classificazione della metalessi ma stende un elenco asistematico di esempi: *Métalepse*, la sua ultima opera su un nodo di teoria, è anche la meno puramente teorica.

7. Perseveranza

All'indomani dell'uscita di *Métalepse*, in un'intervista per *vox-poetica*, a John Pier che gli chiede se la metalessi «è rimasta al margine delle preoccupazioni dei narratologi» in quanto «semplice dettaglio stilistico» Genette risponde: «Penso che la metalessi in sé sia un fatto marginale [...] nel campo delle pratiche narrative e, molto più in generale, delle pratiche rappresentative, artistiche o meno [...] e sospetto che "l'interesse emergente" che lei osserva nel complesso dipenda in parte dalla moltiplicazione relativamente recente dei fatti di metalessi fuori del campo narrativo, e anche del campo letterario, tra gli altri nel campo cinematografico». La figura che in "Discorso del racconto" è trattata come componente di un sistema più vasto (ma su cui è tornato «sinteticamente e in disordine, allargando un po' il suo orizzonte» in *Métalepse*) resta un «fatto marginale», l'attenzione per

il quale è aumentata – Genette osserva con qualche ironia – grazie a Woody Allen. In definitiva, Genette «non crede sia necessario caricarla di funzioni il cui peso rischierebbe fortemente di schiacciarla: ancora una volta, la metalessi è un’eccezione che bisogna evitare di erigere troppo velocemente a nuovo paradigma; è un gioco accattivante, ma non è che un gioco». Sembra confermata la *nonchalance* con cui ne aveva ragionato in “Discorso del racconto”: tuttavia questa conclusione – questo tono – non è la sua ultima parola sulla metalessi.

8. *Confessioni di un vegliardo*

Métalepse, la monografia dedicata all’attraversamento delle frontiere narrative, è essa stessa una frontiera, la soglia che separa il critico e lo scrittore, il teorico strutturalista e l’autobiografo stravagante. Gli scritti di Genette successivi al 2004, infatti, si configurano come delle raccolte di aneddoti, curiosità, riflessioni «melancomiche»¹⁴ sull’arte e sul mondo, ricordi personali e altri ingredienti che nella triade composta da *Bardadrac*, *Codicille* e *Apostille* sono riportati nella forma del frammento ed elencati alfabeticamente, mentre in *Épilogue* e *Postscript* si susseguono, intervallati da asterischi¹⁵,

14. L’invenzione lessicale, suggestiva e trasparente, è tra le moltissime genettiane che si susseguono nella sezione “Mots-chimères” in *Bardadrac* (363-375).

15. Si noti che gli ultimi due volumi sono pausati dagli asterischi come le lasse di *Métalepse* e, già nel 2002, i saggi di *Figures V*. Il valore degli asterischi è spiegato in *Épilogue*: «L’effetto di rottura netta, e dichiarata attraverso un titolo, tra una voce e l’altra imposto dalla forma alfabetica non ci sarà più, [...] ma un nuovo modo di (dis)continuità si farà avanti: se ciascun passaggio da una “voce” all’altra valeva come un punto, qui l’asterisco vale invece virgola o punto e virgola,

senza alcun criterio ordinatore. La struttura frammentaria e asistemica di *Métalepse* sembra già preludere al bardadrac, vocabolo del lessico familiare genettiano con cui veniva designata «una borsa tanto grande quanto informe che [Jacqueline] trascinava dappertutto, sia dentro che fuori casa, e che conteneva troppe cose perché potesse mai trovarne una sola. Ma la fallace certezza che era lì la rassicurava, e la parola si applicava per metonimia al suo improbabile contenuto, per metafora a ogni specie di disordine, e per estensione all'universo intero, periferia compresa» (*Bardadrac* 29). Da oggetto d'uso quotidiano, il bardadrac diventa emblema di un caos ubiquo ma confortante; la parola scelta come titolo di un libro passa a indicare, ancora per metonimia, il suo contenuto vario e scombinato. Con *Métalepse* si realizza, dal nostro punto di vista, una graduale transizione alla poetica del bardadrac, poetica del guazzabuglio che non si lascia schematizzare in una griglia, poetica della lista in cui si esaurisce ogni sforzo classificatorio.

Il legame tra l'ultimo libro (blandamente) teorico e i successivi è confermato dai ritorni dell'autore, in questi, sull'argomento di *Métalepse*: nuove speculazioni, idee integrative, esempi ulteriori. In *Bardadrac* si concentra su una specie di metalessi di cui si era precedentemente dimenticato, cioè quella che «gioca sulla frontiera tra la parola e la cosa» (352); in *Codicille* cita due film, *Singing*

e quindi più lieve respiro, e ciascun frammento potrà a volte sembrare, per addizione, per correzione, per libera associazione (“a proposito...”) d'idee o di parole, procedere del precedente» (23). Qualche pagina dopo l'asterisco, segno di interruzione che indica una breve pausa, è investito di un'ulteriore funzione simbolica: «*Sincope* [...] si adatta un po' meglio [di *ellissi*] a designare ciò che percepisco di certi effetti dell'asterisco: questo segno può a volte (ma non sempre), tra due frammenti, “stare al posto” di un terzo che non fu scritto (a malapena pensato) e che non è dunque da leggere, ma più o meno da supporre *ad libitum* in base al contesto» (26).

in the Rain (1952) e *Henry V* (1945), per l'effetto di *mise en abyme* tra la narrazione di primo grado e quella di secondo grado (176-179); in *Apostille* (215) menziona i motivi metadiegetici di altre due opere cinematografiche, *Shakespeare in Love* (1998) e *Sunset* (1988); in *Épilogue*, «tra le manifestazioni dell'infaticabile metalessi» (124), segnala ancora la miniserie televisiva *Lost in Austen* (2008)¹⁶ la cui vicenda ricalca *Il caso Kugelmass*.

In *Codicille* Genette ammette di aver concesso ultimamente molto spazio alla metalessi («Si troverà che forse faccio un po' troppo caso, troppo spesso e troppo a lungo, e implicandovi un po' troppe cose, a ciò che non è, in principio, che una semplice figura di stile o un divertente trucco di finzione» [179]) e dimostra, a quasi ottant'anni, una cognizione acutissima del mondo che lo circonda, giustificandosi così: «la nostra società si basa in gran parte, e sempre di più, sul fascino che esercita su tutti, o quasi, il passaggio dall'immagine in pixel alla realtà vissuta, dal “visto sullo schermo” all'“incontrato davvero”, e reciprocamente, come è ovvio» (179). Dietro questo scusarsi c'è come la confessione di aver sottovalutato la metalessi nei decenni precedenti, non potendo intuire il potenziale che avrebbe acquisito questa figura nell'era mass-mediatica.

9. La figura del trascendimento

È noto che Genette in diverse occasioni ha ricostruito il suo percorso intellettuale, illustrando come si fosse progressivamente mosso dalla critica alla poetica e dalla poetica all'estetica. In particolare, esaminando le circostanze

16. Miniserie oggetto di analisi in un recente articolo di Donata Meneghelli, che, insieme a quelli di Sandro Volpe e di Valentina Re, costituisce uno dei rarissimi contributi italiani sulla metalessi.

che lo hanno portato da *Introduzione all'architetto a Palinsesti* e poi a *Soglie*, rileva una regolarità: «Fu dunque un dettaglio di un libro a fornirmi il tema complessivo del seguente, e questo processo genetico in qualche modo obliquo è abbastanza costante in me» (“Dal testo all’opera” 148). Pare essersi verificata la stessa cosa con *Métalepse*, nato da una costola di “Discorso del racconto” e perciò suscettibile di essere considerato un poscritto e non un’opera teorica a sé stante (Schaeffer 122). È in effetti l’amplificazione di un vecchio «dettaglio» teorico: ma questo dettaglio, ci sembra, è divenuto col tempo massimamente significativo dell’intera parabola genettiana.

Esiste, a nostro avviso, un’omologia palmare tra il destino della metalessi e l’«avventura semiologica» di Genette (“Dal testo all’opera” 174), consistita in un allargarsi a macchia d’olio del suo oggetto d’indagine: il critico strutturalista, infatti, si è occupato dapprima dell’analisi di testi singoli, poi delle categorie che li trascendono e infine dell’opera d’arte in sé. «Ma era come se non bastassero, queste estensioni successive, dalla retorica alla narratologia, dalla narratologia all’estetica. C’era la vita, anche. C’era Claudia Cardinale, che Genette incontrava al mercato. C’era il brivido di quest’incontro, ciò che gli sembrava, in esso, esperienza fantastica. [...] C’era dunque la metalessi, che permetteva di parlare di tutto, del racconto, della pittura, dell’esistenza» (Montalbetti 187)¹⁷. Da *Bardadrac* in poi anche Genette «parla di tutto»: la vita vissuta in tutti i suoi anni si deposita a fiotti sulle sue pagine come per un’incessante libido metalettica; pensiero e memoria arrivano a toccarsi; il mondo

17. Così Genette in *Métalepse*: «Incontrare nella realtà (poterli toccare o parlargli) colui o colei che non si vedono ordinariamente che su uno schermo, piccolo o grande, è irresistibilmente vissuto come una trasgressione miracolosa dell’ordine corrente delle cose» (62-63).

come è e come era dilaga nella scrittura; teoria e letteratura vengono incessantemente *trascese* nella realtà.

Quella che in “Discorso del racconto” è una figura tra le altre, in *Métalepse* è già il simbolo di tale trascendimento. Nel brano posto qui in apertura, si può constatare infatti che l’autore, sul punto di congedare il lettore del piccolo libro, espande ancora una volta il campo d’azione della metalessi, che non è più sporadica violazione di una soglia, ma elemento strutturale della diegesi, una sostanza che appartiene sia alla finzione che alla realtà: «Ogni finzione è intessuta di metalessi. E ogni realtà, quando si riconosce in una finzione, e quando riconosce una finzione nel suo proprio universo» (131). La metalessi è ovunque: la figura della trasgressione dei livelli narrativi tipica della tradizione umoristica e del genere fantastico è diventata la membrana semipermeabile che consente l’osmosi fra il mondo che si racconta e il mondo in cui si racconta. Un’osmosi che oggi – come Genette aggiunge in *Codicille* – è più che mai urgente comprendere: «La virtualizzazione galoppante della nostra esistenza innescava una sorta di metalessi circolare, planetaria e reciproca, che non mi sento adatto a descrivere ulteriormente, ma che chiamerei volentieri, per riassumere tutto questo in una parola-chimera, la nostra *medialessi* generalizzata» (180). Passando da gioco bizzarro a chiave interpretativa del rapporto tra finzione e realtà, tra immaginazione e vita nella «nostra esistenza», nell’esperienza odierna di tutti e di ciascuno, la metalessi sconvolge la compagine teorica in cui era stata incasellata, e la scoperta della sua complessità fa giustamente dire al vecchio scrittore: «Non avrò mai finito con questa figura, è lei che mi sotterrà» (*Apostille* 215).

Bibliografia

- Allen, Woody. "Il caso Kugelmass." 1977. *Effetti collaterali*. 1980. Traduzione di Pier Francesco Paolini, Bompiani, 1993, pp. 40-54.
- Borges, Jorge Luis. "Magie parziali del *Don Chisciotte*." *Altre Inquisizioni*. 1952. Traduzione di Francesco Tentori Montalto, Feltrinelli, 1963, pp. 49-52.
- Cohn, Dorrit. "Métalepse et mise en abyme." *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer, Éditions de l'EHESS, 2005, pp. 121-130.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria ovvero schizzi biografici della mia vita e opinioni letterarie*. 1817. Traduzione e cura di Paola Colaiacomo, Editori Riuniti, 1991.
- Cortázar, Julio. "Continuità dei parchi." 1954. *Racconti*. 1994. Traduzioni di Stefania Fabri, Ernesto Franco, Cesare Greppi, Vittoria Martinetto, Flaviarosa Nicoletti Rossini, Cecilia Rizzotti, Cesco Vian, Einaudi, 2014, pp. 97-98.
- Fludernik, Monika. "Changement de scène et mode métaleptique." *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer, Éditions de l'EHESS, 2005, pp. 73-94.
- Genette, Gérard. Introduction. *Les Figures du discours*, di Pierre Fontanier, Flammarion, 1968, pp. 5-17.
- . "Discorso del racconto." *Figure III. Discorso del racconto*. 1972. Traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, 1976, pp. 67-323.
- . *Nuovo discorso del racconto*. 1983. Traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, 1987.
- . "Dal testo all'opera." 1999. Traduzione di Fernando Bollino. *L'arte in opera. Itinerari di Gérard Genette*, di Fernando Bollino, con scritti di Gérard Genette,

- Riccardo Campi, Alessandra Corbelli, CLUEB, 2006, pp. 129-175.
- . *Métalepse. De la figure à la fiction*. Seuil, 2004.
- . *Bardadrac*. Seuil, 2006.
- . *Codicille*. Seuil, 2009.
- . *Apostille*. Seuil, 2012.
- . *Épilogue*. Seuil, 2014.
- . *Postscript*. Seuil, 2016.
- Lavocat, Françoise. "Frontières de la fiction et métalepse." *Fait et Fiction. Pour une frontière*, Seuil, 2016, pp. 473-520.
- Meneghelli, Donata. "Metalessi e intermedialità. Dentro lo schermo, oltre l'adattamento in *Lost in Austen*." *Between*, vol. VIII, n. 16, 2018, <http://dx.doi.org/10.13125/2039-6597/3596>. Ultima consultazione: 7 dicembre 2020.
- Montalbetti, Christine. "Les ailes de la théorie ou l'usage du temps." *Poétique*, n. 185, 2019, pp. 185-190.
- Nicole, Eugène. "Sel de Genette." *Poétique*, n. 185, 2019, pp. 47-58.
- Pier, John. "Métalepse. De la figure à la fiction. Entretien avec Gérard Genette." *Vox-poetica*, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intGenette.html>. Ultima consultazione: 7 dicembre 2020.
- Pier, John, Jean-Marie Schaeffer. Introduction. La métalepse, aujourd'hui. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer, Éditions de l'EHESS, 2005, pp. 7-15.
- Re, Valentina. "Violare i limiti: la metalessi." *Cominciare dalla fine. Studi su Genette e il cinema*, Mimesis, 2012, pp. 13-41.
- Rosa, Giovanna. *Il patto narrativo*. Il Saggiatore, 2008.
- Ryan, Marie-Laure. "Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états." *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, a cura di John

- Pier e Jean-Marie Schaeffer, Éditions de l'EHESS, 2005, pp. 201-223.
- Sartre, Jean Paul. "Che cos'è la letteratura?" 1947. *Che cos'è la letteratura?* Traduzioni di Domenico Tarizzo, Gisella Tarizzo, Augusta Mattioli, Giorgio Monicelli, Massimo Mauri, Luisa Arano Cogliati, Club degli editori, 1963, pp. 117-214.
- Schaeffer, Jean-Marie. "De la poétique à l'esthétique. Quelques remarques à propos de *L'Œuvre de l'art*." *Poétique*, n. 185, 2019, pp. 121-130.
- Sklovskij, Viktor. *Una teoria della prosa*. 1925. Traduzione di Maria Olsoufieva, De Donato, 1966.
- Volpe, Sandro. "Questo non è un flashback. Frontiere della metalessi." *Between*, vol. VIII, n. 16, 2018, <http://dx.doi.org/10.13125/2039-6597/3352>. Ultima consultazione: 7 dicembre 2020.

FICTION & CIE.
GENETTE E IL CINEMA

Valentina Re

Da “Malintesi”:

Preconizzando una poetica e poi un'estetica aperte, non penso di aver fatto atto di sottomissione a un testo nel quale io vedo il modello stesso di una poetica chiusa. Ciò non toglie, comunque, che il suo procedimento e le sue categorie furono tanto feconde da anticipare pratiche che Aristotele non poteva conoscere, visto che ancora non esistevano. D'altronde un simile exploit non scaturisce affatto da un genio sovrumano, ma da un uso corretto delle capacità dell'intelligenza combinatoria. Come si dice nei laboratori, “non c'è niente di più pratico di una buona teoria.” (27)

1. Introduzione

Il passaggio su cui questo contributo si innesta proviene da una voce (“Malintesi”) di *Bardadrac*, libro insolito e vitale, libro ‘soglia’ tra le ricerche più sistematiche di poetica e le più eclettiche passeggiate tra riflessione teorica e ricordo autobiografico, tra la collana “Poétique” e la collana “Fiction & Cie”. Al brano di *Bardadrac* il presente saggio intende rubare il titolo, il passaggio sopra citato e, mi auguro, anche qualcosa in più.

Senza la pretesa di voler affrontare quella che è la questione portante di “Malintesi” (vale a dire, le

argomentazioni di Genette per difendere il suo lavoro dalle accuse di un'eccessiva 'devozione' nei confronti della *Poetica* di Aristotele), vorrei qui, meno ambiziosamente, provare a trattenerne tre aspetti: l'idea del malinteso – felice o infelice, produttivo o improduttivo – come chiave per leggere le complesse relazioni tra Genette e gli studi sul cinema; l'idea di *apertura* per interpretare il contributo di Genette agli studi di poetica e di estetica; e infine, il rilievo dato alla teoria («non c'è niente di più pratico di una buona teoria»), utile soprattutto a riflettere sull'attualità del pensiero di Genette¹.

2. *Malintesi e contorsioni: Genette, la narratologia e l'analisi del film*

Se riflettiamo sui rapporti tra le ricerche di Genette e l'ambito dei *film studies*, è immediatamente (e ormai a quasi cinquant'anni dalla sua comparsa!) a *Figure III* – e in particolare a “Discorso del racconto” – che pensiamo, per il suo ruolo essenziale nella definizione di una metodologia di analisi del film di matrice strutturale o, più esattamente, narratologica. È la spinta verso il superamento dell'interesse verso la singola opera, e la ricollocazione della ricerca teorica su aspetti più generali e trasversali, quali per esempio il racconto e il discorso narrativo, a rendere *Figure III* (e malgrado le rimostranze, pur ambivalenti, di Genette) una lezione di metodo che non solo va molto al di là della singola opera a cui è prevalentemente applicata, *La Recherche*, ma che è in

1. A 'rubare' questo passaggio è stato anche il titolo del numero monografico della rivista *Cinéma & Cie, Nothing Is More Practical than a Good Theory. Genette Goes to the Movies/Rien n'est plus pratique qu'une bonne théorie. Genette va au cinéma*, della cui introduzione questo testo rielabora alcuni passaggi.

grado di oltrepassare presto anche i confini già vasti del campo letterario.

La lunga tradizione di manualistica dedicata all'analisi del film, tra Francia e Italia, ha sistematicamente ripreso (anche nei suoi esiti più recenti, cfr. per esempio Malavasi) molte delle categorie proposte da Genette, che sono state peraltro oggetto, in diversi casi, di ipotesi di 'adattamento' alle specificità delle dinamiche narrative del film. Tale rilevanza, che certo non ha bisogno di essere argomentata, può tuttavia essere meglio precisata.

Nella traduzione degli strumenti genettiani dall'ambito letterario al cinema abbiamo spesso a che fare, infatti, con *trasposizioni parziali*: non tutto, di "Discorso del racconto", interessa necessariamente al teorico del cinema. Del sistema che va a costituire il modello genettiano, costruito a partire dalle relazioni tra storia, racconto e narrazione in rapporto alle categorie di tempo, modo e voce, si isolano e prelevano alcuni concetti, narcotizzandone altri: se il concetto di focalizzazione viene importato in maniera diffusa, non altrettanto si può dire per i concetti, strettamente correlati, di parallissi e parallessi, infrazioni localizzate al modo di focalizzazione dominante. E se le nozioni di narratore intradiegetico ed extradiegetico sono state oggetto di riprese e rielaborazioni sistematiche, quelle di narratore eterodiegetico e omodiegetico si ritrovano a stento.

La selezione, si dirà, dipende dai particolari problemi che l'analisi del film pone, rispetto all'analisi letteraria, e dagli obiettivi specifici dell'analista; ma in molti casi tale atteggiamento strumentale e selettivo nei confronti del modello genettiano sembra spiegarsi anche attraverso la *natura ibrida* di tali trasposizioni, che sembrano sostanzialmente effettuarsi, come vedremo in seguito, all'interno del paradigma delle «teorie di campo».

Parlavamo, poco sopra, di metodologia di analisi del film: ma di fatto la declinazione al plurale è d'obbligo,

e non tanto (o non solo) perché la prassi dell'analisi del film si è variamente articolata a seconda dei quadri teorici in cui si inseriva, proponendo modelli distinti tra loro e internamente omogenei (analisi stilistica, analisi semiotica, analisi iconologica...), ma perché la prassi analitica, che oggi legittima e anzi rivendica il proprio eclettismo metodologico, appare alla sua stessa origine «impura, promiscua, incestuosa» (Dagrada 12). Così, i prelievi parziali si spiegano piuttosto chiaramente in una logica dell'ibridazione in cui paradigmi diversi metterebbero a disposizione elementi diversi, o, se vogliamo, in una logica dell'innesto che favorisce la moltiplicazione delle conoscenze ma che non sempre, forse, riesce a controllarne gli esiti.

Inoltre, si tratta di trasposizioni che comportano (e forse non potrebbe essere altrimenti) *trasformazioni*: si tratta di quelle proposte di adattamento di cui si parlava poco sopra, e tra le quali ci basta richiamare qui l'introduzione del concetto di *ocularizzazione* a opera di François Jost (1987) e la discussione sul narratore filmico proposta da André Gaudreault (1988).

Infine, si tratta di trasposizioni, almeno parzialmente, *indebite*, dal momento che Genette non ha mai fatto mistero della sua predilezione teorica per una concezione ristretta della narratologia e degli oggetti di sua competenza – il racconto e la narrazione verbali.

Su questo, *Nuovo discorso del racconto*, di cui vale la pena citare un ampio passaggio, è inequivocabile:

Sappiamo che la moderna analisi del racconto è iniziata (con Propp) con studi principalmente basati sulla storia, considerata (per quanto possibile) in sé, senza preoccuparsi troppo del modo in cui essa veniva narrata – addirittura (cinema, fumetti, fotoromanzi, ecc.) trasmessa in via extranarrativa, se definiamo il racconto *stricto sensu* (come nel mio caso), in quanto trasmissione *verbale*;

[...] a tutt'oggi [...] ci sarebbe apparentemente posto per due narratologie: una tematica, nel senso lato (analisi della storia o dei contenuti narrativi), l'altra formale, o meglio modale: analisi del racconto come modo di "rappresentazione" delle storie, opposto ai modi non-narrativi come il drammatico, e forse alcuni altri modi extraletterari. Il caso vuole, però, che le analisi di contenuto, grammatiche, logiche e semiotiche narrative, non abbiano finora rivendicato per sé il termine narratologia, che resta così di esclusiva (provvisoria?) proprietà di chi analizza il modo narrativo. Una simile restrizione mi pare tutto sommato legittima, poiché la sola specificità del narrativo risiede nel suo modo, e non nel suo contenuto, che può adattarsi altrettanto bene a una 'rappresentazione' drammatica, grafica o d'altro tipo. [...] Così, sarei incline a patrocinarlo (anche se non mi faccio illusioni) un uso ristretto, e cioè *riferito al modo*, non solo del termine (tecnico) *narratologia*, ma anche dei termini *racconto* o *narrativo*: se finora essi venivano coerentemente usati in maniera ragionevole, da un po' di tempo in qua rischiano l'inflazione. (10-11)

D'altro canto, anche gli studi più recenti di matrice narratologica (*Métalepse*) non sciolgono l'ambiguità: se il cinema e il teatro vengono ampiamente considerati nella riflessione è perché la metalessi riguarda sostanzialmente forme di trasgressione dei livelli diegetici (e solo secondariamente narrativi), dove il termine *diegetico* viene direttamente ricavato «dai teorici del racconto [sic] cinematografico» («Discorso del racconto» 75). Non stupisce, dunque, che un recente volume (Pier, Schaeffer), che estende la nozione ad ambiti diversi da quello letterario rechi, nel sottotitolo, la dicitura *Entorses au pacte de la représentation*.

Certamente, nel chiudere la porta in faccia al cinema Genette dissemina spiragli sufficientemente ampi da

permettergli di insinuarsi. Sono numerosi in “Discorso del racconto”: il capitolo dedicato alle anacronie narrative comincia con una citazione da Christian Metz che argomenta la distinzione tra tempo della storia raccontata e tempo del racconto, a cui fa seguito un movimento estensivo operato da Genette: «La dualità temporale [...] non è solo tipica del racconto cinematografico [sic], ma anche del racconto orale a tutti i suoi livelli di elaborazione estetica» (81). *Rashomon* viene citato come «esempio canonico del racconto a focalizzazione multipla» (237), così come *Una donna nel lago* costituisce un esempio di realizzazione piena della focalizzazione interna (240); infine, a proposito della nozione di metalessi, si fa presente come il *testo cinematografico* (sic) presenti, a differenza di quello *letterario narrativo* (sic), «elementi capaci di rivelare il carattere metadiegetico di un segmento» (285).

E tuttavia, i teorici del cinema che vogliono adottare gli strumenti dell'analisi formale del racconto sembrano comunque costretti a un doppio movimento: prima devono ‘dimostrare’ che il film è un racconto (per esempio attraverso i riferimenti alla Grande Sintagmatica, oppure a partire dall'idea di narratività elaborata in ambito strutturale), poi devono recuperare le categorie genettiane (che tuttavia sono consapevolmente costruite a partire dal racconto verbale) e modificarle per rendere operative nei confronti del cinema.

Il risultato è, evidentemente, una strana contorsione (cfr. Eugeni, Bellavita, Malavasi), che di nuovo ci riporta al tema del pluralismo metodologico. E non è certo un caso che Francesco Casetti (*Teorie*) collochi l'analisi testuale (e la riflessione teorica a essa intrecciata) tra le spinte che orientano il passaggio dalle teorie metodologiche alle teorie di campo, con il configurarsi di un paradigma che mette al centro un campo problematico (determinato dall'interesse per un oggetto, per esempio il *racconto cinematografico*) che richiede un sapere necessariamente

trasversale e composito (si torna, dunque, alla questione delle *trasposizioni ibride e parziali*).

Resta inoltre il fatto che, osservata attraverso il filtro dei *film studies*, la proposta narratologica genettiana sembra coincidere interamente con “Discorso del racconto”: pochissimi i riferimenti alle correzioni e agli aggiustamenti che Genette stesso apporta al suo modello in *Nuovo discorso del racconto* (testo per certi aspetti scomodo, come si è visto, ma la cui complementarietà rispetto al volume del 1972 è innegabile) e, più in generale, alla serie (quindi, al progetto teorico complessivo) in cui *Figure III* va a collocarsi.

Con *Métalepse*, il ‘ritorno’ di Genette a questioni narratologiche (segnato da un ruolo di assoluto primo piano del cinema) ha provocato un rinnovato (seppur non certo entusiastico, quantomeno guardando all’Italia, dove il libro non è stato nemmeno tradotto) interesse da parte degli studi sul cinema – e non solo, dato che lo studio della metalessi si è esteso anche agli ambiti della televisione, dei videogame e del *fandom* (Wolf; Kukkonen, Klimek; Cinquegrani, Re; Re, “The Monster”). Tuttavia, tale interesse è rimasto molto circoscritto e non retrospettivo, nel senso che i riferimenti diretti al cinema che Genette ha inscritto nella propria riflessione non hanno spinto a rileggere quegli scritti in cui il cinema non c’era, e che tuttavia tanto peso hanno avuto nell’analisi del film.

3. *Il canone Genette nel cinema: “Palinsesti” e “Soglie”*

Gli interessi dei *film studies* non sono rimasti circoscritti alla narratologia. Sono piuttosto “Discorso del racconto”, *Palinsesti* e successivamente *Soglie* a costituire il ‘corpus genettiano’ su cui l’attenzione dei *film studies* si è concentrata: opere in cui si articola il passaggio dalla critica e dall’analisi del racconto alla poetica, da intendersi

come l'indagine del campo, o del fatto, letterario, della letterarietà come sistema, e opere che sono evidentemente riuscite a porsi come connettori tra le ricerche nell'ambito della teoria letteraria e quelle nell'ambito della teoria del cinema, intercettando interessi ed esigenze diffusi, ma anche alimentando nuovi filoni di ricerca.

Nel 1982, *Palinsesti* interviene nel quadro di un ampio dibattito volto a ridefinire e delimitare il concetto di intertestualità, che era stato introdotto sul finire degli anni Sessanta dalla *nouvelle critique* con una forte carica di rottura, ma aveva ormai esaurito la sua portata sovversiva e necessitava di essere disciplinato e reso operativo.

Il grande sforzo di sistematizzazione teorica e terminologica compiuto da Genette ha però una fortuna solo relativa. L'*intertestualità*, ridotta alla pratica della citazione, diventa solo uno dei cinque tipi di manifestazione della «trascendenza del testo», o *transtestualità*, vale a dire «tutto ciò che lo mette in relazione, manifesta o segreta, con altri testi» (*Palinsesti* 3). Ma lo sforzo di riforma terminologica non si impone: degli altri tipi, due avranno un impatto tutto sommato modesto (*metatestualità* e *architestualità*), e un terzo avrà ampio seguito, ma pagando il prezzo di una denominazione (a detta dello stesso Genette) un po' infelice, quella di *ipertestualità*, che certo non facilita la comprensione di quel trasporto anche passionale del teorico Genette verso le letture *palinsestuose* (*Palinsesti* 469) e «l'incessante circolazione dei testi, senza la quale non varrebbe la pena dedicare alla letteratura neanche un'ora di tempo» (471).

La storia è diversa per il quinto e ultimo tipo di relazione transtestuale, la *paratestualità*, destinato a diventare, pochi anni dopo, il tema di *Soglie*: un'ampia e appassionata indagine dei limiti del testo, di tutte quelle produzioni (il titolo, il nome dell'autore, la prefazione...) situate in zone liminari, indecise tra il dentro del libro e il fuori del mondo, zone in cui prende forma una

transizione (dal mondo fattuale a quello testuale) che è anche una transazione (una negoziazione che modella la fruizione). E se è vero che *Soglie* presuppone una definizione di testo piuttosto convenzionale, come serie di enunciati, è altrettanto vero che rispetto a questa nozione il concetto di paratesto si colloca in una posizione ambivalente: perché la presuppone, certo, ma contemporaneamente la minaccia, mettendo in discussione proprio quei limiti (testuali e culturali) senza i quali non potrebbe avere alcuna esistenza teorica.

Anche in questi casi, lo spazio che Genette riserva al cinema resta assai limitato. L'unico riferimento cinematografico puntuale di *Palinsesti* è a *Provaci ancora, Sam*, un titolo che funzionerebbe da «contratto d'ipertestualità cinematografica (iperfilmicità) per gli esperti che vi riconoscono la celebre battuta del film *Casablanca*» (*Palinsesti* 182). Un riferimento isolato, certo, ma ambigualmente potente, dato che diventa, per Genette, emblema di «tutta l'attività ipertestuale: si tratta sempre di 'suonare di nuovo' [...] l'intramontabile vecchia musica» (182). In *Soglie*, il cinema compare solo nelle pagine conclusive, confinato nell'auspicio di poter estendere l'indagine a tutte quelle «aree in cui l'opera non consiste in un testo» (400), e apparentemente ridotto alla sola questione dei titoli di testa.

Tale marginalità, lo sappiamo, non ha certo scoraggiato il dialogo tra teoria letteraria e teoria cinematografica, e le ricadute sui *film studies* delle due opere sono state di enorme rilievo. *Palinsesti*, e soprattutto l'ampia trattazione dell'ipertestualità, ha fornito a lungo spunti e strumenti per lo studio dei remake e, in un'ottica forse meno ortodossa, e non monomediale, degli adattamenti (cfr. Quaresima). L'apporto di *Soglie* è andato molto al di là della questione dei titoli di testa (cfr. Re, *Ai margini*), fornendo un quadro teorico importante per gli studi sulla ricezione (sia in sincronia che in diacronia), sulle

pratiche produttive e sulle strategie promozionali, e finanche sui più ampi contesti discorsivi in cui il cinema viene prodotto, distribuito e fruito, attraverso una concezione estensiva del paratesto che arriva a includere anche riviste e periodici (cfr. De Berti).

4. *Fine di una relazione? Genette e l'estetica senza il cinema*

Dopo *Soglie*, qualcosa nel dialogo tra Genette e il cinema comincia a guastarsi. *Finzione e dizione*, seppur opera chiave nel percorso di Genette, di transizione e di collegamento tra la poetica e l'estetica (in particolare, attraverso l'idea di *letterarietà condizionali*), luogo dell'incontro tra Genette e Nelson Goodman, sembra passare quasi inosservata, così come, e forse soprattutto, passano inosservati i due volumi dell'*Opera dell'arte*.

Nonostante entrambi abbiano dato origine a un forte interesse e a un intenso confronto nell'ambito degli studi di estetica, nemmeno l'ambigua e arbitraria esclusione del cinema da una indagine che investe tutte le arti, dalla fotografia alla scultura, dalla musica all'architettura, ha suscitato la curiosità degli studiosi di cinema. La questione ha dunque tratti paradossali: "Discorso del racconto", che esclude legittimamente (vale a dire: coerentemente rispetto ai propri presupposti) il cinema, produce un interesse di assoluta rilevanza; *L'Opera dell'arte*, che non giustifica l'esclusione del cinema all'interno della propria prospettiva (e di fatto non potrebbe farlo), genera una sostanziale indifferenza.

Questa indifferenza colpisce inoltre in maniera particolare proprio quando la osserviamo alla luce del profondo interesse suscitato invece da *Palinsesti* e *Soglie*: è nell'*Opera dell'arte*, infatti, nel passaggio dalla poetica all'estetica, che l'intera riflessione di Genette sui

fenomeni di trascendenza viene ripresa, riconfigurata e, in un certo senso, portata a compimento.

In effetti, quell'ampia problematica che solo nell'*Opera dell'arte* assume chiaramente la forma della relazione tra un'immanenza (i diversi oggetti in cui un'opera consiste) e una trascendenza (i diversi modi in cui un'opera travalica la relazione con l'oggetto di immanenza), è già presente nei precedenti volumi, e si colloca anzi al centro del progetto della poetica: da un lato, in *Palinsesti*, c'è l'esigenza di definire ed esplorare la transtestualità, vale a dire «l'insieme dei modi in cui un testo può trascendere la sua 'chiusura' ed entrare in relazione con altri testi» (“Dal testo all'opera” 146); dall'altro, in *Soglie*, «il bisogno di mettere in chiaro la relazione tra l'idealità del testo e la materialità del libro» (150), analizzando «ciò mediante cui un testo diviene un libro» (148).

Ma l'estetica ha tra gli altri anche il merito di far entrare con maggiore nettezza il tempo, la storia e l'azione dei fruitori nella poetica: il gioco tra autografico e allografico, da un lato, e quello tra immanenza e trascendenza, dall'altro, permettono all'opera di articolarsi su più oggetti, effetti e manifestazioni, e il tempo (ma anche le condizioni contestuali) possono trasformare queste pluralità in parzialità, dando luogo a forme di esistenza dissociate e incomplete. E quando non è l'oggetto (o gli oggetti) a cambiare, cambiamo noi, cosicché da una pluralità di ordine, diciamo, costitutivo, ci spostiamo su una pluralità di tipo attenzionale: un'opera si modifica perché non esercita mai la stessa azione, o, in altri termini, «non considero due volte la stessa cosa nello stesso modo, né in questa cosa lo stesso aspetto – lo stesso oggetto» (*L'Opera dell'arte. La relazione* 216).

In “Dal testo all'opera”, originariamente apparso in *Figures IV*, il quadro epistemologico in cui retrospettivamente collocare il percorso dalla poetica all'estetica, si delinea chiaramente: commentando i due volumi, e

in particolare la teoria dell'opera d'arte considerata sia come oggetto che come azione, Genette la identifica come

l'esito logico, anche se provvisorio, del lavoro di ampliamento progressivo che avevo intrapreso una trentina di anni prima, passando, per rovesciare una celebre formula di Barthes, dal testo all'opera, cercando nell'arte una ragion d'essere per la letteratura, e all'arte una ragion d'essere nella relazione estetica, che trascende tutto ciò di gran lunga. Il tratto più costante mi sembra essere, ancora una volta, questo principio di metodo, o più semplicemente un atteggiamento mentale che si applica più alle relazioni che agli oggetti da esse uniti – e, passo dopo passo, alle relazioni fra queste relazioni stesse. Tale atteggiamento, se dovessi dargli un nome, cosa di cui non avverto molto la necessità, lo chiamerei indifferentemente, e senza troppi riguardi per i decreti della moda e della contro-moda, strutturalista o relativista – di uno strutturalismo che non ha, per definizione, nulla di post-strutturalista, e ancor meno di post-moderno, e di un relativismo che non ha, a mio giudizio, nulla di scettico o di eclettico, e ancor meno di oscurantista, poiché si sforza semplicemente di render conto, per quanto possibile chiaramente, delle relazioni che osserva – o che fonda. (“Dal testo all'opera” 172-173)

La pressoché totale assenza² dell'*Opera dell'arte* sembra dunque restare, a tutt'oggi, la principale anomalia che caratterizza il fitto intreccio di relazioni tra la riflessione teorica genettiana e la teoria del cinema. L'esito dei 'malintesi' che abbiamo ripercorso è dunque quello di produrre sì un canone genettiano negli studi sul cinema, ma un canone parziale e sbilanciato, che tende a

2. Non totale: si vedano almeno Chambat-Houillon; Re, *Ai margini, Cominciare*; Delaplace, Frangne, Mouëllic (a cura di).

escludere proprio quell'apertura – intesa come apertura alla temporalità e alla storia e come relativismo o *relazionalismo* – che con tanta decisione Genette rivendica anche nel brano di *Bardadrac* da cui siamo partiti.

Arriviamo così all'ultima questione. Se è vero che non c'è niente di più pratico di una buona teoria, il disinteresse che negli ultimi anni ha caratterizzato gli studi sul cinema rispetto alla teoria di Genette, che cosa implica? Che ha smesso di essere una buona teoria, e dunque non ha valenze pratiche? Che non lo è mai stata? E soprattutto, quali condizioni hanno permesso che questo disinteresse si imponesse?

5. *Fine di una relazione, fine della teoria?*

L'incerto interesse nei confronti degli ultimi contributi di Genette (narratologici e non), nonché il disinteresse che ha progressivamente oscurato anche il 'canone' genettiano, può essere collocato nel quadro di un più generale atteggiamento di sfiducia e stanchezza nei confronti della teoria continentale di derivazione strutturalista. Tale atteggiamento ha trovato peraltro un portavoce di tutto rilievo in uno degli stessi protagonisti della teoria letteraria, Tzvetan Todorov, e nel volume *La letteratura in pericolo* la sfiducia diventa esplicito atto accusatorio.

Il problema, secondo Todorov, consisterebbe nel fatto che l'affermazione della critica strutturalista avrebbe introdotto, pur in contrasto con il progetto dei fondatori, uno stato di squilibrio in cui i mezzi avrebbero preso il posto dei fini, svuotando di senso e di capacità di presa l'analisi delle pratiche testuali. Ha ragione Todorov quando condanna la trasformazione dei mezzi in fini: ma la colpa non andrebbe attribuita agli strumenti stessi, e tanto meno alla teoria che li elabora.

Nel *Demone della teoria* Antoine Compagnon aveva infatti già attribuito il rischio della trasformazione dei mezzi in fini ai processi di istituzionalizzazione della teoria, che «si è trasformata in metodo, è diventata una tecnica pedagogica spicciola [...] La ‘nuova critica’ [...] si è presto ridotta a un pugno di ricette, trucchi e astuzie per brillare nei concorsi. [...] È fiaccata, inoffensiva, aspetta gli studenti all’ora fissata» (Compagnon 5-6). Recuperata nella pienezza della propria operatività, invece,

La teoria della letteratura addestra a smaliziarci. [...] Non si tratta quindi di dare ricette. [...] Al contrario, lo scopo è indursi a diffidare di qualunque ricetta, disfar-sene tramite la riflessione. Non ha quindi assolutamente l’intenzione di facilitare le cose, ma di rendere vigili, sospettosi, scettici, in una parola, ma che vale per mille: critici o ironici. La teoria è una scuola di ironia. (17-19)

A documentare un analogo stato delle cose in ambito cinematografico è stato nel 2007 anche un numero monografico della rivista *CiNéMAS* intitolato *La Théorie du cinéma, enfin en crise*. Nella sua introduzione, Roger Odin si dichiarava costernato nel risentire vecchie critiche contro il metalinguaggio e le griglie di analisi, prendeva atto dello stato di crisi della teoria ma auspicava al contempo che proprio la crisi potesse diventare occasione per un ripensamento radicale capace di mettere in luce errori, false piste e mancanze, e di rimettere in moto il pensiero teorico anche in relazione a nuovi oggetti.

Quello che oggi possiamo concludere è che, a distanza di oltre dieci anni, l’auspicio di Odin non sembra aver trovato particolare seguito, e lo scenario generale in cui si collocava non pare mutato. Anzi, sembra proprio l’estremizzazione di tale scenario a spiegare la sensazione sgradevole ma persistente che persino l’incidenza del

canone Genette sulla teoria del film e dell'audiovisivo abbia, ormai, fatto il suo tempo.

Certo, dello scenario generale altri aspetti andrebbero messi a fuoco, perché, se il declino della teoria continentale (e del pensiero strutturale in particolare) è di immediata evidenza, altrettanto si potrebbe dire, invertendo i termini, del progressivo successo e del consenso che caratterizzano invece il dibattito anglosassone in polemica con la teoria continentale fin dagli anni Ottanta, in particolare nelle declinazioni dei *cultural studies* e del cognitivismo, e di cui David Bordwell, a partire dal suo imponente tentativo di riformulare su base cognitivista le riflessioni sulla narrazione filmica elaborate nell'ambito della narratologia e della semiotica, è stato autorevole esponente (cfr. Bordwell; Bordwell, Carroll; Eugeni).

A fronte di una questione che meriterebbe un approfondimento di ben più ampio respiro, ci limitiamo qui, in conclusione, a commentare un esempio emblematico.

6. *Conclusioni: una poetica storica senza Genette?*

Seppur l'analisi del film non abbia mai dato per scontato il proprio oggetto, e non l'abbia mai identificato con il film in senso stretto (cfr. Aumont, Marie), il suo legame con la cultura cinematografica del Novecento è evidente. Nel 1975, Roland Barthes intitolava un saggio divenuto celebre "En sortant du cinéma", "Uscendo dal cinema": il 'cinema' da cui Barthes usciva era evidentemente la sala, e lo stato da cui usciva era uno stato di torpore, di sonnolenza, quasi di ipnosi. Nel 2012, il titolo di Barthes è diventato il titolo di un convegno³, ma il 'cinema' da cui si esce non è più la sala, quanto piuttosto 'il cinema della sala'

3. "En sortant du cinéma." *Gli studi di cinema oltre il cinema*, Convegno della Consulta Universitaria del Cinema, 5-6 luglio 2012, Università degli Studi Roma Tre.

o, se vogliamo, la cultura cinematografica (l'istituzione cinematografica) del Novecento: nello scenario mutevole della convergenza digitale, all'interno del quale l'oggetto-cinema viene costantemente ridefinito, in un processo di continua transizione/transazione, la forma-film sembra soprattutto perdere la sua rilevanza strategica, il suo carattere di luogo privilegiato da cui osservare il cinema (e il mondo) contemporaneo (cfr. Casetti, *L'occhio*).

In effetti, sono ormai più di dieci anni che studi sul cinema e studi sulla televisione convergono progressivamente, e in maniera sempre più marcata, verso l'ambito dei prodotti seriali contemporanei. Tale convergenza è legata a una serie di fattori, in molti casi interdipendenti, che motivano l'interesse di entrambi i campi di ricerca e si collocano su piani differenti: il superamento della tradizionale 'medietà' del linguaggio televisivo a favore dell'affermarsi di narrazioni sempre più complesse ed elaborate; il confluire di autori riconosciuti del cinema e della letteratura verso la produzione seriale; il mutare delle forme di circolazione e distribuzione, all'interno del quale la serialità gioca un ruolo di primo piano, e che destabilizza sia le finestre distributive classiche del cinema, e le funzioni della sala, che la logica del flusso, dell'appuntamento e del consumo lineare; la centralità sempre più evidente dei mondi seriali e delle grandi tematiche che affrontano (dalla tecnologia al terrorismo, dal crimine organizzato alla storia) nei discorsi sociali e culturali, a fronte di una produzione cinematografica che sembra oggi meno efficace nel raccontare il presente o intercettare le questioni della contemporaneità.

Questa rinnovata vitalità degli studi sulla televisione e soprattutto sulle forme narrative seriali, con il loro portato legato ai *cultural studies* e l'attenzione verso le pratiche di consumo, e gli approcci cognitivisti come chiave di rilettura delle teorie narratologiche, sono ben presenti nel fortunato volume di Jason Mittell *Complex TV*, testo

che si è affermato come punto di riferimento per l'analisi della serialità televisiva, e in cui proprio la complessità narrativa diventa nuovo e caratterizzante paradigma della produzione seriale contemporanea.

È divenuta piuttosto celebre l'osservazione di Mittell per cui la complessità narrativa tende a trasformare gli spettatori contemporanei in «narratologi dilettanti» (101), chiamati a confrontarsi con racconti anacronici, focalizzazioni multiple, narratori ambigui, e strategie autoriflessive. Certo, quella di Mittell è una 'narratologia' esplicitamente concepita all'interno di quella che possiamo chiamare, seguendo David Bordwell, una «poetica storica», e la complessità narrativa va dunque letta sia in relazione alle trasformazioni tecnologiche, economiche e di fruizione che ne costituiscono le condizioni di possibilità e sulle quali essa stessa retroagisce, sia in relazione alle teorie cognitive. Ma certamente colpisce che in un volume che costruisce il proprio quadro metodologico intorno alle idee di una *poetica aperta* alle dinamiche contestuali e di un'*estetica funzionale*, attenta cioè più ai modi del racconto che ai temi della storia, non resti traccia di alcun diretto riferimento a Genette. Tanto più che, scorrendo le pagine, nozioni classiche della narratologia di matrice strutturalista francese fanno naturalmente capolino, appaiono ancora efficaci e operative, e anzi l'impressione è che un confronto più stringente potrebbe rendere l'analisi più solida e raffinata.

In particolare, l'assenza di qualsiasi riferimento al fenomeno della metalessi tra gli «effetti speciali narrativi» dell'estetica funzionale è emblematica al fine di comprendere gli effetti negativi del canone Genette, nella versione che abbiamo definito 'monca' e sbilanciata, sui *media studies*. Sin da "Discorso del racconto", il termine *metalessi* viene utilizzato da Genette per identificare fenomeni di con-fusione o trasgressione tra mondo della rappresentazione e mondo rappresentato, come quando i

narratori entrano nel racconto che essi stessi stanno raccontando o, all'opposto, personaggi entrano nel mondo del narratore che li sta raccontando. Per quanto in Mittell non ne resti traccia, in ambito continentale si è dibattuto il rilievo del concetto per comprendere le dinamiche della produzione mediale contemporanea, sia in un'ottica *top-down* (forme di espansione e promozione transmediale imperniata sulla programmatica contaminazione tra 'realtà' e finzione), sia in un'ottica *bottom-up*, nelle pratiche di riappropriazione creativa dei fan, come ben ha sottolineato Tisha Turk in un contributo sull'uso della metalessi nella *fan fiction*: «La maggior parte dei fan non utilizzerebbe o riconoscerebbe il termine "metalessi", ma ha familiarità con l'idea di attraversamento diegetico o dei confini testuali» (96); «La cultura partecipativa è intrinsecamente, benché metaforicamente, metalettica; l'impulso trasgressivo che rappresenta sta diventando effettivamente mainstream» (100).

Ma a colpire del volume di Mittell, soprattutto, è come nei capitoli dedicati alle narrazioni transmediali e ai paratesti orientativi, del 'padre' della transtestualità e del paratesto non resti, e qui del tutto arbitrariamente, alcuna traccia. E se a sparire del tutto è anche il canone di *Soglie*, possiamo facilmente immaginare quale rilievo teorico assuma *L'Opera dell'arte*.

Sin dalle riflessioni inaugurali di Henry Jenkins su *Matrix* e sul *transmedia storytelling*, la nozione di paratesto appariva inadeguata a rendere conto dello scenario produttivo e di fruizione nella contemporaneità mediatica. Le componenti che lavorano attivamente e sinergicamente insieme ai film per dar vita al *franchise The Matrix* non potevano essere considerate paratesti ma, al limite, altri testi, perché il film aveva perso quella centralità che consentiva in passato di leggere come subordinate e funzionali le componenti che andavano a circondarlo.

Tuttavia, a ben guardare, le cose non stanno esattamente così, anzi: se comprendiamo la 'novità' di *Matrix* è proprio grazie al mutamento di una relazione testo/paratesto ormai talmente codificata da apparire naturale, e a un'esigenza di problematizzazione dei limiti testuali che si origina dalla percezione che il confine tra testo e paratesto è divenuto improvvisamente incerto. Qui sta il punto: non sono i concetti a non essere più operativi, ma le loro (seppur durevoli) 'incarnazioni'.

E se *Matrix* non è più, o soltanto, un film (o una trilogia), ma ci obbliga a percorsi interpretativi e di fruizione che *trascendono* l'oggetto-film in senso stretto ed estendono l'ambito di attività dello spettatore, cosa ci impedirebbe di osservarlo 'in trascendenza', e di interpretarne la pluralità sia in termini di *pluralità operale*, verificando come uno stesso «oggetto d'immanenza» sia in grado di produrre un numero potenzialmente infinito di «opere», vale a dire di agire in maniera sempre diversa sul fruitore, producendo oggetti attenzionali (dunque ricezioni) diversi e plurali, sia in termini di *immanenza plurale*, in cui l'effetto opera viene (variamente) prodotto da «n oggetti di immanenza»?

Queste considerazioni conclusive hanno almeno un auspicio: mostrare come anche la produzione teorica non sfugga (o non dovrebbe sfuggire...) agli effetti della pluralità operale. Non si legge (o non si dovrebbe leggere...) più nello stesso modo *Soglie* dopo *L'Opera dell'arte*, né la coppia testo/paratesto dopo la formulazione della coppia immanenza/ trascendenza. Più radicalmente – lo ribadiamo: «Non considero due volte la stessa cosa nello stesso modo, né in questa cosa lo stesso aspetto – lo stesso oggetto».

Bibliografia

- Aumont, Jacques, Michel Marie. *L'analisi del film*. 1988. Traduzione di Lucia Marzo, Stefano Ghislotti, Bulzoni, 1996.
- Barthes, Roland. "Uscendo dal cinema." 1975. *Sul cinema*, a cura di Sergio Toffetti, traduzioni di Bruno Bellotto, Giovanni Bottirolì, Gianni Celati, Lidia Lonzi, Sergio Toffetti, Sandro Toni, Il melangolo, 1994, pp. 145-150.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. U of Wisconsin P, 1985.
- Bordwell, David, Noël Carroll, a cura di. *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, U of Wisconsin P, 1996.
- Casetti, Francesco. *L'occhio del Novecento*. Bompiani, 2005.
- . *Teorie del cinema 1945-1990*. Bompiani, 1993.
- Chambat-Houillon, Marie-France. "Entre le même et l'autre. La Place de l'auteur." *Multiple and Multiple-Language Versions/Versions multiples II*, numero speciale di *Cinéma & Cie*, a cura di Hans-Michael Bock, Simone Venturini, n. 6, 2005, pp. 17-32.
- Cinquegrani, Alessandro, Valentina Re. *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a IQ84*. Mimesis, 2014.
- Compagnon, Antoine. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*. 1998. Traduzione di Monica Guerra, Einaudi, 2000.
- Dagrada, Elena. "L'analisi testuale del film. Uno sguardo storico." *Metodologie di analisi del film*, a cura di Paolo Bertetto, Laterza, 2006, pp. 3-25.
- De Berti, Raffaele. *Dallo schermo alla carta*. Vita e Pensiero, 2000.
- Delaplace, Joseph, Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic, a cura di. *La pensée esthétique de Gérard Genette*, PU Rennes, 2012.

- Eugeni, Ruggero. "Teoria." *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, a cura di Giulia Carluccio, Luca Malavasi, Federica Villa, Carocci, 2015, pp. 329-345.
- Eugeni, Ruggero, Andrea Bellavita, Luca Malvasi. "Semiotica e cinema. Percorsi, snodi, deviazioni." *Semiotiche al cinema*, a cura di Gianpaolo Caprettini, Andrea Valle, Mondadori Università, 2006, pp. 256-277.
- Gaudreault, André. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*. 1988. Prefazione di Paul Ricoeur, traduzione di Dario Buzzolan, Lindau, 2000.
- Genette, Gérard. "Discorso del racconto." *Figure III. Discorso del racconto*. 1972. Traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, 1976, pp. 67-323.
- . *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. 1982. Traduzione di Raffaella Novità, Einaudi, 1997.
- . *Nuovo discorso del racconto*. 1983. Traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, 1987.
- . *Soglie. I dintorni del testo*. 1987. Traduzione di Camilla Maria Cederna, Einaudi, 1989.
- . *Finzione e dizione*. 1991. Traduzione di Sergio Atzeni, Pratiche, 1994.
- . *L'Opera dell'arte. Immanenza e trascendenza*. 1994. Traduzione di Riccardo Campi, a cura di Fernando Bollino.
- . *L'Opera dell'arte. La relazione estetica*. 1997. Traduzione di Riccardo Campi, a cura di Fernando Bollino, CLUEB, 1998.
- . "Dal testo all'opera." 1999. Traduzione di Fernando Bollino. *L'arte in opera. Itinerari di Gérard Genette*, di Fernando Bollino, con scritti di Gérard Genette, Riccardo Campi, Alessandra Corbelli, CLUEB, 2006, pp. 129-175.
- . *Métalepse*. Seuil, 2004.
- . *Bardadrac*. Seuil, 2006.

- . “Malintesi.” 2006. Traduzione di Fernando Bollino. *Studi di estetica*, n. 34, 2006, pp. 22-30.
- Jenkins, Henry. *Cultura Convergente*. 2006. Prefazione di Wu Ming, traduzione di Vincenzo Susca, Maddalena Papacchioli, Virginio B. Sala, Apogeo, 2007.
- Jost, François. *L'œil-caméra. Entre film et roman*. PU de Lyon, 1987.
- Kukkonen, Karin, Sonja Klimek, a cura di. *Metalepsis in Popular Culture*. de Gruyter, 2011.
- Malavasi, Luca. *Il linguaggio del cinema*. Pearson, 2019.
- Mittell, Jason. *Complex Tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*. 2015. A cura di Fabio Guarnaccia e Luca Barra, traduzione di Mauro Maraschi, minimum fax, 2017.
- Odin, Roger, a cura di. *La théorie du cinéma, enfin en crise*, numero speciale di *CiNéMAS*, vol. 17, n. 2-3, 2007.
- Pier, John, e Jean-Marie Schaeffer, a cura di. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Éditions de l'EHESS, 2005.
- Quaresima, Leonardo. “Amare i testi due alla volta. Il remake cinematografico.” *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, a cura di Giovanni Guagnellini e Valentina Re, Archetipolibri, 2007, pp. 143-151.
- Re, Valentina. *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa*. Campanotto, 2006.
- . *Cominciare dalla fine. Studi su Genette e il cinema*. Mimesis, 2012.
- . “The Monster at the End of This Book. Metalepsis, Fandom and World-making in Contemporary TV Series.” *World Building. Transmedia, Fans, Industries*, a cura di Marta Boni, Amsterdam UP, 2017, pp. 321-341.
- , a cura di. *Singolari pluralità. Il cinema ri-visto dal DVD*, numero speciale di *Bianco e nero*, n. 561-562, 2008.

- , a cura di. *Nothing Is More Practical than a Good Theory. Genette Goes to the Movies/Rien n'est plus pratique qu'une bonne théorie. Genette va au cinéma*, numero speciale di *Cinéma & Cie*, vol. 12, n. 18, 2012.
- Todorov, Tzvetan. *La letteratura in pericolo*. 2007. Traduzione di Emanuele Lana, Garzanti, 2008.
- Turk, Tisha. "Metalepsis in Fan Vids and Fan Fiction." *Metalepsis in Popular Culture*, a cura di Karin Kukkonen, Sonja Klimek, de Gruyter, 2011, pp. 88-100.
- Wolf, Werner. "Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon." *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*, a cura di Jan Christoph Meister, de Gruyter, 2005, pp. 83-107.

CONTRO IL TEMPO

Giovanni Maffei

Da *Épilogue*:

Dopo non so più quale mia dichiarazione tagliente, un amico benevolo e beffardo mi disse: «Voi siete decisamente l'uomo dello spazio». Intendo dal contesto che ciò significa: «Voi decisamente non siete l'uomo del tempo», e faccio temerariamente coro rispondendo: «È vero, il tempo è la mia bestia nera». (17)

1. La lista e la griglia

1.1. Due gesti retorici, due passioni intellettuali animano fondamentalmente la scrittura di Genette, dalle prime alle ultime prove: accumulare in una lista elementi molteplici e vari e dissonanti; rendere leggibile la varia e dissonante molteplicità ordinandola meticolosamente nelle caselle di una griglia. La lista e la griglia sono le marche di uno stile, nel senso più ampio della parola: lo stile è l'uomo.

La griglia è proverbiale: le linde architetture a doppia entrata dove il narratologo, il teorico di poetiche, in ultimo il filosofo estetico allogava le sue essenze, astraevo dalla materialità spuria dei testi i suoi universali. Un abito, un metodo, ma questa marca dello stile è stata anche un marchio, una cattiva fama che a Genette pesava: l'autore di *Nuovo discorso del racconto* si sente «accusato a volte di sistemare la letteratura in scatole o dietro a sbarre

di prigione» (100); l'annoso autobiografo di *Codicille* elenca le nomee subite: «strutturalista astratto, teorico astruso, affossatore degli studi letterari» (33); e già in *Bardadrac*: «papa» dello «strutturalismo letterario», del «formalismo», della «poetica», perché «[l]a vulgata mediatica fa gran consumo di novità trite e papati apocrifi» (403).

Capita che Genette ironizzi lui stesso sulla sua geometria, e ad esempio un po' prima della metà di *Nuovo discorso del racconto*, sul punto di proporre un'invenzione tassonomica inedita, si mostra ben lieto della possibilità di esibire finalmente «una di quelle tabelle a doppia entrata con cui non ho avuto ancora occasione di abbellire questo opuscolo» (52). Ma quando la riflessione si fa seria, la griglia – questo spirito, non le tabelle in sé – è variamente rivendicata per i vantaggi che apporta. Innanzitutto la chiarezza, così avvalorata nel più antico autoesame «prepostumo» genettiano¹:

Si è talvolta accusata la poetica quale io la praticavo con altri di 'disseccare' gli studi letterari – cioè di de-spiritualizzarli –, e suppongo che oggi si potrebbe rivolgere lo stesso rimprovero alla mia concezione dell'arte. Considero questo rimprovero largamente infondato, ma tutto sommato e dovendo scegliere, preferisco, oggi come ieri, la secchezza alla confusione, o all'impostura. (“Dal testo all'opera” 173)

E poi le virtù euristiche, non soltanto della «casella vuota» (occasione, in *Palinsesti* 464, di una curiosità che «finisce sempre con l'incontrare qualche pratica attestata che altrimenti le sarebbe sfuggita, o qualche ipotesi verosimile che, per essere soddisfatta, richiede solo un po' di pazienza»), ma anche di quelle piene: «[l]a “griglia”

1. «[Q]uesto esercizio di autodizione prepostuma» (“Dal testo all'opera” 129).

tanto screditata non è uno strumento d'incarcerazione, di potatura castrante o di richiamo all'ordine: è un procedimento di scoperta, e un mezzo di descrizione»; uno strumento di «esplorazione», come si vede benissimo quando lo si applica alla *Recherche*, capace di far venire alla luce, «sotto una nuova prospettiva, dei tratti spesso misconosciuti dallo stesso Proust e, finora, dalla critica proustiana (l'importanza del racconto iterativo, per esempio, o dello pseudodiegetico)» (“Discorso del racconto” 313). Preziosa purché la si maneggi (la griglia, questo spirito) con prudenza: «mi sembrerebbe increscioso cercare a tutti i costi l'“unità”, e, con ciò, *forzare* la coerenza dell'opera» (315); purché si rispetti la datità pulsante, imperfetta, la vitalità non irreggimentabile del testo: «Bisogna restituire l'opera alla sua incompiutezza, al brivido dell'indefinito, al respiro dell'*imperfetto*. La *Recherche* non è un oggetto chiuso: essa non è un oggetto» (315), «[i]l testo proustiano pare incessantemente sfilacciarsi sotto i nostri occhi e la funzione della narrazione non è quella di ricomporre ciò che la testologia decompone» (*Nuovo discorso* 134), «una griglia deve *sempre* restare aperta» (135).

Alla condizione di una certa miscredenza (il papa delle griglie sapeva essere all'occorrenza blasfemo: «non vedo perché la narratologia dovrebbe diventare un catechismo, con una risposta da spuntare con un sì o con un no ad ogni domanda, mentre spesso la risposta buona sarebbe: dipende dai giorni, dal contesto o dalla velocità del vento» [*Nuovo discorso* 62]), con le caselle, quelle piene e quelle vuote, si potranno fare forse le rivoluzioni:

Lo «scrivibile» [nell'accezione di Barthes] non è solo un *già scritto* alla riscrittura del quale la lettura partecipa e al quale contribuisce [...]. È anche un inedito, un inografo, un *non-scritto* del quale la poetica, fra le altre cose, tramite la generalità della sua indagine scopre e

designa la virtualità, che essa ci invita a realizzare. Chi è mai questo «noi», l'invito è rivolto solo al lettore, oppure il teorico di poetica deve a sua volta passare all'azione? non lo so; o forse l'invito deve restare invito, desiderio insoddisfatto, suggestione senza conseguenze – ma non sempre senza influssi. La cosa certa è che la poetica in generale e la narratologia in particolare non devono confinarsi nel *render conto* delle forme o dei temi esistenti. La narratologia deve a sua volta esplorare il campo dei possibili, anzi degli «*impossibili*», senza fermarsi eccessivamente su questo confine [...]. I critici si sono finora limitati a interpretare la letteratura: adesso si tratta di trasformarla. Non è certo compito esclusivo dei teorici di poetica, anzi probabilmente la loro parte è infima: ma che valore avrebbe la teoria, se non servisse anche a *inventare la pratica*? (135-136)

1.2. Ci sono voluti più di vent'anni, ma alla fine il «teorico di poetica» che in *Nuovo discorso del racconto* esortava a «inventare la pratica» è, in effetti, passato «a sua volta all'azione». «Gérard Genette diventa scrittore», divulgano i media all'indomani dell'uscita di *Bardadrac*, nel 2006. E in *Codicille* il convertito presunto protesta:

Penso piuttosto che chiunque scriva qualcosa faccia potenzialmente letteratura, e che il passaggio dalla potenza all'atto dipenda in questo caso da una semplice decisione estetica del lettore. [...] Per chi scrive, bene o male, già da qualche decennio, «diventare scrittore» non può significare che una cosa: essere d'un tratto giudicato «scrittore» da certi che fino a questo momento non lo giudicavano tale. (*Codicille* 35)

Nondimeno una discontinuità – di struttura, di stile – salta agli occhi se si considerano i testi pubblicati prima

e dopo *Métalepse*, del 2004: l'anno – è Genette stesso a volerlo di svolta – del suo «addio, provvisorio o no, alle iniziative teoriche» (*Épilogue* 28). Nelle opere successive a tale data dei due gesti, delle due passioni che ho menzionato esordendo è la lista che prende il sopravvento, anzi solo lei troneggia².

La lista, la passione, anzi la «vertigine» della lista, come l'ha definita Umberto Eco³; gli elenchi dove parole, idee, cose le più disparate sembra s'ammassino senza troppo discernimento. La griglia suggerisce ordine e misura, lucido pulito lavoro di squadra e righello: si direbbe l'emblema dello spirito di sistema, dell'*esprit de géométrie* famoso o famigerato genettiano. Ed è pensabile (ce ne sono stati) un poeta, un narratore, un prosatore d'arte che, in qualche modo, adibisca uno spirito geometrico, una vocazione tassonomica ai versi, ai racconti, alle prose esteticamente intenzionate. In *Bardadrac* non è così, la geometria se c'è non appare, fa di tutto per sfuggire all'evidenza; *esprit de finesse* se ne trova, qui, quanto se ne vuole, ma calato in una forma informe, in una struttura che certo è prismatica ma non è cristallina, per nulla euclidea, se una geometria le si addice è di quelle strane, frattali, iperboliche; e i contenuti sono *insaccati*, è la parola giusta, in un contenitore che è l'immagine stessa del disordine e della dismisura, della congestione.

2. Del resto preannunciava il predominio della lista già il libro del 2004, certo accreditabile al «teorico di poetica» ma per buona parte costruito addizionando, mettendo in fila e a elenco campioni sapidi di metalessi, tratti dalla letteratura e da altre arti.

3. Il riferimento è ovviamente al libro di Umberto Eco *Vertigine della lista*, menzionato da Genette in *Apostille*: «A ciò che Umberto Eco chiama giustamente (è il suo titolo) la “vertigine della lista” ho sacrificato, qui e altrove, più di una volta» (175).

Il titolo del primo libro di Genette «diventato scrittore» è sintesi di tutta una maniera:

Con questo vocabolo di sua invenzione, Jacqueline designava una borsa tanto vasta quanto informe, che si trascinava dappertutto, in casa e fuori, e che conteneva troppe cose perché ne potesse trovare una sola. Ma la certezza ingannevole che c'era la rassicurava, e la parola si applicava per metonimia al suo improbabile contenuto, per metafora a ogni specie di disordine, e per estensione all'universo intero, e dintorni. Faceva macchia d'olio, in estensione, in comprensione, nell'uso e nella menzione. Doveva restare nel lessico della famiglia, e anche un po' del paese. Mi auguro che si estenda al di là. (*Bardadrac* 29)

Bardadrac è un bardadrac: una borsa, un sacco così. Obbedisce alla legge dei dizionari, è per prima cosa, nell'insieme, una lista di voci ordinate alfabeticamente. E dunque si potrebbe pensare che ancora l'ordine che piace a geometri e tassonomisti sia la musa genettiana; ma questa musa ora è sorniona e faceta, l'ordine pare fatto per generare il suo contrario, che sia una finta al servizio del disordine:

Bardadrac [...] condivide dunque coi dizionari propriamente detti un ordine alfabetico generatore di disordine tematico, che decostruisce la realtà osservata, ricordata o immaginata indicizzandola per voci scelte, nel mio caso, in maniera arbitraria e volontariamente fuorviante, e che trattano questa realtà in modo da evitare ogni continuità narrativa o discorsiva, e ogni vincolo cronologico [...]. Evitare il vincolo temporale e la coerenza tematica significa poi sottrarsi a qualsiasi obbligo di esaustività: le circostanze sono disseminate in epifanie puntuali, il pensiero, per così dire, si diffrange in

aforismi e facezie, il racconto in brandelli, il discorso in frammenti, il quadro di una vita in riflessi, d'aspetto alquanto cubista, in uno specchio rotto.

Così in *Codicille* (218-219), pubblicato nel 2009, e che ha la stessa forma informe di *Bardadrac*, come del resto *Apostille* del 2012: un «trittico», i tre movimenti di una *suite*, la «suite bardadraque», come Genette l'ha etichettata (*Épilogue* 14-15). Tre dizionari bislacchi e speciosi, dove la confusione di tutta una lunga vita, la ricchezza prodigiosa di una mente sono riversate con generosità «in disordine alfabetico» (*Codicille* 221). Mentre l'alfabeto manca negli altri due libri (proprio gli estremi) che Genette ha dato alla luce: *Épilogue* nel 2014, *Postscript* nel 2016. Ancora da scrittore, ma più inclini al metateorico, al riflessivo, fatti di frammenti a volte legati da una consecuzione sensata, a volte capricciosamente divaganti, pausati e tenuti insieme da un'interpunzione morbida di asterischi, da questa «respirazione più leggera» del testo (*Épilogue* 23).

Cinque bardadrac, cinque «metafore» del disordine. Ma ogni metafora, Genette c'insegna, è il germe di una finzione, e addirittura due finzioni collidono nel «disordine alfabetico», giacché esso, mentre finge un ordine razionale per eluderlo, è da un altro punto di vista finzione del disordine, un disordine *per finta*. In tutti questi testi infatti, che si affidi o no alle voci da dizionario, il disordine è anche civetteria, dissimula un ordine diverso e non comune – un *ordine del discorso* – rizomatico, reversibile, consegnato all'iniziativa del lettore; il quale, per orientarsi in queste opere folte, scintillanti, affabilmente labirintiche deve attrezzarsi, forse scegliere una strategia: dovrà decidere se accogliere il testo «così come viene», col suo procedere aleatorio, sfogliando per salti, leggendo «stroboscopicamente», aggiungendo azzardo all'azzardo, incurante delle relazioni a distanza fra le menzioni

e gli oggetti, o se invece impegnarsi in un' esplorazione «curiosa», «indiscreta», volta a scovare le relazioni «per stabilire, oggetto per oggetto, la coerenza (o a volte l'incoerenza) della loro evocazione» (*Épilogue* 86-87).

1.3. In verità non pare che un piacere del disordine abbia tanto motivato le opere di Genette diventato scrittore, quanto proprio la passione della lista. Cosa c'è, cosa s'insacca infatti in questi sacchi? Essenzialmente liste. Il gesto, la retorica della lista quasi ne esaurisce la descrizione.

Già nella brevissima premessa a *Bardadrac* troviamo, in successione, quella dei modelli a cui l'autore si è ispirato⁴ e un primo elenco e provvisorio di materie che fanno cumulo nella borsa:

«Questo libro non è stato fatto, è stato raccolto». I suoi oggetti – epifanie contingenti, idee buone o cattive, ricordi veri o falsi, partiti presi estetici, fantasticherie geografiche, citazioni clandestine o apocrife, massime e caratteri, divagazioni, battute e digressioni – compongono un puzzle da non ricomporre. (7)

E in *Codicille* (sèguito ma anche glossa del primo libro «in forma di scorie, scoli, aggiunte, correzioni, pentimenti, *afterthoughts*, riprese, meandri accessori» [70]) c'è quest'altro catalogo di ingredienti *bardadraque*:

4. «Voltaire (*Dizionario filosofico*), Flaubert (*Dizionario dei luoghi comuni*), Ambrose Bierce (*Dizionario del Diavolo*), Roland Barthes (*Barthes di Roland Barthes*) o, in un altro disordine, Montaigne senza dubbio, Lichtenberg, Mark Twain, le note di viaggio di Stendhal, il diario di Renard, le cronache di Vialatte, i ricordi di Perec, i disegni di Sempé» (*Bardadrac* 7).

biografemi – talvolta semplici «biografiolo», come diceva Thibaudet – autentici o ricostruiti, osservazioni e opinioni varie, note dal cassetto, derivate a cascata, slittamenti più o meno controllati, bestiario fantasista, collezione di «mots-chimères», raccolta di *Souvenances* che ha memoria (tra gli altri) di Georges Perec [...], e repertorio alla Flaubert, o alla Proust, di spropositi, di cliché e di luoghi comuni, infine ribattezzato «médiialecte», perché riferito, in modo volontariamente parziale e non senza malafede, alla sola vulgata dei media. (221)

Il critico che vuole occuparsi del tardo Genette deve giocoforza, per descriverlo, emularne lo stile: un bel saggio di Marie Baudry sulla *suite*, del 2013, è per buona parte elenco oltre che analisi di elenchi genettiani⁵. Vorrei qui dare idea di tale stagione ai lettori italiani a cui (com'è ben possibile) sia poco nota: a mia volta mi adegua elencando.

Le liste nella *suite* sono molte e spesso lunghe, incessanti. Non poche a puntate: da un bardadrac all'altro si hanno aggiunte, integrazioni. Possono essere dizionari *en abyme*, incastonati nel dizionario maggiore che è il libro, regolati da un ordine alfabetico di secondo grado. Così la voce corposissima “Médiialecte” (*Bardadrac* 276-347, *Codicille* 156-173, *Apostille* 193-211) che registra le perle del «Dialetto proprio dei media in senso largo (stampa, radio, televisione, Internet suppongo, aspettando di meglio), reincarnazione recente del francese, di cui riflette e accelera un'evoluzione talvolta deplorable» (*Bardadrac* 276). Si susseguono gli strafalcioni

5. I contributi contenuti nel n. 185 di “Poétique”, ricordato nell'introduzione, mi sono stati utili nello studio di Genette «diventato scrittore», così così come quelli di Baudry, Cerisuelo, Constantinescu, El Sérafi, Jiménez, Montalbetti, Schuerewegen, menzionati nella bibliografia in coda al presente saggio.

semantici, accompagnati spesso da campioni a riprova, tratti dalla lingua viva televisiva o giornalistica: alla lettera A c'è *adulare* che per i media ormai significa *ammirare*, mentre *amalgama* vale *anatema*; alla lettera P troviamo che *perpetrare* ha preso il posto di *perpetuare*, *picaresco* di *pittresco*. E le frasi fatte delibate alla Flaubert: nei media il caos è sempre indescrivibile, la convinzione intima, la faccia nascosta, la Francia profonda, la geometria variabile, e via dicendo.

Un altro ampio dizionario secondo è “Mots-chimères” (*Bardadrac* 363-375, *Codicille* 190-192, *Apostille* 221-223): invenzioni genettiane argute – estrapolo limitandomi a *Bardadrac* – a volte solo lepide (l'*anarchivista* è un bibliotecario confusionario, il *castronomo* un gourmet cubano, *reciproquo* un doppio fraintendimento, ciò che è *sarcastico* è doppiamente satirico), a volte intraducibili dal francese (*aubergyne* è una «Pensione familiare meridionale piena di donne sole»), a volte profonde: *melancomico*, i cui aloni superano la voce secca genettiana («*Mélancomique. Humour noir*»), o *Malthusalem*: «Profeta dei tempi moderni: fate meno figli e vivete più a lungo».

Altre liste ancora sono ordinate dall'alfabeto, come quella piuttosto melancomica delle Leggi: quella di Gresham: «La moneta cattiva scaccia la buona»; l'effetto Matthew descritto da Merton: «I ricchi s'arricchiscono sempre, i poveri s'impoveriscono sempre»; la legge di Murphy: «Ogni disastro che può verificarsi si verificherà» (*Bardadrac* 235). Meno frequente l'ordine cronologico: degli artisti a cui è stato dedicato un intero museo (376) o delle conversioni celebri: «la via di Damasco, il sogno di Costantino, il battesimo di Clodoveo, la notte di Pascal, il pilastro di Claudel...» (*Codicille* 72).

Si dà un altro caso: che siano l'estro, gli andamenti spontanei della memoria a dare un ordine tutto sentimentale alla materia. “Souvenances” s'intitolano (in *Bardadrac* 499-529, *Codicille* 271-285, *Apostille*

289-300) lunghe sezioni fatte di molti paragrafi in successione brevi o brevissimi, contenenti ciascuno un ricordo e che iniziano quasi sempre con «Je me souviens», di rado con «J'ai oublié»: «Mi ricordo lo stile Chicago, il jazz binario, il free jazz e il jazz modale» (*Bardadrac* 513); «Mi ricordo il millefoglie che servivano al ristorante *Le Mercure galant*, rue des Petit-Champs» (*Codicille* 279); «Ho dimenticato chi diceva, e a proposito di chi: “Non fidatevi di quel tipo, crede a tutto quello che dice”» (*Bardadrac* 521).

Genette chiarisce che la sua *souvenance* è «cosa assai diversa, senza dubbio, dalla reminiscenza proustiana, ricordo involontario d'un oggetto a lungo sommerso nell'oblio»: si tratta invece di cose, eventi, parole, luoghi, persone bene incisi nella mente, e che ritrova «esplorando un poco, mediante un'anamnesi cosciente e organizzata, il disco più o meno duro della sua memoria» (*Bardadrac* 499). Non poche *souvenances* tuttavia, specie quelle che risalgono agli anni lontani dell'infanzia e della giovinezza, sono proustiane se non nel metodo nella tonalità affettuosa, e se ne trovano anche al di fuori delle sezioni eponime. Rivivono i genitori, teneramente, coi loro detti e le virtù semplici, il padre operaio, la madre che cuciva e recitava al figliolo una filastrocca occitana coi nomi buffi delle dita della mano: «Poudzu, Ledzapot, Grandet, Damisel, Pitchounet» (*Codicille* 232); rivive la casa a Conflans-Sainte-Honorine dove Gérard abitava bambino, le stanze, gli arredi, i vecchi libri. Voci apposite possono raggruppare queste ricordanze, di un'infanzia non ricca degli anni Trenta: “Samares” gli spassi che non costavano nulla: «sfregare una foglia di menta per meglio sentirne l'odore» (*Bardadrac* 480); “Magia” i fenomeni del tutto naturali che a Gérard parevano incantevolmente prodigiosi: la calamita, il marmo sempre freddo, le gocce di mercurio...

Ma anche la maturità è una durata che si può ripercorrere. In “Ponti” (*Codicille* 228-229) ce n’è una lunga lista, ponti che Gérard ha visto in giro per il mondo, nelle occasioni della sua vita di studioso, e che gli sono piaciuti; in “Antigusti” un elenco (utile a chi voglia, come qui facciamo, ricostruire criticamente la sua cultura e la sensibilità) di autori, opere, generi di tutte le arti che non lo convincono: «In letteratura, non amo troppo Dostojevskij, per nulla Céline, poco James, né Breton per il suo stile gendarme, ho qualche problema con Musil, Kafka, Melville, Conrad, Faulkner» (*Codicille* 20).

Anche nei due libri estremi ci sono liste, seppure con più misura: in *Épilogue* una sfilza di nomi di cantanti realizza quella «omerica» dei timbri di voce, in musica classica, che l’ottuagenario potrebbe ancora identificare senza errore a occhi chiusi (145); in *Postscript* è poetico il repertorio breve, tre soli termini, delle viste struggenti che non crede rivedrà più, se non nella stanza della memoria:

quella, all’orizzonte e sempre un po’ irreali, come un miraggio in pieno mare, che si ha dai bastioni di Saint-Malo della riva di Cézembre, isola misteriosa sotto ogni aspetto; quella, che sembra di toccarla, della punta di Manhattan dalla passeggiata dei Brooklyn Heights; e quella, dall’alto, di Firenze dalla «montagna» di San Miniato, quando il celebre duomo sembra non poggiare sul coro (o il transetto?) di Santa Maria del Fiore, ma fluttuare, come sospeso, sui tetti della città intera. (198)

2. *De gustibus*

2.1. Oltre che attitudini retoriche e intellettuali, la griglia e la lista rappresentano *gusti*, due gusti distinti e per molti aspetti antitetici, ma anche segretamente

complementari, come si dirà. Per ora sostiamo su ciò che li qualifica partitamente.

La griglia (questo spirito) ha un gusto secco e chiaro, secco e quindi chiaro: già si è visto che la secchezza pareva a Genette un prezzo da pagare per ottenere chiarezza e schivare «confusione» e «impostura». Un prezzo, un patto (secco purché chiaro); un gusto *doveroso*, che ha del grave, che è di *regime serio*, se ricorriamo alla terminologia di *Palinsesti*; che forse ha a che fare con un'etica, che è morale: la *libido classificandi e/o nominandi*, il papa strutturalista ha scritto una volta, è sì libido, ovvero traffico che procura piacere, ma anche ufficio, una pratica sacrosanta, supernamente autorizzata, senza peccato, da quando Dio ordinò ad Adamo di dare lui i nomi alle creature:

Ne deduco che la *libido nominandi* è la sola a cui abbia dato quella che non oso chiamare la sua benedizione – di cui si mostrerà, in seguito, così avaro. Nessuna ragione, dunque, di privarsi di ciò che costituisce, se ho ben capito, la sola libido perfettamente lecita, di cui l'esempio viene dall'alto, e che («purtroppo», come si è detto di non ricordo quale altro piacere) non è un peccato. (*Codicille* 145)

L'altro gusto, quello che si ottiene dalla lista, pare invece gratuito, sensuoso, irresponsabile; è di *regime comico*, eventualmente *melancomico*.

È regressivo, infantile. La tendenza ai «cataloghi enumerativi alla Rabelais» – Genette osserva in *Épilogue* (144) – è tra i caratteri più intimi del proprio stile, e nella pagina appresso questa tendenza la chiama precisamente «gusto»: il «gusto dei cataloghi», aggettivato come «risolutamente puerile», oltre che «omerico», mentre sta per avviare l'elenco già menzionato dei timbri vocali. Si pensa ai piaceri infantili interrogati da Freud, dagli psicologi;

ai bimbi che amano le cantilene, le litanie di suoni uguali e diversi, contare, recitare l'uno dopo l'altro i numeri, e ne ridono: esiste per Genette un «comico per enumerazione» (*Codicille* 72). Ma, come i genitori delle lallazioni interminabili dei figlioli, così i lettori possono soffrire delle liste senza fine di un autore *bardadraque*: «Questo gusto spiccato dell'accumulazione di dettagli oziosi può esasperare gli spiriti restii a questa forma di comico [...] e di provocazione» (*Épilogue* 148); i «refrains», i «ritornelli» apparentemente «irreprimibili», i «temi ricorrenti» che «costellano» le sue pagine di «ripetizioni senza dubbio esasperanti» (anche i bimbi amano ripetere) possono indurre il «lettore avvertito» a tagliar corto «alla prima parola» (155)⁶. I bambini, infine, sono immaginosi e fantastici, e Genette, che ha fatto del disordine la regola un poco effettiva e un poco apparente dei suoi bardadrac, sembra concordare, piuttosto che col saturnino Valéry (il quale «dice più o meno che due pericoli minacciano il mondo: l'ordine e il disordine»), col più ottimista Claudel: «se l'ordine è il piacere della ragione, il disordine è la delizia dell'immaginazione» (*Codicille* 89).

E poi c'è che se la griglia è secca e cerebrale, e gradirla ha dell'ascetico, la lista è lauta, come una pietanza grassa e speziata o un intero menu ipercalorico fatto per saziare una fame istintiva, enumeratrice e cumulatrice, appunto rabelaisiana. Il «gusto» della lista evoca al

6. L'enumerare-catalogare omerico e l'infantile sono esplicitamente accostati nella voce "Liste" di *Apostille*: «Questo genere, si sa, rimonta almeno al Catalogo dei vascelli (greco, seguito da un Catalogo più modesto dei troiani) collocato da Omero nel secondo Canto dell'*Iliade*. Eco, Sève e alcuni altri (di cui evito qui la lista) esplorano meglio di come saprei fare questa addizione che, tra l'altro, ispira notoriamente l'attività intellettuale dei bambini piccoli, e si estingue in seguito progressivamente ma imperfettamente, sopravvivendo così alla sua funzione d'apprendimento» (175).

meglio il senso letterale: le papille accarezzate dai sapori, il lusso degli abbandoni gastronomici. Si veda la voce “Satira” in *Codicille*. L’autore ammette di essersi compiaciuto in «enumerazioni volontariamente pletoriche» che devono qualcosa a Swift, Joyce e Beckett. «Questa variante del comico di ripetizione potrebbe chiamarsi comico per *saturazione*»:

La parola latina *satura* si applica in effetti, ma in un altro senso, anche all’insieme di questo libro [sta parlando di *Bardadrac*] – ed evidentemente alla sua presente replica, o recidiva. Ricordo che designava in origine (cito il vecchio Gaffiot) un «piatto guarnito di ogni specie di frutti e di legumi, una sorta di macedonia; o un ragù, un pot-pourri; o una farcia»; questa definizione esitante si applica abbastanza bene, per metafora, ai miei *bardadrac*, e ammiro per inciso quanti sinonimi designino questo genere di cucina e i suoi omologhi letterari, artistici o filosofici, senza dubbio in tutte le lingue. (261)

Qui esemplifica allineando l’*hotchpotch* inglese, derivato dal vallone *hochepot*, o dal francese, e i francesi *fatras*, *salmigondis*, *mesclun*, *ratatouille*, e *farrago* in latino. Poi riprende a ragionare:

La costanza di questo campo lessicale attraverso le lingue e i secoli è notevole: sebbene d’intenzione più seria, il titolo dello *Zibaldone* di Leopardi ne è un equivalente quasi letterale, e provo sempre un piacere gustativo e musicale a citare lo spagnolo *zarzuela*, il cui valore simbolico è più o meno lo stesso. Non conduco più innanzi un’inchiesta linguistica che potrebbe occupare tutta una brigata di gastronomi poliglotti, ma constato che la pratica del pot-pourri ha le sue patenti di quasi-nobiltà in letteratura, come evidentemente in musica. Non so come il latino *satura* sia passato da questo senso molto

largo a quello, più stretto e più piccante, che hanno illustrato tanti poeti, da Orazio a Boileau, e prosatori come Swift, Voltaire o Jarry, ma suppongo, tra questi due sensi, una certa affinità sotterranea, che spiegherebbe forse perché io mi sono trovato a praticarli tutti e due insieme, dato che *Bardadrac* è al contempo una satira nel senso largo e, tra l'altro, una raccolta di satire nel senso stretto, cioè una satira di satire, e di altri generi minori. Ma non ci sono generi minori, ci sono solo critici troppo maggiori. (261-262)

2.2. Il Genette «diventato scrittore», rammemorante e autocritico, ci conforta mentre formula per conto suo, e legittima, la domanda che ci sorge spontanea a questo punto, dopo aver isolato i gusti cardinali della sua scrittura: «Una questione più delicata è quella del rapporto tra il gusto degli inventari e quello delle classificazioni» (*Apostille* 175). E poi c'illumina con un autobiografema intellettuale:

Valéry attribuisce a Edmond Teste questa divisa, che Roland Barthes applicò una volta a Quintiliano (e a se stesso): «*Transiit classificando*» – «Ha passato la vita a classificare», o forse, più meritorio ancora, «È morto classificando», ovvero «È morto di classificazione». Io ho dovuto, o avrei dovuto, applicarmela negli anni in cui mettevo un segno implicito di uguaglianza tra due verbi che Georges Perec separa più saggiamente con una barra obliqua: *pensare/classificare*. Credo di non avere, dopo di allora, rinunciato a pensare, ma certo abbastanza a classificare, come testimoniano questi bardadrac che Leibniz, se crediamo a Sève, direbbe «scombussolati dall'ordine alfabetico» [...]. Per restare nelle categorie del periodo tassonomico per me concluso, ciò significa essere passato da una disposizione (in tutti i

sensi della parola) paradigmatica (verticale: colonne, tabelle, arborescenze) a una disposizione sintagmatica (orizzontale, giacché le mie liste sono ordinate, o disordinate, non dall'alto verso il basso ma in fila indiana alla bell'e meglio), o, se si preferisce (ma ne dubito), da un asse d'evocazione metaforica all'asse metonimico dell'associazione libera e della digressione perpetua: *pensare/scivolare*. (176-177)

Una conversione: ridetta diversamente in *Postscript*, là dove Genette ammette di esser stato affetto un tempo da «ciò che lo psichiatra Éric Berne chiamava bizzarramente (è una cosa che non s'inventa) “sete di struttura”»:

Ne ho senza dubbio bevuta abbastanza, perché oggi mi riconosco piuttosto, in fin dei conti, in una pratica, almeno di scrittura, volentieri destrutturata, o destrutturante. Ma questa pratica non è una proposta di metodo, solo una maniera d'essere o, come (pare) diceva Pindaro ben prima di Nietzsche, di «divenire quel che tu sei, quando l'avrai imparato». E, salutare o no, impararsi è una lunga impazienza. (227-228)

Allora, se di conversione si trattò, non fu nel senso di una via nuova e mai prima esplorata dell'intelligenza e dello stile, di una svolta, di un partito diverso e tutto nuovo tardivamente abbracciato. È invece, questa conversione, da interpretarsi nel senso automobilistico: l'invertire a U la direzione del viaggio per tornare indietro, per puntare al luogo da cui si è partiti, dove ha avuto inizio l'avventura: un riconoscersi, un conoscere, finalmente, se stessi, un *reimparare* una verità originaria del temperamento.

Una conversione-restaurazione, come paiono confermare le espressioni relativamente primitive di questo temperamento (le più antiche alla portata del lettore

comune) deposte in certi saggi di *Figure I* del 1966: il primo libro di Genette (e fra i propri il suo preferito, ci dice in *Apostille* 124-125). Ma sostiamo ancora per un momento sullo stile della stagione ultima, di dodici lustri successiva a quel libro, e osserviamo da vicino una delle liste più spettacolose, fantasiose ed estenuanti, per chiederci come funzionino questa e le consimili esuberanze verbali, a quale legge (o mancanza di leggi) obbediscano, perché fanno ridere.

È, in *Bardadrac*, l'elenco delle «false buone idee» («vale a dire buone in teoria ma cattive nella pratica, perché pericolose, inapplicabili, o in fin dei conti inutili» [208]); un elenco lunghissimo (tre fitte pagine puramente nominali) del quale trascrivo una piccola parte:

la penna a sfera a quattro colori, l'acqua di Seltz, la bottiglia di Leida, la doccia-massaggio, la vasca jacuzzi, la pizza a domicilio, lo yogurt alla frutta, le farine animali, il telegiornale delle 20, il poema in prosa, il romanzo in versi, il romanzo psicologico, la psicologia in tutte le forme e per tutti i pretesti, la birra tiepida, la querelle degli Antichi e dei Moderni, l'Accademia di Francia, i parchi a tema, i villaggi vacanza, il poema sinfonico, la choucroute senza senape, la senape sul cassoulet (io ce la metto però), la cintura di castità, la chiusura di sicurezza, il revisionismo nella storiografia, il divisionismo nella pittura (e altrove), il surrealismo nella pittura, il *free jazz*, il neo-figurativo, il ritorno a Bach, il ritorno a Ingres, l'Eterno Ritorno, il Ritorno in generale, la bomba H, il telefono usa e getta, il telefono portatile, il freno a contropedale, il cinema 3D, il Kinopanorama, le Crociate, la guerra dei Cento Anni, i giardini alla francese, la democrazia diretta, l'Appello al popolo, lo Sciopero generale, la Grande Sera, gli Indomani che cantano, il dispaccio di Ems, il Big Bang, la Tobintax, l'assassinio del duca di Guisa, che ne uscì ingrandito, il

Martini dry, l'oliva nel Martini non dry, le torte salate con l'aperitivo, l'aperitivo in generale e soprattutto il fatto di chiamarlo "apéro." (208-209)

Tutte «false buone idee», o cattive buone idee, e ne sono esistite troppe altre secondo Genette: chi sia curioso del catalogo integrale, provvisorio e infinibile vada al libro. Ma già il lacerto esibito dovrebbe dare cognizione di come funzioni questo modello di prosa, il «comico per enumerazione» genettiano, e donde nascano i suoi effetti di riso e sorpresa. Diverte e sorprende l'eterogeneità degli elementi messi in fila nella catena metonimica, il far massa e fluire come un tutt'uno screziatissimo delle parole anche distanti e repugnanti, e con le parole dei concetti e delle cose: la molteplicità dei *realia* del mondo. A volte nello scorrere della catena i nessi associativi si ravvisano facilmente (ma qualche affinità può fuorviare: «l'acqua di Seltz, la bottiglia di Leida»); a volte sono labili e suggeriscono analogie madornali («la cintura di castità, la chiusura di sicurezza»); a volte sfuggono proprio, e il lettore fa i conti con prossimità enigmatiche e solo probabilmente sensate: del grande e del minimo («la psicologia in tutte le forme e per tutti i pretesti, la birra tiepida»), del basso e dell'alto (la prosa quotidiana del «telegiornale delle 20» e la gloria letteraria del «poema in prosa»), o di un orrore epocale moderno e di una bruttezza antiecológica qualsiasi d'oggi: «la bomba H, il telefono usa e getta».

Giungiamo alla qualità più profonda del modello: una proprietà commutativa *vertiginosa* (l'aggettivo ci vuole, trattandosi di liste) che forse allude, perfino, a una metafisica. Non solo l'ordine degli addendi nella serie proposta è fino a un certo punto indifferente, potrebbe cambiare senza che cambi il risultato, ovvero il senso dell'insieme, la sua suggestione; ma è anche certo che a ciascuna «falsa buona idea» elencata potrebbe sostituirsi qualsiasi altra

idea delle tante, non elencate epperò pensabili, «buone in teoria ma cattive nella pratica», e anzi *qualsiasi altra cosa, ad libitum*, dato che nell'elenco qualsiasi cosa, se osserviamo, può recare l'etichetta della «falsa buona idea»: l'idea che a qualcuno può parere non tanto buona, quelle che ai più sembrano proprio cattive, ma anche idee che non si capisce perché siano considerate tali. È un'idea la «birra tiepida», o un incidente? È un'idea che qualcuno ideò con ottime intenzioni e scarso guadagno la «psicologia in tutte le sue forme»? Chi ha avuto l'idea del «Ritorno in generale», della «guerra di Cento anni», del «Big Bang»? Infine non conta, tutto nel «comico per enumerazione», anzi nel «melancomico», trova il suo posto e fa ridere e rattrista⁷.

2.3. Una chiave per interpretare questa paratassi l'ha offerta Genette medesimo ma tardi, quando in *Postscript* ha rimpianto di non aver insignito per tempo lo stile *bardadraque* dell'aggettivo sostantivabile *humoresque*, coniato in tedesco (*Humoreske*) pare da Schumann nel 1839 per intitolare, «riferendosi allo spirito fantastico del poeta Jean Paul», un suo pezzo per piano: «Questa parola oggi francese la percepisco come una chimera di *humour* (e/o di *humeur*) e di *romanesque*, e niente impedisce senza dubbio di riprenderla da una musica essa stessa spesso così letteraria» (239-240). Un umorismo, quello degli elenchi prolissi, che è romanzesco perché ha una durata e perché disegna, zigzagando e svariando, una peripezia logica, nel succedersi avventuroso di parole e di cose che si provocano a vicenda, nei coniugi sorprendenti che quanto più stridono tanto più fanno effetto. Il

7. Aiuta a comprendere il «melancomico» di Genette il lungo suo saggio “Morts de rire”, dedicato alle ragioni e alla varia fenomenologia del riso nelle arti (e non solo) e raccolto nel 2002 in *Figures V*.

lettore congeniale di queste pagine sta, come quello dei romanzi emozionanti, in attesa di ciò che avverrà, della prossima trovata, della prossima riuscita, e non è deluso perché presto o tardi il colpo di scena, l'incontro inopinato, le agnizioni gli sono date, anche se mai lo scioglimento esauriente della vicenda verbale.

Dicevo dell'ipotesi, autorizzata da Genette, che questa maniera (questo stile nel senso dell'*uomo*: «una maniera d'essere») fosse in lui primitiva, e dicevo di conferme rinvenibili in *Figure I*. Dove infatti s'incontrano parecchie elencazioni scoppiettanti, a ridosso di sistematiche o di repertori altrui⁸, ma soprattutto, nel saggio "Parole e meraviglie", un'illustrazione profetica (quanti decenni prima!) o almeno un presentimento preciso dello stile *bardadraque*, delle sue enumerazioni, del disordine alfabetico e tematico, degli scatti metonimici, dell'*humoresque* delle avventure lessicali e semantiche, dei saliscendi, delle sorprese. Il giovane critico commenta il caso (che evidentemente gli resterà dentro) di un catalogo paradossale e sfrenato, parla di un trattato barocco, *Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices*, pubblicato nel 1621 dal padre gesuita Étienne Binet, dove, osserva, l'autore per le sue liste meravigliose «poteva scegliere tra un ordine neutro (quello dell'alfabeto)

8. Ad esempio quella dei fatti psicologici che determinano le figure retoriche secondo il cartesiano Bernard Lamy (*La rhétorique ou l'art de parler*, 1688): «*Ellissi*: una passione violenta si esprime più velocemente di quanto le parole non possano seguire. *Ripetizione*: all'uomo passionale piace ripetersi come all'uomo in collera sferrare più colpi. *Ipotiposi*: presenza ossessiva dell'oggetto amato. *Epanortosi*: l'uomo passionale corregge continuamente il suo discorso per aumentarne la forza. *Iperbato* (inversione): l'emozione sovverte l'ordine delle cose, quindi anche l'ordine delle parole. *Distribuzione*: si enumerano le parti dell'oggetto della propria passione. *Apostrofe*: l'uomo commosso si volge a destra e a manca impetrando ovunque soccorso, ecc.» (*Figure I* 199)

e un ordine sistematico fondato su una certa divisione del mondo», ma «[n]on ne vuole sapere né dell'uno né dell'altro». L'ordine alfabetico è da qualche parte accennato e poi subito tradito, e anche la distinzione elementare, promessa dal titolo, «tra fatti di natura e fatti di cultura» non ha effetto sull'indice, «dove gli oggetti naturali, i prodotti fabbricati, gli elementi, le industrie, gli esseri animati e inanimati si succedono in un disordine pittoresco e senza scrupoli» ed è dovunque preferita «una successione puramente associativa, un ordine senza classificazione, ossia senza divisioni»:

È come se Binet avesse cominciato con l'adottare un punto di partenza arbitrario e si fosse poi abbandonato a una serie di divagazioni per contiguità. Avendo consacrato il primo capitolo alla *Caccia*, scende alla specie per una *Caccia alla Lepre*, poi risale al genere prossimo con la *Falconeria*. Una nuova sineddoche ascendente lo porta agli *Uccelli in generale*, un'altra discendente alla *Fenice*. Ecco a fianco del *Pavone*, il *Moscerino*, l'*Usignolo*, l'*Ape*. Una metonimia porta dall'ape al *Miele*. Ritorno alle specie alate con la *Rondine* e nuovo collegamento per contiguità: la *Marineria*, l'*Acqua*, i *Pesci*, la *Remora*, la *Tempesta*, la *Guerra*, la *Scherma*, l'*Artiglieria*, il *Duello a Cavallo*. Qui, una rottura della continuità, come uno strappo nel tessuto del mondo, lo obbliga ad aprire una seconda serie associativa: le *Pietre preziose*, l'*Oreficeria*, la *Coppella* (metonimia dello strumento), la *Cernita dell'Oro*, l'*Oro battuto*, lo *Smalto*, l'*Oro battuto in foglie*, l'*Oro in generale*, i *Metalli* (doppia sineddoche ascendente). Qui nuovo strappo e nuova serie: i *Fiori*, l'*Ambra grigia*, il *Giardinaggio*, gli *Innesti*, il *Limone*, la *Spiga di Grano*, il *Vino*. La presenza dell'ambra grigia è evidentemente sospetta [...]: l'ambra grigia segue i fiori per metonimia, per la loro connessione nell'industria

dei profumi. La serie seguente è abbastanza omogenea: *Stampa, Pittura, Scultura, Ricamo, Stemmi, Carta, Vetro, Tintura, Medicina, Architettura, Prospettiva, falegnameria, Matematiche, Stile forense, Eloquenza, Musica, Voce*. Ma ecco delle associazioni più brusche: dalla voce si passa, per sineddoche ascendente, all'*Uomo*, poi dall'uomo, per una metonimia che aspetta il suo Buffon, al *Cavallo*. Dal cavallo al *Baco da seta* rinuncio a ogni ipotesi, e infine, con un salto dal verme alle stelle, il libro si chiude con una bella tetralogia cosmica: il *Cielo*, il *Fuoco e l'Aria*, la *Rugiada*, l'*Arcobaleno*. ("Parole e meraviglie" 158-159)

3. *Contro il Tempo*

3.1. L'interesse per il Barocco (la poesia, le poetiche, la visione del mondo) si spartì con quello per scrittori della modernità stringente (Flaubert, Proust, Robbe-Grillet, Barthes semiologo, Valéry e Borges saggisti) la sensibilità di Genette nella sua prima stagione. L'aggettivo «barocco» ci mancava a qualificare l'ultima, che può dirsi barocca almeno nel senso dato alla parola (e alla categoria) dall'autore di *Figure I*, dove, quando si parla del Barocco, sembra talvolta prevista (e perfino programmata) la maniera dei libri estremi, fin nei dettagli. Scorgo ad esempio nel saggio "L'universo reversibile", nei termini adoperati a caratterizzare i laboratori poetici di Saint-Amant e di tutta un'epoca («questo ingegnoso sistema di antitesi, di rovesciamenti e d'analogie») un presagio della satura *bardadraque* mista d'ingredienti, ingegnosa di antitesi e rovesciamenti, di associazioni bizzarre; e intravedo nell'«infermità dell'immaginazione» che il giovane Genette poneva alla radice del Barocco – «l'Altro è uno stato paradossale dello Stesso, diciamo pure, con una locuzione familiare: l'Altro *fa lo Stesso*» (*Figure I* 17-18)

– l'«infermità» del Genette vecchio, presumibile nel delirio commutativo, nella vertiginosa indifferenza sopra illustrata a proposito della rassegna delle «false buone idee», di quel comico e melancomico «per enumerazione»: «l'Altro *fa lo Stesso*»⁹.

Si consideri ora quest'altro passo, da un saggio che trae il suo pretesto e il suo titolo (*“L'oro cade sotto il ferro”*) da un verso di Saint-Amant:

La poetica barocca si guarda bene dal colmare la distanza o dall'attenuare i contrasti attraverso la magia unificante di una simpatia: preferisce denunciarli per meglio dominarli grazie a una dialettica folgorante. Davanti ad essa ogni differenza comporta opposizione, ogni opposizione fa simmetria, ogni simmetria significa identità. *L'oro cade sotto il ferro*: l'antitesi speciosa dispone e prepara le cose in vista di una riconciliazione fittizia, l'*ossimoro* o combinazione di parole. Come il

9. La «Vertigine», ben prima che Eco parlasse di quella delle liste, è il culmine argomentativo di un altro saggio di *Figure I*, “Il complesso di Narciso”. È pensabile che anche da questo fosse affetto l'autore *bardadraque*: «Giustamente Jean Rousset scrive che una facciata barocca è il riflesso acquatico di una facciata rinascimentale. Si può anche estendere questa proposizione: l'uomo barocco, il mondo barocco, non sono forse altro che il loro stesso riflesso nell'acqua. L'immagine di Narciso è il luogo privilegiato in cui l'esistenza universale arriva a prendere, a perdere, e finalmente a riprendere coscienza: Narciso contempla nella sua fontana un altro Narciso che è più Narciso di lui, e quest'altro Narciso è un abisso. La sua fascinazione è d'ordine intellettuale, non erotico, e, a conti fatti, egli non vi soccombe mai. Non vive il suo abisso, lo *parla*, e trionfa in spirito di tutti i suoi bei naufragi. Il suo atteggiamento simboleggia abbastanza bene quello che potremmo chiamare il sentimento, o piuttosto l'*idea barocca dell'esistenza*, che non è altro che la Vertigine, ma una vertigine cosciente e, oserei dire, *organizzata*» (*Figure I* 25-26).

paradosso, in un Sponde o in un Donne, supera le discordanze dell'animo facendone dei «contrari» segretamente uniti da una reciproca attrazione, l'antitesi materiale introduce nello spazio un gioco di specchi capace, a ogni operazione, di ridurlo della metà e di organizzarlo in «partita doppia». Il mondo così sfaccettato diventa al tempo stesso vertiginoso e maneggevole, poiché persino nella sua vertigine l'uomo trova un principio di coerenza. *Dividere* (spartire) *per unire* è la formula dell'ordine barocco. Non è forse anche quella del linguaggio? (*Figure I 35*)

Immagine del Barocco che s'attaglia, se non sbaglio, oltre che allo screziato degli elenchi *humoresque*, alle griglie del Genette strutturalista, alle tabelle famose, dove infatti una «dialettica folgorante» dispone differenze, opposizioni, simmetrie che in fin dei conti producono l'apparenza di un mondo unitario e al contempo «sfaccettato e maneggevole», organizzato in «partita doppia», diviso e rinsaldato dalla logica di un linguaggio. Ma si noti poi come lo «spazio» qui designato della poetica barocca – l'«universo reversibile», il «gioco di specchi» che offre il prodigio di un distinguere che è un riunire, di differenze la cui denuncia dà un senso acuto dell'identità («l'Altro *fa lo Stesso*») – evochi l'idea attribuita a Borges (sempre in *Figure I*, nel saggio “L'utopia letteraria”) della letteratura come «spazio omogeneo e reversibile»; Borges in cui Genette vedeva uno dei due «eroi» della propria avventura (l'altro era Valéry)¹⁰, quel Borges che

10. «Due eroi al principio di questa avventura: Valéry, come rifondatore della poetica moderna [...] e Borges», con la sua «visione panottica della *Biblioteca universale*»: di quale avventura si trattasse è dichiarato nel titolo del testo da cui trascivo, “Une aventure en poétique”, l'ultimo degli esami prepostumi di Genette, in appendice al suo ultimo libro, *Postscript*, nelle pagine finali (271-277, cito da 271-272).

leggeva attraverso il Barocco e attraverso il quale leggeva il Barocco.

“L’utopia letteraria” è una prova notevole, critica e autocritica senza timidezze. Un giovane interprete affronta un universo già monumentale; Genette ‘sistema’ Borges, esplorando le ragioni profonde della sua opera: una logica, una retorica, una metafisica. Ma, anche, l’interprete fa già emergere, riflettendosi nell’interpretato, l’idiosincrasia di una vita, quella infine cifrata, umoralmente, nella frase di *Épilogue* da cui siamo partiti: «il tempo è le mia bestia nera». In questo saggio, come in quelli sul Barocco, il primo libro di Genette guarda nel futuro, mira agli ultimi, li illumina e ne è illuminato.

Si parte, nelle pagine che vado a riassumere, da un «demone» insieme barocco e *bardadraque*, «strano» e vertiginoso. Doppia vertigine, perché un autore che fa cataloghi è raccontato nella forma di un catalogo:

A prima vista l’opera critica di Borges sembra posseduta da uno strano demone dell’accostamento. Alcuni suoi saggi si riducono a un breve catalogo delle *diverse intonazioni* prese nel corso dei secoli da un’idea, un tema, una metafora: Ricketts e Hesketh Pearson attribuiscono ad Oscar Wilde la paternità dell’espressione *purple patches* (brandelli di porpora), ma questa locuzione si trova già nell’*Epistola ai Pisoni*; Philipp Mainländer inventa, due secoli dopo John Donne, l’ipotesi di un suicidio di Dio; l’argomento della scommessa si trova in Arnobio, in Sirmond, in Algazel; i due infiniti risuscitano in Leibniz e in Victor Hugo; l’usignolo di Keats prolunga Platone e precorre Schopenhauer; il fiore di Coleridge, attinto da un sogno, anticipa il fiore di Wells, attinto dal futuro, e il ritratto di James attinto dal passato [...]. (113)

E così via. Non si tratta, Genette commenta, di esibizionismo erudito, ma di un'idea profonda, formulata «aggressivamente» nel racconto *Tlön Uqbar Orbis Tertius*, dov'è ipotizzato un mondo, una cultura che ha «stabilito che tutte le opere sono opere di un solo autore, atemporale e anonimo» (114). Borges insinuerebbe in questa invenzione una «visione della letteratura come uno spazio omogeneo e reversibile in cui le caratteristiche individuali e le presenze cronologiche non hanno corso», un «sentimento *ecumenico* che fa della letteratura universale una vasta creazione anonima in cui ogni autore è soltanto l'incarnazione fortuita di uno Spirito atemporale e impersonale» (115):

Ma l'idea *eccessiva* della letteratura, in cui Borges si compiace talvolta di trascinarci, designa forse una tendenza profonda dello scritto, che è d'attirare fittiziamente nella sua sfera la totalità delle cose esistenti (e inesistenti), come se la letteratura non potesse conservarsi e giustificarsi ai suoi stessi occhi se non in questa utopia totalitaria. (116)

«Il fatto – dice ancora Genette – è che per Borges, come per Valéry, l'autore di un'opera non detiene e non esercita su tale opera nessun privilegio, che questa fin dal suo apparire (e magari anche prima) appartiene alla sfera pubblica e vive solo delle sue innumerevoli relazioni con le altre opere nello spazio senza frontiere della lettura» (119). Di più: «Nel tempo reversibile della lettura, Cervantes e Kafka ci sono entrambi contemporanei, e l'influsso di Kafka su Cervantes non è minore dell'influsso di Cervantes su Kafka» (120):

La letteratura è appunto quel campo plastico, quello spazio *curvo* in cui i rapporti più inattesi e i più paradossali incontri sono ad ogni istante possibili. Quelle che

ci sembrano le leggi più universali della sua esistenza e del suo commercio – come l'ordine cronologico di successione e il legame ombelicale tra l'autore e la sua opera – non sono che maniere relative, tra parecchie altre, di indagarne il significato. (120-121)

Contro le «leggi» dell'«ordine di successione» e del «legame ombelicale» tra l'autore e l'opera («Contro il tempo», per dirlo con parole sue su cui torneremo) Genette si è adoperato in modi sottili o frontali, a mostrare se non altro che erano «maniere relative». Specialmente la griglia e la lista le fanno saltare, le mettono in crisi, reversibili come sono, l'una e l'altra, perché suscettibili di più direzioni di lettura; e omogenee, o omogeneizzanti, fino a un certo punto, perché l'assunto che le ispira è meno il mutare sensato nel tempo delle forme e dei fenomeni che il ritornare in ogni tempo di una combinatoria, di possibilità analoghe dello scrivere, del leggere, dell'essere nel mondo.

3.2. Il secco della griglia e il lauto della lista, lo si è detto, oltre che gesti sono gusti; gusti antitetici e tuttavia affini e congiuranti – è il momento di aggiungere – per un effetto che entrambi conseguono: la sdrammatizzazione del tempo, la riduzione scettica della successione sensata, della cronologia irreversibile, ovvero di quel rapporto consecutivo dei fenomeni, delle forze e dei fatti, ragionabile per cause e compimenti, che costituisce l'insita teleologia di ogni storia che si racconti, delle storie particolari e della Storia. Teleologia che può avere le sue sintesi geometriche, i suoi grafi: la parabola delle evoluzioni e dei progressi, la freccia dei processi che hanno o cercano una direzione. Non è stato il disegnare di Genette. La griglia e la lista gettano acqua sul fuoco della storia, sulla

retorica troppo umana del tempo che tutto muta e in fin dei conti va da qualche parte.

Certo è esistita in lui, da teorico della letteratura, una preoccupazione della dimensione storica. In *Figure III* il saggio "Poetica e storia" è tutto un insistere sull'urgenza di un rapporto fruttuoso tra questi due saperi: la «poetica», cioè la «teoria delle forme letterarie», è destinata «a trovare in futuro, sulla sua strada, la storia» (7); posto che in letteratura l'oggetto storico non sono le opere, «bensì gli elementi che *le* trascendono e costituiscono il gioco letterario», ossia le «forme» («i codici retorici, le tecniche narrative, le strutture poetiche, ecc.»), di tali forme potrà ben farsi storia, «come di tutte le forme estetiche e come di tutte le tecniche», per il semplice fatto che esse «permangono e si modificano attraverso i secoli» (12-13), e anzi la fondazione di una «storia delle forme letterarie» è un compito che preme, dato che è stato a lungo disatteso: «a un certo punto dell'analisi formale, s'impone il *passaggio alla diacronia*: il rifiuto della diacronia, oppure la sua interpretazione in termini non storici, va a scapito della teoria stessa» (15); una volta costituitasi come storia delle forme, e allora soltanto, «la storia della letteratura potrà porsi con serietà [...] il problema dei suoi rapporti con la storia generale, cioè con l'insieme delle altre storie particolari» (15).

Un programma equilibrato, promettente, sano: ma c'è da dubitare che a questo gesto intellettuale corrispondesse un gusto. Anzi alla diacronia, al senso del tempo successivo e irreversibile implicato nell'esercizio della Storia e delle storie (anche di quella delle «forme letterarie») pare che le papille di Genette riluttassero. Anche per questo aspetto del suo temperamento gli ultimi libri (fatta la tara delle probabili esagerazioni istrionesche) sono una fonte preziosa.

Cominciamo dalle favole dei romanzieri. A più riprese il «papa» della narratologia, ora che è andato in pensione,

confessa un fastidio, una vera insofferenza di questa specie di storie, per come sono costruite, per come seducono. Si vada alla voce “Roman” in *Codicille*, dove Genette lamenta l’«egemonia cannibale del romanzo» nei gradimenti del pubblico e nell’attenzione della critica: una prevalenza che avrebbe contribuito alla rovina dell’«ecosistema delle specie letterarie» (250); dove si dice incline a condividere l’asserto del Gide di *Paludi*: «i miei principi estetici s’oppongono alla concezione di un romanzo» (252); dove si dichiara *inappetente ed esitante* (è il suo gusto che rilutta) al cospetto dell’«ingombrante macchinario narrativo» che cigola nei romanzi, al peso dell’«argomentazione causalista», alla «psicologia aleatoria», alla «cellulite» delle motivazioni avanzate nell’intreccio, e afferma di preferire il racconto breve perché «meno imbarazzato da codesti ingranaggi di cause e d’effetti che battezzerei, se osassi, *narraturgia* romanzesca» (252-253).

Quanto alla storia nel senso stretto – la storia di cui si occupano gli storici, le storie parziali o la storia generale o mondiale – abbondano nei libri consuntivi di Genette gl’indizi d’incredulità nelle visioni teleologiche e di diffidenza delle sintesi filosofiche¹¹, e s’avverte come un’angoscia delle catene evenemenziali, del loro peso

11. L’autore di *Apostille* pare concordare con lo scetticismo dell’antico amico (e vecchio come lui) Paul Veyne nei confronti della «filosofia della Storia umana» come strumento di conoscenza: «Per lui, la storia non spiega niente, perché non ha niente da spiegare»: si limiterebbe a produrre «romanzi veri»; il suo libro *Come si scrive la storia* quando uscì nel 1970 «fece gran rumore» nel campo degli storici, fu una «pioggia acida» per tutti quelli che credevano di conoscere il «senso della storia» e il «metodo» per trarlo alla luce. Le opere di Veyne hanno ogni volta divertito Genette e lo hanno sbarazzato di molte illusioni: «Sebbene sia professore al Collège de France, non è né il nostro Michelet né il nostro Braudel: è il nostro Borges» (70-72).

di sciagure quotidiane o epocali. Sicché è variamente adattata una formula joyciana: «*Storia*. Al contrario di Stephen Dedalus, è un incubo che ritrovo a ogni risveglio» (*Bardadrac* 204); «sfortunatamente viviamo tutti nella Storia senza potere, come dice Stephen Dedalus, svegliarci da questo incubo» (*Épilogue* 53); e può parere consolatoria all'autore davvero avanti con gli anni dell'ultimissimo libro la lista delle cose che verosimilmente gli saranno risparmiate: «il riscaldamento del pianeta, l'innalzamento degli oceani, l'estinzione della nostra specie, il crollo dell'Europa, la bancarotta della scuola, il naufragio della lingua francese, l'Esposizione universale del 2025...» (*Postscript* 30).

Infine quel tipo particolare di scrittura storica, singolarizzante e compromettente, che è l'autobiografia. Genette l'ha praticato con ampiezza da *Bardadrac* in poi e ci ha riflettuto in *Épilogue*, categorizzando i modi in cui avrebbe potuto raccontare di sé e quello che ha eletto per farlo:

Come «racconto di vita», l'autobiografia classica è una forma cronologica e «continua», il Diario una forma apertamente discontinua, ma anch'essa a suo modo cronografica, perché sottomessa, e in maniera ancor più costrittiva, alla successione dei giorni: ne «salta» qualche volta, ma si guarda, a meno che non scherzi, dai ritorni all'indietro. Il bardadrac, invece, [...] la cui genesi, come ogni processo, è inevitabilmente temporale, assume una disposizione testuale totalmente acronica; non è un *racconto* di vita ma piuttosto (tra l'altro) un quadro, «impressionista» se si vuole, per tocchi disgiunti, o meglio «cubista» a suo modo, per frammenti e faccette. (22-23)

Anche così – da autobiografo – pare che Genette abbia subito la sua «bestia nera»: il fastidio del tempo lo

ha indotto a narrarsi come dipingendo, a tradurre la linea successiva della vita nello spazio concentrato di pagine «cubiste». La «bestia», possiamo supporre, aveva del resto già spinto il critico e il teorico della letteratura a trascurare alquanto, dopo il 1972, il giudizioso proposito di “Poetica e storia”, di una ricostruzione del trasformarsi delle «forme» in diacronia, per dedicarsi piuttosto a disporle, «acronicamente», in inventari e tabelle: ancora la lista e la griglia, «spazi» che lo sguardo può cogliere sinteticamente e percorrere in ogni senso, reversibilmente.

3.3. Si riconsiderino gli assunti generosi di “Poetica e storia”: la «teoria delle forme letterarie» è destinata «a trovare in futuro, sulla sua strada, la storia»; «a un certo punto dell’analisi formale, s’impose il *passaggio alla diacronia*. Il rifiuto della diacronia, oppure la sua interpretazione in termini non storici, va a scapito della teoria stessa». Li si confrontino con la confessione senile:

In breve, non è possibile muoversi indefinitamente nella dimensione spaziale senza ricorrere a quella temporale, e reciprocamente: in termini di linguistica strutturale, la lettura del paradigma non può ignorare il suo spiegamento in sintagma, e reciprocamente. «Contro il tempo», non si può in verità granché. Non ci provo più, mi ci rassegnò. (*Épilogue* 60)

Dove la diacronia, la storia delle forme, la cognizione della storicità delle forme non è più un obiettivo all’orizzonte, ma una fatalità a cui si è rassegnati. Può sembrare l’ammissione di una debolezza: la diacronia non era nelle mie corde, ma contro il tempo non si può molto, e alla lunga ho dovuto cederle. Scorgo piuttosto nelle parole confidenziali qualcosa come la rivendicazione di una

scelta, della via scelta *di fatto* dopo il 1972, di tutta una strategia congeniale.

Non c'è dubbio, Genette ha letto moltissimo e avrebbe potuto puntare su questa ricchezza per scandagliarne il variare nel tempo, le genealogie formali e tecniche in rapporto ai contesti e alle mentalità, le svolte di paradigma o le maturazioni lente di paradigmi nuovi. Forte della sua scienza strutturale, avrebbe potuto volgerla a dar conto innanzitutto del mutare drammatico: del competere e trasformarsi, del combinarsi e succedersi delle forme da una stagione all'altra, da una costellazione storica e culturale all'altra. Il «mirifico rosone» di Stanzel, sulla cui complessità Genette ironizza in *Nuovo discorso del racconto* («l'incastro di assi, di frontiere, di mozzi, di raggi, di punti cardinali, di cerchi e di involucri» [100]), era stato un tentativo di mettere lo spirito schematico dello strutturalismo al servizio della diacronia mutevole e cangiante, di raccontarla in un'immagine. Un cerchio di stazioni fluide, di transiti e mediazioni; una figura complicata per dar conto di una vicenda nel tempo complicata, cosa è accaduto in due secoli almeno alle forme del narrare occidentale. Mentre le architetture genettiane, la griglia e la lista, non sembrano le più adatte a un raccontare consimile. L'idea delle forme come variazione o rivoluzione nel tempo, piuttosto, Genette la insinua incidentalmente nei ragionamenti, ancorché genialmente, come quando si sofferma, in *Nuovo discorso del racconto*, sull'«importanza dell'iterativo proustiano», e osserva che «Proust non ha affatto inventato questo tipo di racconto, ma è il primo, o meglio il secondo, dopo il Flaubert di *Bovary* ad averlo emancipato dalla subordinazione funzionale (nei confronti del singolativo, ovviamente) in cui era tenuto dal regime narrativo del romanzo classico» (30).

«A mio parere la storia – aveva scritto in “Poetica e storia” – non è una scienza delle successioni, ma delle trasformazioni: può avere per unico oggetto delle realtà

rispondenti alla duplice esigenza di permanenza e variazione» (12). Ecco perché non le opere singolarmente intese bensì le «forme» che le trascendono sono in letteratura l'«oggetto storico»: perché le forme permangono e variano, e si dà storia soltanto del variare sullo sfondo di un durare. Lo storico, si deduce, quello delle poetiche come ogni altro storico, dovrà tenere d'occhio entrambe le fenomenologie: il mutamento e la persistenza, il nuovo e l'uguale, l'eterogeneo e l'omogeneo. Ma pare che il suo cuore – il suo gusto – andasse ai secondi termini. Comunque non è certo nelle soluzioni cardinali di Genette, la griglia e la lista, che possiamo ravvisare un discorso della storia letteraria.

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

E la lista? Se ne contano, con le griglie, anche nei saggi di poetica e di critica genettiani, elenchi anche lunghi e sempre sapidi di esempi, a illustrare categorie universali o tipologie ricorrenti (a loro volta consegnate elencatoriamente a indici e cataloghi, oltre che agli schemi). Genette deve ovviamente, in queste liste esemplari, far nomi, mettere in fila autori, le loro parole, le scelte, autori appartenuti a momenti della storia, a climi di cultura diversi, dietro ai quali erano tradizioni e ragioni anche

molto lontane. Ebbene allora è facile verificare come la lista – anche questa forma – in lui si presti meno (al pari delle griglie) alla registrazione di ciò che variò nel tempo (le differenze fra esercizi poetici che il tempo, mentre trasformava il mondo, produceva efficacemente) che di quanto il tempo non ha potuto mutare: costanti, permanenze, atteggiamenti del pensiero e della parola che (Genette suggerisce) come si sono ripetuti più volte in passato potranno ripetersi ancora, quasi trascendenze non storiche né soltanto formali ma antropologiche, di un'antropologia se non eterna di lunga durata, con la letteratura, dell'Uomo Scrittore.

L'Uomo Scrittore: due maiuscole, come nelle tassonomie delle specie; un Tipo da riconoscere nella variabilità accidentale degli individui. Succede infatti che autori che uno studioso più sensibile agli effetti differenzianti della diacronia non assocerebbe così serenamente, finiscano, quando sono convocati da Genette nelle sue liste, col somigliarsi forte per un'aria di famiglia, col sembrare anzi uno stesso uomo che cambia maschere. Si veda il campionario che segue, uno dei tanti di *Soglie*, tratto dal capitolo sulle "Funzioni della prefazione originale". La prosa è parecchio *humoresque*: la lista impone il suo spirito e il suo gusto. L'Uomo Scrittore atteggia da Prefatore scontento e problematico, uno che soffre o finge di soffrire l'obbligo o il rituale delle prefazioni, e reagisce scusandosi, protestando, proclamando, smentendosi in dichiarazioni «un po' indiscrete e piuttosto sospette», dove «la precauzione oratoria e la civetteria letteraria» sono padrone (230):

Bisogna inoltre notare – e terminerò il presente capitolo ricordando questa funzione paradossale –, la frequenza significativa dell'espressione, in molte prefazioni, di una specie di riserva, falsa o sincera, rispetto a tale obbligazione; obbligazione che viene spesso ricordata

dall'editore, e sentita dall'autore come un dovere penoso da compiere, o che dà luogo a un testo fastidioso per il lettore, anche quando l'autore, ed è questo sicuramente il caso di un Fielding, uno Scott o un Nodier, vi si sia al contrario dedicato con un piacere evidente, pur considerandolo perverso. In tutti questi casi (e forse in qualcun altro) di cattiva coscienza, il compromesso più adeguato, e più produttivo, consiste nell'esprimere il malessere nella prefazione stessa, sotto forma di scuse o di proteste varie. Scuse per la lunghezza: «Dio ti risparmi, lettore, le lunghe prefazioni!» (parola attribuita a Quevedo da Borges in quella dell'*Informe de Brodie*); «prefazione troppo lunga» (*Essai sur les révolutions*), «nota troppo lunga» (*Han d'Islande*). Scuse per la noia: nell'introduzione delle *Lettres persanes*, Montesquieu dichiara di fare a meno di elogiare il testo: «Sarebbe una cosa troppo noiosa, posta in un luogo già molto noioso in se stesso: voglio dire la prefazione»; all'inizio del Libro V di *Tom Jones*, Fielding spiega così la presenza delle diciotto prefazioni, o capitoli preliminari, o «saggi in forma di digressione» che ha voluto fossero «laboriosamente noiosi»: sono là per fare apparire il seguito più divertente [...]. Per l'impertinenza: le mie prefazioni, dice ancora Fielding [...], sono intercambiabili come dei prologhi di teatro, ma vi sono in questo dei vantaggi: il pubblico guadagna un quarto d'ora a tavola, i critici accordano i loro fischiotti, e il lettore può saltare qualche pagina senza rimpianti, «cosa particolarmente utile alle persone che leggono un libro solo per poter dire di averlo letto». Per l'inutilità: «Da molto tempo si denuncia l'inutilità delle prefazioni, e malgrado questo si continuano a scrivere prefazioni», scrive Théophile Gautier. Nodier intitola preventivamente «prefazione inutile» quella dei *Quatre Talismans* [...]. Per la tracotanza: «Credo di aver detto da qualche parte che una prefazione è un monumento d'orgoglio; lo ripeto

volentieri» [ancora Nodier, nei «Preliminari» a *Jean Sbogard*]. Per l'ipocrisia: è il momento di ricordare la celebre espressione di Proust sul «linguaggio insincero delle prefazioni e delle dediche», un'espressione che non si trova in una prefazione. Altre dichiarazioni: Cervantes avrebbe desiderato presentare il suo *Quijote* nudo, «senza l'ornamento del prologo»; Marivaux consacra quasi tutta la prefazione della *Voiture embourbée* a una diatriba molto vivace, e molto ambigua, contro l'obbligo della prefazione e contro gli stereotipi del genere [...]. (227-228)

Devo tagliare, ma Genette continua con le scuse e con gli autori: Stendhal, Zola, James, Blanchot («*Noli me legere*»), tanti altri. L'escursione diacronica tra gli assimilati è minore che nello schema visto prima (Omero e Proust), ma comunque si tratta di non pochi secoli di scrittura prefatoria (c'è Cervantes e c'è Blanchot) e, già solo nel passo citato, di più letterature: la francese, l'inglese, la spagnola. E poi l'assimilazione non è secca e astratta come nelle griglie ma ricca e corposa: davvero sembra che una sostanza umana, una personalità spiccata – narcisismo, prolissità compulsiva, finta umiltà, civetteria – alterni le maschere. Esse vengono da ogni dove e sotto ciascuna il Prefatore che le trascende e le indossa recita il suo numero, un teatrino querulo che varia e insiste: la permanenza prevale di un accento istrionico e ansioso, il Prefatore torna con altre vesti e pretesti, ma è sempre lui e ripete il suo ruolo, c'è «comico di ripetizione».

Anche per questa via, in questa e in consimili rassegne *humoresque* di pronunce, posture, gesticolazioni Genette afferma l'«utopia» di Borges della letteratura «omogenea e reversibile», il «sentimento ecumenico» della letteratura come «vasta creazione anonima in cui ogni autore è soltanto l'incarnazione fortuita di uno Spirito atemporale e impersonale». Solo che qualche volta, come nel

caso delle prefazioni sofferte e volute, lamentate e rivendicate, lo «Spirito» indifferente al tempo e allo spazio che «abita l'apparente pluralità degli autori e delle opere» lo sorprendiamo che è disceso dallo scranno della sua maiuscola e si è fatto tutt'altro che «impersonale» e invece così umanamente petulante e faceto, mentre si scusa e fa dello spirito, e alterna, con le maschere, le smorfie della sua cerimonia.

Bibliografia

- Baudry, Marie. "Le Désordre du discours." *Acta fabula*, vol. 14, n. 4, 2013, www.fabula.org/acta/document7870.php. Ultima consultazione: 7 dicembre 2020.
- Cerisuelo, Marc. "La zarzuela d'un amateur." *Critique*, n. 725, 2007, pp. 757-769.
- . "Derniers ricochets." *Critique*, n. 858, 2018, pp. 884-888.
- Constantinescu, Muguraș. "Pour ne pas en finir avec Genette." *Acta fabula*, vol. 15, n. 6, 2014, www.fabula.org/revue/document8783.php. Ultima consultazione: 7 dicembre 2020.
- Eco, Umberto. *Vertigine della lista*. Bompiani, 2009.
- El Sérafi, Inès. "D'un Moi l'autre. Les autoportraits de Roland Barthes et de Gérard Genette ou l'art de flirter avec le biographique." *Poétique*, n. 182, 2017, pp. 237-258.
- Genette, Gérard. *Figure I. Retorica e strutturalismo*. 1966. Traduzione di Franca Madonia, Einaudi, 1988, pp. 203-222.

- . “Discorso del racconto.” *Figure III. Discorso del racconto*. 1972. Traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, 1976, pp. 67-323.
 - . *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. 1982. Traduzione di Raffaella Novità. Einaudi, 1997.
 - . *Nuovo discorso del racconto*. 1983. Traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, 1987.
 - . *Soglie. I dintorni del testo*. 1987. Traduzione di Camilla Maria Cederna, Einaudi, 1989.
 - . “Dal testo all’opera.” 1999. Traduzione di Fernando Bollino. *L’arte in opera. Itinerari di Gérard Genette*, di Fernando Bollino, con scritti di Gérard Genette, Riccardo Campi, Alessandra Corbelli, CLUEB, 2006, pp. 129-175.
 - . “Morts de rire.” *Figures V*. Seuil, 2002, pp. 134-225.
 - . *Métalepse. De la figure à la fiction*. Seuil, 2004.
 - . *Bardadrac*. Seuil, 2006.
 - . *Codicille*. Seuil, 2009.
 - . *Apostille*. Seuil, 2012.
 - . *Epilogue*. Seuil, 2014.
 - . *Postscript*. Seuil, 2016.
- Jiménez, Pedro Pardo. “Gérard Genette de *Bardadrac* a *Postscript*.” *Anales de Filología Francesa*, vol. 27, n. 1, 2019, <https://doi.org/10.6018/analesff.365121>. Ultima consultazione: 7 dicembre 2020.
- Montalbetti, Christine. *Gérard Genette. Une poétique ouverte*. Bertrand-Lacoste, 1998.
- . “Voyage en Genettie. *Bardadrac*, ou la taxinomie au cœur du désordre.” *Acta fabula*, vol. 13, n. 9, 2012, www.fabula.org/revue/document1428.php. Ultima consultazione: 7 dicembre 2020.
- Schuerewegen, Franc. “Genette devient écrivain.” *Fabula-LhT*, n. 10, 2012, www.fabula.org/lht/10/schuerewegen.html. Ultima consultazione: 7 dicembre 2020.

INDICE DEI NOMI

- Alain (Émile-Auguste Chartier) 36, 38
Alber, Jan 8, 28
Algazel 246
Allen, Woody 11, 187 n. 13, 189, 194
Aristotele 52-56, 61, 90, 125, 167, 197, 198
Arnobio 246
Atzeni, Sergio 29, 83, 138, 159, 174, 217
Aumont, Jacques 211, 216
Avalle, D'Arco Silvio 103 n. 6, 116
Avicenna 95
- Bachelard, Gaston 37, 45, 78
Bachtin, Michail 78, 171
Bal, Mieke 104, 116, 122
Baldi, Guido 7 n. 1, 28
Ballerio, Stefano 7, 13 n. 11, 15, 72 n. 6
Balzac, Honoré de 15, 35, 42, 115, 143, 175
Balzarotti, Rodolfo 82
Banfield, Ann 124 n. 5, 145 n. 2
Bonicalzi, Franca 82
Barra, Luca 218
Barthes, Roland 8, 9 n. 2, 15, 20, 24, 28, 30, 34, 36, 38, 42, 52-54, 56-57, 59, 61, 71, 92, 96, 107, 116, 133, 147, 160, 208, 211, 216, 223, 228 n. 4, 236, 243, 258
- Baudry, Marie 229, 258
Beckett, Samuel 235
Bellavita, Andrea 202, 217
Bellotto, Bruno 28, 62, 216
Benveniste, Émile 16, 71, 73, 83
Berg, Lev 80
Berne, Éric 237
Bertetto, Paolo 216
Bierce, Ambrose 228 n. 4
Binet, Étienne 241-242
Blanchot, Maurice 35, 257
Blanco, Matte 38 n. 5
Bock, Hans-Michael 216
Boileau, Nicolas 236
Bollino, Fernando 22 n. 16, 28-29, 49, 83, 138, 194, 217-218, 259
Bonaparte, Napoleone 106 n. 13, 175
Boni, Marta 218
Bonomi, Andrea 61
Booth, Wayne C. 43
Bordwell, David 211, 213, 216
Borges, Jorge Luis 23, 39, 42, 85, 96, 115, 178-179, 194, 243, 245-247, 250 n. 11, 256-257
Bottiroli, Giovanni 19, 163, 169, 173 n. 3, 174, 216
Braudel, Fernand 250 n. 11
Brecht, Bertolt 69
Bremond, Claude 71 n. 4
Breton, André 80, 232
Brioschi, Franco 19, 65 n. 1, 77 n. 10, 80, 82, 157 n. 11, 159-160

- Brugnolo, Stefano 30, 160
 Buffon (Georges-Louis Leclerc, conte di) 243
 Bussy-Rabutin, Roger de 51
 Buzzolan, Dario 217
- Cadiot, Pierre 123 n. 4, 138, 159
 Campi, Riccardo 28-29, 49, 83, 138, 195, 217, 259
 Caprettini, Gianpaolo 217
 Caramelli, Eleonora 123 n. 4, 139, 160
 Caravaggi, Giovanni 118
 Cardinale, Claudia 192
 Carluccio, Giulia 217
 Carlyle, Thomas 179 n. 5
 Carosso, Andrea 160
 Carroll, Noël 211, 216
 Casetti, Francesco 202, 212, 216
 Cassirer, Ernst 81
 Castagneto, Marina 84
 Cederna, Camilla Maria 217, 259
 Celati, Gianni 216
 Céline, Louis-Ferdinand 232
 Cerisuelo, Marc 229 n. 5, 258
 Cervantes, Miguel de 247, 257
 Chambat-Houillon, Marie-France 208 n. 2, 216
 Chandler, Raymond 90
 Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 48
 Charles, Michel 11, 26, 28, 34 n. 2, 48
 Chateaubriand, François-René de 23, 39, 40, 133
 Chatman, Seymour 107-108, 116, 129
 Chlebnikov, Velimir 64, 67, 83
 Cinquegrani, Alessandro 203, 216
 Clark, Matthew 130, 138
 Claudel, Paul 230, 234
 Clodoveo 230
 Coen, Joel e Ethan 11
 Cohen, Jean 71-73
- Cohn, Dorrit 17 n. 15, 18, 28, 108-111, 113, 116-117, 129, 135, 145 n. 2, 147 n. 6, 159, 180, 194
 Cogliati, Luisa Arano 196
 Colaiacomo, Paola 194
 Coleridge, Samuel Taylor 152, 185, 194, 246
 Colussi, Davide 30, 160
 Compagnon, Antoine 22 n. 16, 60, 210, 216
 Conan Doyle, Arthur 90
 Conrad, Joseph 232
 Constantinescu, Muguraş 229 n. 5, 258
 Contri, Giacomo 82
 Corbelli, Alessandra 28-29, 49, 138, 195, 217, 259
 Corneille, Pierre 56
 Cortázar, Julio 178, 187, 194
 Costantino (Flavio Valerio Aurelio) 230
 Croce, Benedetto 40 n. 8
 Culler, Jonathan 52, 58, 62, 126 n. 7, 138
- Dagrada, Elena 200, 216
 Dalmasso, Gianfranco 82
 Danto, Arthur 19
 Darwin, Charles 95
 De Berti, Raffaele 206, 216
 Deguy, Michel 78, 80-82, 84
 Delaplace, Joseph 22 n. 16, 28, 208 n. 2, 216
 Del Grosso Destrieri, Luigi 83
 de Michelis, Cesare 62, 84
 Denilevskij, Nikolaj 80
 Derrida, Jacques 24, 71, 82
 Dickens, Charles 105, 175
 Diderot, Denis 89, 178 n. 3
 Di Girolamo, Costanzo 65 n. 1, 75 n. 8, 82
 Donini, Pierluigi 61
 Donne, John 245-246

- Dostojevskij, Fëdor 110 n. 19, 232
 Drury, Maurice O'Connor 165 n. 1
 Duchamp, Marcel 172
 Ducrot, Oswald 118
 Dumas, Alexandre (padre) 44, 175

 Ebguy, Jacques-David 42, 46-47 n. 12, 48
 Eco, Umberto 20, 225, 234 n. 6, 244 n. 9, 258
 Einstein, Albert 95
 El Sérafi, Ines 229 n. 5, 258
 Engels, Friedrich 95
 Ermogene 72, 74-75, 77
 Escola, Marc 41 n. 9, 48
 Esposito, Edoardo 84
 Eugeni, Ruggero 202, 211, 217
 Ewen, Joseph 108 n. 16

 Fabbri, Paolo 62, 96
 Fabri, Stefania 194
 Faulkner, William 232
 Ferraresi, Mauro 13 n. 11, 17
 Fielding, Henry 256
 Flaubert, Gustave 15, 28, 31-32, 34-36, 40-42, 47-48, 60, 112, 228 n. 4, 229-230, 243, 253
 Fludernik, Monika 8, 18, 28, 180-181, 194
 Fonagy, Ivan 72 n. 5
 Fontanier, Pierre 176, 183, 194
 Forster, Edward Morgan 107
 Franco, Ernesto 194
 Frangne, Pierre-Henry 22 n. 16, 28, 208 n. 2, 216
 Freud, Sigmund 95, 233

 Galilei, Galileo 95
 Gambaro, Fabio 22 n. 16, 28
 Gaudreault, André 200, 217
 Gautier, Théophile 177, 256

 Gentili, Carlo 139, 160
 Ghislotti, Stefano 216
 Gide, André 23, 250
 Giono, Jean 60
 Giovannetti, Paolo 13 n. 10, 26, 111 n. 22, 112, 117
 Giraudoux, Jean 115
 Godard, Jean-Luc 91
 Goedsche, Charlotte 117
 Gogol', Nikolaj Vasil'evič 170
 Goodman, Nelson 19, 60-61, 69, 122-123, 126, 129, 133-134, 155-156, 158 n. 12, 160, 164, 166, 206
 Gorman, David 23 n. 16, 29
 Grahame-Smith, Seth 89
 Grassi, Letizia 83, 174
 Graziosi, Elisabetta 116
 Greimas, Algirdas J. 99, 100 n. 3, 117
 Greppi, Cesare 194
 Gresham, Thomas 230
 Groupe µ 71 n. 4
 Guagnellini, Giovanni 218
 Guarnaccia, Fabio 218
 Guerra, Monica 216
 Guiraud, Pierre 72 n. 5

 Hamburger, Käte 18-19, 109, 110 n. 20, 111, 119-120, 123-135, 137-139, 144-146, 159-160
 Hamon, Philippe 98 n. 1, 104-107, 117, 156, 157 n. 10, 160
 Harvey, Walter 102 n. 4
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 89, 104 n. 9, 149 n. 8
 Heidegger, Martin 19, 81, 163, 172
 Heilmann, Luigi 83, 174
 Herder, Johann Gottfried 77
 Herman, David 130, 139
 Hill, Walter 91
 Hitchcock, Alfred 25
 Hopkins, Gerald Manley 77

- Hrushovski, Benjamin 108 n. 16
 Hugo, Victor 246
 Husserl, Edmund 69
 Hyvärinen, Matti 139
- Jakobson, Roman 16, 19, 39, 64-68, 73-77, 79, 80, 83-84, 147 n. 5, 166, 169-170, 174
 Jakubinskij, Lev Petrovič 66, 84
 James, Henry 232, 246, 257
 Jarry, Alfred 236
 Jenkins, Henry 214, 218
 Jiménez, Pedro Pardo 229 n. 5, 259
 Jost, François 200, 218
 Joyce, James 91, 94, 235
- Kaczmarek, Ludger 23 n. 16, 29
 Kafka, Franz 32, 232, 247
 Keaton, Buster 175
 Keats, John 246
 Kerouac, Jack 94-96
 Klimek, Sonja 203, 218-219
 Korhonen, Anu 139
 Kristeva, Julia 89
 Kručenyč, Aleksej Eliseevič 170
 Kukkonen, Karin 203, 218-219
- La Fayette, Marie-Madeleine (Madame de) 56
 Lamy, Bernard 241 n. 8
 Lana, Emanuele 160, 219
 Lavocat, Françoise 181 n. 7, 195
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von 236, 246
 Leopardi, Giacomo 235
 Lepschy, Giulio C. 118
 Levi, Primo 95
 Lévi-Strauss, Claude 39
 Lichtenberg, Georg Christoph 228 n. 4
 Loaldi, Angela Claudia 82
 Lonzi, Lidia 216
- Lusignoli, Clara 61
- Machiavelli, Niccolò 95
 Madonia, Franca 28, 49, 62, 82, 258
 Maffei, Giovanni 13 n. 11, 21
 Mainländer, Philipp 246
 Malavasi, Luca 199, 202, 217-218
 Mallarmé, Stéphane 9, 37, 42, 75-76, 162, 170
 Malraux, André 31, 36
 Maraschi, Mauro 218
 Marchi, Armando 29, 96
 Margolis, Joseph 69
 Marie, Michel 211, 216
 Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de 257
 Marrone, Gianfranco 7 n. 1, 30
 Martinelli, Antonio 117, 160
 Martinetti, Anna 117
 Martinetto, Vittoria 194
 Marx, Karl 95
 Marzo, Lucia 216
 Mattioli, Augusta 174, 196
 Mauri, Massimo 174, 196
 Mauron, Charles 36
 McHale, Brian 111, 117
 Meister, Jan Christoph 219
 Meli, Marcello 117
 Melville, Herman 232
 Meneghelli, Donata 191 n. 16, 195
 Merton, Robert K. 230
 Metz, Christian 202
 Michelet, Jules 132, 168, 250 n. 11
 Mittell, Jason 212-214, 218
 Monk, Thelonious 11
 Monicelli, Giorgio 174, 196
 Montaigne, Michel de 132, 228 n. 4
 Montalbetti, Christine 22 n. 16, 30, 34 n. 2, 49, 192, 195, 229 n. 5, 259

- Morand, Paul 115
 Mortara Garavelli, Bice 74 n. 7, 84
 Mouëllic, Gilles 22 n. 16, 28, 208 n. 2, 216
 Mudrick, Marvin 102, 117
 Musil, Robert 232
 Mykkänen, Juri 139
- Natali, Carlo 61
 Neri, Laura 18
 Newton, Isaac 95
 Nicole, Eugène 11 n. 7, 30, 195
 Nicoletti Rossini, Flaviarosa 194
 Nietzsche, Friedrich 172, 237
 Nodier, Charles 256-257
 Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg) 170
 Novità, Raffaella 29, 49, 96, 217, 259
 Nussbaum, Martha 55, 62
- Odin, Roger 210, 218
 Oliva, Renzo 62, 84
 Olsoufieva, Maria 196
 Omero 22, 234 n. 6, 254, 257
 Orazio Flacco, Quinto 236
- Pagliuca, Concetta Maria 13 n. 11, 20
 Palmer, Alan 18
 Paolini, Pier Francesco 194
 Papacchioli, Maddalena 218
 Paracelso (Theophrastus Bombast von Hohenheim) 80
 Pascal, Blaise 132, 230
 Pasternak, Boris 170
 Patron, Sylvie 81, 84, 120 n. 2, 139
 Pavel, Thomas 154 n. 9, 157 n. 11, 160
 Pearson, Hesketh 246
 Peirce, Charles Sanders 73-74
- Pelé (Edson Arantes do Nascimento) 165
 Pellini, Pierluigi 7 n. 1, 10 n. 5, 14-15, 23, 30, 158, 160
 Pennacchio, Filippo 111 n. 22, 117
 Pennanech, Florian 22 n. 16, 34, 37-38
 Perec, Georges 228 n. 4, 229, 236
 Perissinotto, Luigi 165 n. 1, 174
 Phelan, James 130, 138
 Picard, Raymond 52
 Picchio, Riccardo 83, 174
 Pier, John 22 n. 16, 30, 180, 188, 194-196, 201, 218
 Pindaro 237
 Platone 10, 72, 148 n. 6, 177, 246
 Poe, Edgar Allan 143 n. 1
 Poulet, Georges 36-37
 Pozzi, Gianni 82
 Prévost, Jean 31, 36, 38
 Prince, Gerald 11 n. 7, 24, 30, 122
 Propp, Vladimir Jakovlevič 200
 Proust, Marcel 9, 10 n. 6, 14-15, 22-23, 31, 33 n. 1, 40, 44, 47-48, 106 n. 13, 136, 148 n. 6, 171, 223, 229, 243, 253-254, 257
 Proverbio, Germano 118
 Puech, Jean-Benoît 11 n. 7, 30
- Quaresima, Leonardo 205, 218
 Queneau, Raymond 23, 94
 Quevedo, Francisco de 256
 Quintiliano 236
- Rabelais, François 233
 Radiguet, Raymond 115
 Rancière, Jacques 42 n. 10, 48
 Rapin, René 52
 Re, Valentina 21, 30, 191 n. 16, 195, 203, 205, 208 n. 2, 216, 218

- Renard, Jules 228 n. 4
 Richard, Jean-Pierre 36-37, 41, 46
 Richardson, Brian 127, 130, 139
 Ricketts, Charles 246
 Ricoeur, Paul 133 n. 10, 217
 Rimmon-Kenan, Shlomith 97-101, 103-104, 105 n. 12, 108, 117
 Rizzotti, Cecilia 194
 Robbe-Grillet, Alain 9, 35, 183, 243
 Ronaldo, Cristiano 165
 Rosa, Giovanna 186 n. 11, 195
 Rousseau, Jean-Jacques 132
 Rousset, Jean 244 n. 9
 Ryan, Marie-Laure 180-181, 195
 Saint-Amant, Marc-Antoine de Girard 9 n. 4, 243-244
 Saint-Simon, Louis de Rouvroy (duca di) 132
 Sala, Virginio B. 218
 Saran, Franz 67 n. 2, 84
 Sarraute, Nathalie 35
 Sartre, Jean-Paul 19, 162-164, 174, 185 n. 11, 196
 Saussure, Ferdinand de 45, 71, 103 n. 6, 117
 Scaravilli, Guido 13 n. 11, 17
 Scattola, Merio 62
 Schaeffer, Jean-Marie 125 n. 6, 139, 180, 192, 194-196, 201, 218
 Schopenhauer, Arthur 246
 Schuerewegen, Franc 229 n. 5, 259
 Schumann, Robert 240
 Scott, Ridley 87
 Scott, Walter 175, 256
 Scudéry, Georges de 51
 Searle, John 19, 129, 139, 141, 148, 150, 152, 154, 160
 Segre, Cesare 122
 Sempé, Jean-Jacques 228 n. 4
 Sériot, Patrick 80, 84
 Sève, Bernard 234 n. 6, 236
 Shakespeare, William 173
 Simenon, Georges 90
 Sini, Stefania 16, 84
 Sirmond, Jacques 246
 Šklovskij, Viktor 57, 62, 66, 84, 185 n. 10, 196
 Smith, Adam 95
 Sordi, Italo 117
 Spielberg, Steven 86
 Spinazzola, Vittorio 28
 Sponde, Jean de 245
 Stanzel, Franz Karl 108, 111-113, 117, 122, 129, 253
 Stara, Arrigo 101-102, 103 n. 6, 107, 117
 Starobinski, Jean 36, 46
 Stendhal (Henri Beyle) 9, 23, 36, 39-40, 115, 188, 228 n. 4, 257
 Sterne, Laurence 178 n. 3
 Susca, Vincenzo 218
 Swift, Jonathan 235-236
 Tarizzo, Domenico 174, 196
 Tarizzo, Gisella 174, 196
 Tentori, Francesco Montalto 194
 Tesnière, Lucien 99, 100 n. 2, 118
 Teste, Edmond 236
 Thibaudet, Albert 38, 115, 229
 Todorov, Tzvetan 38-39, 58-59, 62, 66, 71-72, 83-84, 104, 118, 120, 147 n. 5, 160, 209, 219
 Toffetti, Sergio 216
 Tomiche, Anne 84
 Toni, Sandro 216
 Tortonese, Paolo 43 n. 11, 49
 Trinchero, Mario 174
 Trocini Cerrina, Anna 118
 Tucidide 168
 Turgeon, David 22 n. 16, 30

- Turk, Tisha 214, 219
Twain, Mark 228 n. 4
- Valéry, Paul 40, 42-43, 76, 87, 98
n. 1, 116, 143 n. 1, 169 n. 2,
234, 236, 243, 245, 247
- Valle, Andrea 217
van Rees, C.J. 25
Venturini, Simone 216
Veselovskij, Aleksandr 57
Veyne, Paul 250 n. 11
Vialatte, Alexandre 228 n. 4
Vian, Cesco 194
Villa, Federica 217
Virgilio 176, 184, 187
Vjazemskij, Pëtr Andreevič 170
Volpe, Sandro 184, 191 n. 16,
196
Voltaire (François-Marie Arouet)
95, 228 n. 4, 236
Voß, Torsten 23 n. 16, 29
- Wagner, Frank 23, 30, 39 n. 7, 49
Walsh, Richard 127, 130, 139
Waugh, Linda R. 76, 83, 84
Weaver, Sigourney 88
Wells, H.G. 246
Wilde, Oscar 246
Wilder, Billy 175
Wittgenstein, Ludwig 19, 69,
161, 164-165, 174
Wolf, Werner 203, 219
Wu Ming 218
Wulff, Hans Jürgen 23 n. 16, 29
- Zard, Philippe 84
Zatti, Sergio 30, 160
Zattoni Nesi, Graziella 160
Zecchi, Lina 29, 62, 82, 116, 138,
159, 179 n. 6, 194, 217, 259
Zinato, Emanuele 22 n. 16, 30,
143 n. 1, 160
Zola, Émile 49, 257
Zumthor, Paul 72 n. 5

LA RAGIONE CRITICA

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

1. Ugo Foscolo, *Antiquarj e critici – On the Antiquarians and Critics*, edizione critica a cura di Paolo Borsa
2. Laura Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*
3. Michele Mari, *La critica letteraria nel Settecento*
4. Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo di Torquato Tasso*
5. Stefano Ballerio, *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*
6. *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, a cura di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio
7. Davide Colombo, *Foscolo e i commentatori danteschi*
8. Pina Paone, *Dentro gli attimi del possibile. Passanti letterari dall'Ottocento a oggi*
9. Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*
10. *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, a cura di Laura Neri e Stefania Sini
11. Cinzia Scarpino, *Anni Trenta alla sbarra*

12. Roberto Rossi, *Humanities e scienze neuro-cognitive*
13. Federico Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi: miti e fiction*
14. Ilaria Padovano, *La fonte rimossa. Valckenaer, Foscolo e il commento alla Chioma di Berenice*
15. Sara Cerneaz, *L'Onegin di Giovanni Giudici. Un'analisi metrico-variantistica*
16. Stefania Sini, *Contrasti di forme. Boris Ejchenbaum teorico della letteratura*
17. Roberto Talamo, *Forme letterarie e teorie psicanalitiche. Per una storia delle teorie della letteratura*
18. Maddalena La Rosa, *Innanzi al comporre. Lettura delle traduzioni giovanili di Giacomo Leopardi*
19. Donatella Siviero, *Frontiere del romanzo. Narrativa e saggistica nella Spagna moderna*
20. *Il conoscibile nel cuore del mistero. Dialoghi su Gérard Genette*, a cura di Stefano Ballerio e Filippo Pennacchio