

COLLOQUIA

Poteri della lettura

Pratiche, immagini, supporti

Volume I

a cura di **Simone Carati,**
Marco Malvestio, Luigi Marfè,
Alessandro Metlica, Valentina Vignotto

PADOVA
UP

P A D O V A U N I V E R S I T Y P R E S S

*Volume realizzato con il contributo del Dipartimento
di Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova*

Prima edizione 2024, Padova University Press
Titolo originale *Poteri della lettura. Pratiche, immagini, supporti. Vol. 1.*

© 2024 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova
www.padovauniversitypress.it

Progetto grafico e impaginazione: Padova University Press
In copertina: disegno di Davide Scek Osman

ISBN 978-88-6938-433-2



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Poteri della lettura

Pratiche, immagini, supporti

Vol. 1

*Atti del Convegno annuale dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della
Letteratura, Padova, 14-16 dicembre 2023*

a cura di
Simone Carati, Marco Malvestio, Luigi Marfè, Alessandro Metlica, Valentina
Vignotto

PADOVA
UP

Indice

Leggere, immergersi, risalire <i>Massimo Fusillo</i>	9
---------------------------------------------------------	---

Sessioni plenarie

Il “bruciante desiderio” di leggere: fascino e rischi della lettura <i>Lina Bolzoni</i>	15
Whose Reading ? A qui appartient le pouvoir de la lecture ? Perspectives multiples sur la sémiologie barthésienne et les savoirs situés <i>Magali Nachtergaele</i>	31
Capitalizzare l’interruzione: il <i>weird turn</i> del romanzo postcoloniale ispanoamericano contemporaneo <i>Gabriele Bizzarri</i>	47
La resistenza alla teoria. Per una politica della lettura <i>Federico Bertoni</i>	73
Leggendo <i>Madrigale a Nefertiti</i> di Vittorio Sereni (con una premessa su poesia e lettura) <i>Andrea Afribo</i>	93
Inattualità della lettura: per una didattica delle contraddizioni <i>Emanuele Zinato</i>	109
Vincere la scommessa dell’interpretazione letteraria nella scuola delle competenze <i>Daniele Lo Vetere</i>	117
Scrittura e voce <i>Alessandra Sarchi</i>	131

Storie e pratiche della lettura

Allegorie di lettura o illusioni estetiche? L’esperienza della difficoltà nella poesia modernista <i>Matilde Manara</i>	137
<i>Leggere breve</i> . Sulla lettura della forma breve e brevissima <i>Andrea Pitozzi</i>	155
La lettura dei poeti, tra introflessione ed estroflessione <i>Gilda Policastro</i>	171

<i>Fuerunt ante lectores auditores.</i> Dall'ascolto alla lettura in Grecia arcaica e classica <i>Luca Pucci</i>	183
Piaceri e pericoli della lettura: note su Hofmannsthal e Proust <i>Marco Rispoli</i>	197
Il ruolo del lettore nella teoria romantica dell'ironia letteraria <i>Giulia Tramontano</i>	211
La lettura tra appropriazione e emancipazione: gli operai-lettori di Jacques Rancière <i>Carola Borys</i>	225
Censori come (buoni?) critici letterari. Considerazioni sulla requisitoria di Pinard contro <i>Madame Bovary</i> <i>Marco Rizzo</i>	237
«Il faut que je touche au plan Shakespeare»: l'estetica del tragico nella narrativa di Louis-Ferdinand Céline <i>Giulia Mela</i>	251
Riscritture neobarocche: l'esperienza pasoliniana <i>Francesca Valentini</i>	267
Sull'agency della lettrice. Erotizzazione visiva e subordinazione discorsiva nella rappresentazione romanzesca della donna che legge <i>Aldo Baratta</i>	281
Scene del desiderio. La donna che legge nella narrativa di Ippolito Nievo <i>Gianluca Della Corte</i>	297
Temeraria avventuriera o devoto angelo del focolare? La lettrice posta a un bivio in <i>The Princess</i> di Alfred Tennyson <i>Dominique Iannone</i>	317
Sciversi e rileggersi: il desiderio di identità narrativa nei diari di André Gide e Virginia Woolf <i>Valeria Taddei</i>	331
La lettrice inattesa e l'uso della lettura. <i>Clara legge Proust</i> di S. Carlier <i>Giacomo Tinelli</i>	345
Parole scritte e parole cantate: Netočka Nezvanova lettrice <i>Alessandra Elisa Visinoni</i>	359

Lettura come dialogo ermeneutico

- Per una pragmatica della lettura in chiave borderline:
il killer letterario come “arcilettore” 373
Filippo Fonio
- «Solo, senza il mio indispensabile orecchio». Sull’importanza del cattivo lettore per la
genesi della forma artistica 387
Martina Misia
- Depotenziare il link: sul ruolo del lettore iperconnesso in *La nuova violenza illustrata*
di Nanni Balestrini e *L’invisibile ovunque* di Wu Ming 401
Gerardo Iandoli
- Lettura, empatia e comportamenti prosociali: ricerche empiriche e proposte teoriche 415
Chiara Silvestri
- Dall’*Embodied Narratology* all’interpretazione:
il corpo dai confini trasparenti in *Stella mattutina* 429
Martina Manfredi Selvaggi
- Incertezza multiprospettica. Strategie di lettura dell’effetto Rashomon 443
Gabriele D’Amato
- Tre lettori nostalgici di fronte al testo narrativo 457
Luca Diani
- Lettura, sotto-lettura e sovra-lettura in *La Madre* di Ágota Kristóf.
Modelli e problemi 471
Naji Al Omleh
- Leggere tra le dita. La neuro-fenomenologia di fronte all’estetica della ricezione 485
Michele Paolo
- Su alcune teorie e pratiche di *Creative Reading* all’origine del *Creative Writing* 497
Francesco Deotto
- «Essayistic literacy». Il saggio come atto di lettura 509
Lellida Vittoria Marinelli
- La lettura nascosta.
Per una teoria della lettura in Simone Weil e Elsa Morante 523
Marta Romagnoli
- La *Commedia* è una fan fiction?
(Re-)immaginare Dante nell’era dei fandom 529
Mattia Petricola

Il lettore della World Literature. Dal contrappunto di Said alla <i>traduction agonique</i> di Samoyault	543
<i>Mattia Bonasia</i>	
Il libro e la legge del mondo parallelo. I personaggi di Cărtărescu lettori di Kafka	557
<i>Fabio Massimo Rocchi</i>	
Per una fenomenologia del lettore di romanzi: da Piglia a Rabelais	571
<i>Simona Carretta</i>	
Rileggere l'oggetto. <i>Coquetterie</i> e doppia mediazione in <i>Senilità</i> di Italo Svevo	583
<i>Valentina Vignotto</i>	
«Il modo di leggere Proust». Comisso e la ricezione della <i>Recherche</i> negli anni Venti	599
<i>Giacomo Carlesso</i>	
«Uno scopritore nato».	
Avventure critiche di un lettore immaginario	613
<i>Simone Carati</i>	

Leggere, immergersi, risalire

Massimo Fusillo

Scuola Normale Superiore

Sulla scena della teoria letteraria compare, sul finire degli anni Settanta (un decennio di sperimentazioni ardite in tutti i campi), una nuova figura, che scompagina totalmente le carte: il lettore (lasciamolo per ora nel suo maschile indebitamente sovraesteso). Detto in questi termini, può sembrare un paradosso: lettrici e lettori, anzi fruitrici e fruitori sono sempre esistiti, anche nelle epoche dominate dall'oralità, e hanno sempre suscitato riflessioni poetiche e metapoe-tiche, se si pensa ai bellissimi versi con cui Omero raffigura la commozione di Odisseo che ascolta l'aedo narrare la guerra di Troia, dipingendo così lo stesso effetto estetico che vuole suscitare nel proprio pubblico. Quando però la teoria della letteratura ha cercato di configurarsi come una scienza, prima con il formalismo russo e poi soprattutto con lo strutturalismo e la semiologia, si è concentrata solo, ossessivamente, sul testo, visto come un sistema chiuso e autosufficiente; l'autore reale, con il proprio vissuto biografico, e i lettori reali, con le proprie reazioni emotive del tutto idiosincratiche, restavano volutamente esclusi dalla dinamica critica e teorica: esistevano solo in quanto istanze implicate (*implied*) nel testo. Personalmente mi sono formato in quel clima, e ricordo un latinista molto interessato alla semiologia, Gian Biagio Conte, che ripeteva spesso a lezione «il lettore è una funzione del testo»; o un teorico della letteratura che sapeva coniugare benissimo strutturalismo e psicanalisi, come Francesco Orlando, che, interrogato sulla creatività del lettore, la ammetteva solo se esplicita all'interno dei percorsi previsti dal testo, pena la perdita totale del senso complessivo, e quindi anche, aggiungerei, del piacere del testo. Quel piacere tutto idiosincratico a cui Roland Barthes ha dedicato un saggio epocale.

È stata la scuola di Costanza a portare l'attenzione sui pubblici reali, sulla storia della ricezione, sugli orizzonti di attesa. Ne è scaturita una stagione ricchissima di approcci, metodi, analisi, riccamente ripercorsa qualche decennio fa da un libro di Federico Bertoni, che già nel titolo configurava il lettore come

co-autore: *Il testo a quattro mani*. Nel saggio raccolto in questo volume, Bertoni nota come questa esplosione di studi sulla lettura abbia portato a una implosione della teoria, che ha quasi smesso di esistere. Diciamo che ha segnato senz'altro la fine dell'utopia scienziata dello strutturalismo di cui abbiamo parlato poco fa, e ha aperto la strada a una serie ricchissima di nuovi approcci teorici, che rientrano nella galassia degli studi culturali, e si incrociano poi con le ricerche sul gender, sull'intermedialità, sulla performance, sulle neuroscienze, sul queer e su tutte le sessualità non normative. Ecco dunque che il maschile universale della teoria formalistica perde di senso: entrano in gioco lettrici e lettori empirici, con i loro corpi, le loro emozioni, le loro risposte estetiche volutamente parziali e talvolta eterodosse.

Il ruolo creativo del lettore era progressivamente aumentato nella grande stagione di teoria della lettura iniziata negli anni Settanta con l'estetica della ricezione: se Wolfgang Iser parlava ancora di lettore implicito, e gli attribuiva la libertà di muoversi negli spazi bianchi, nei vuoti e nei silenzi del testo, con il soggettivismo di alcune teorie psicanalitiche (Bleich, Holland), e con il neopragmatismo di Stanley Fish il suo raggio di azione aumenta considerevolmente, anche nella variante collettiva e istituzionale della comunità interpretativa. Si è arrivati così, inevitabilmente, a porsi il problema dei limiti che questa creatività può o deve avere; ed è significativo notare che la figura della cultura semiotica che più si è occupato a suo tempo di ricezione e di cooperazione interpretativa, Umberto Eco ovviamente, abbia codificato la figura del lettore modello e abbia anche scritto un libro sui limiti dell'interpretazione: due temi che ricorrono spesso in questo volume.

Il taglio antigierarchico che caratterizza la nostra cultura non sembra più propenso a valorizzare una ricezione perfetta (nelle diverse varianti del lettore ideale, modello, informato, colto), che sappia attualizzare tutte le potenzialità presenti nel testo, riconoscere tutte le sue stratificazioni, cogliere tutti i suoi sensi, anche i più latenti. La parzialità e la soggettività delle letture non sono più sentite come una menomazione inevitabile: anzi, alle volte sono rivendicate come scelta di libertà, come piacere gratuito e insostituibile, e non è un caso che in queste pagine compaia anche un elogio del cattivo lettore. Se, come sosteneva già negli anni Ottanta Franco Brioschi ispirandosi alla retorica di Lausberg, la letteratura è un discorso di riuso, il riuso non può che essere personale e spesso anche tendenzioso, come avviene nelle riletture politiche, dal femminismo al queer, dal postcoloniale alla libera ricreazione. Questo non significa però che tutte le letture siano uguali e sullo stesso piano: vanno sempre distinte per spessore culturale, e per l'efficacia della loro argomentazione.

Questo libro non mira certo a offrire una tipologia esaustiva dei modi di lettura, e delle nuove prospettive che assume oggi in epoca digitale; mira più che

altro a riaprire un dibattito teorico forse un po' appannato negli ultimi decenni, privilegiando gli aspetti storici e teorici, le sfide ermeneutiche, la dimensione materiale, gli adattamenti intermediali, le complesse implicazioni didattiche. Colpisce la varietà di immagini e di declinazioni della lettura che ne scaturiscono: la lettura rituale e collettiva del mondo antico o dei generi popolari come il fotoromanzo; la lettura solipsistica delle donne, consacrata dallo splendido topos pittorico fra Otto e Novecento; la lettura patologica che deriva dall'eccessiva empatia o quella euforica dei circoli di fandom; la lettura ardua e impervia richiesta dalla poesia modernista e postmodernista, o dagli intrecci complessi di romanzi e film contemporanei, o ancora la lettura iperconnessa e quella multiprospettica, la lettura-ricreazione degli scrittori e degli adattatori, la lettura saggistica. A questo si aggiungono le ritualità del leggere, il feticismo dell'oggetto libro, il piacere di ritornare sui propri passi e di rileggere anche dopo tantissimo tempo, scoprendo spesso opere in effetti del tutto nuove, perché chi legge (o chi guarda) è radicalmente cambiato.

La lettura è insomma una performance complessa, qualunque sia il dispositivo attraverso cui la compiamo, e il contesto in cui la compiamo; ma non si può negare che la svolta digitale ne abbia trasformato le caratteristiche, senza peraltro snaturarle. Leggere un romanzo su un e-book o su Kindle non cambia l'intensità e la qualità dell'esperienza estetica: chi non è un *digital native* magari avrà qualche difficoltà nella concentrazione, ma si tratta in fondo solo di abitudini da cambiare. Non possiamo dimenticare però che in rete si trova, con una facilità e una disponibilità immediata che non si era mai verificata e non era mai stata nemmeno immaginata nelle epoche precedenti, una quantità di testi letterari veramente impressionante. Questo ci spinge, inevitabilmente, a letture frammentarie, rapsodiche, circostanziate, e talvolta anche poco contestualizzate: come succede anche per le serie TV su Netflix, è più il tempo che si passa a scegliere, che quello che si dedica alla visione effettiva. Cambiano così le nozioni stesse di autore e di testo: diventano più aperte e più fluide, senza però, a mio parere, dissolversi o trasformarsi radicalmente.

Dal mondo digitale proviene un termine forse fin troppo di moda, ma molto efficace, spesso usato per descrivere le diverse modalità di ricezione: immersività. È un termine che si attaglia perfettamente ai linguaggi audiovisivi, alle installazioni di arte contemporanea e a tutte le esperienze che creano ambienti totalizzanti, ma può essere usata in senso più lato, anche metaforico. Spesso però, soprattutto di recente, assume connotazioni negative, legate alla passività, all'edonismo e all'intrattenimento. Credo che ci si debba liberare da ogni condanna moralistica del piacere e da ogni gerarchia fra le arti: l'immersività del cinema è sicuramente più fantasmatica, quelle del teatro e della musica sono più concrete e corporee, ma tutte e tre creano una nuova temporalità a cui il pub-

blico deve sottostare; le arti visive e la letteratura lasciano invece ai loro fruitori la libertà totale di gestire il proprio tempo di ricezione, che può dilatarsi fino all'ossessione, come in *Antichi maestri* di Thomas Bernhard, in cui il protagonista guarda per ore ogni giorno lo stesso quadro di Tintoretto. Ovviamente, per quanto riguarda la letteratura, andrebbero fatte svariate distinzioni: la lettura di un romanzo d'azione è sicuramente più immersiva di quella di un poema epico, mentre i generi non narrativi, come la poesia lirica, producono una fusione con il mondo del testo di diversa natura. In tutte queste esperienze estetiche esiste sempre e comunque una dialettica complessa fra immersione e distacco, fra empatia e straniamento, che fa in modo che il piacere del testo non sia (quasi) mai disgiunto da momenti conoscitivi più o meno profondi e intensi.

L'importante insomma è saper immergersi ma saper anche risalire: farsi contagiare dal testo, ma saperne anche prendere le distanze, per metterne a fuoco la complessità, per coglierne le infinite provocazioni, per trasformare l'esperienza estetica in una nuova visione del mondo.

Bibliografia

- BARTHES, R., *Variazioni sulla scrittura*, seguite da *Il piacere del testo* (1973), a cura di C. Ossola, Einaudi, Torino 1999.
- BERTONI, F., *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura* (1996), Ledizioni, Milano 2010.
- BLEICH, D., *Subjective Criticism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1979.
- BRIOSCHI, F., *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura* (1983), Net, Milano 2016.
- ECO, U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), La Nave di Teseo, Milano 2020.
- ECO, U., *I limiti dell'interpretazione* (1990), La Nave di Teseo, Milano 2016.
- FISH, S., *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1980; trad. it. di F. Brioschi, C. Di Girolamo, S. Manferlotti, *C'è un testo in questa classe?*, Einaudi, Torino 1987.
- HOLLAND, N., *The Dynamics of Literary Response*, Norton & Company, New York 1975; trad. it. di N. Gentili, *La dinamica della risposta letteraria*, il Mulino, Bologna 1986.
- ISER, W., *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Johns Hopkins UP, Baltimore 1974.

Sessioni plenarie

Il “bruciante desiderio” di leggere: fascino e rischi della lettura

Lina Bolzoni

Scuola Normale Superiore

In un'epoca come la nostra, caratterizzata da una velocità nei cambiamenti dei mezzi di comunicazione quale mai si era vista, ci si può interrogare su cosa resterà della millenaria esperienza della lettura. La relazione ripercorre alcuni dei grandi miti che gli scrittori, da Petrarca a Erasmo, hanno costruito intorno alla lettura, a cominciare dall'idea che leggere comporti un dialogo, un personale incontro con l'autore e quindi, se l'autore è morto, una specie di laica resurrezione. A questo potere quasi magico della lettura si associano i rischi che essa comporta: rischi di follia e, soprattutto per le donne, di un pericoloso rispecchiamento, di disordine morale. Si ripercorreranno infine alcune testimonianze di scrittori e scrittrici del Novecento.

lettura, Francesco Petrarca, Niccolò Machiavelli, Michel de Montaigne, Marcel Proust, Dante

Vorrei iniziare dal titolo, citando la mia fonte:

Rapito e inebriato da questa estasi d'amore, messa da parte ogni attenzione per le altre occupazioni terrene, mi sono abbandonato a un solo, bruciante, desiderio: comprare i libri!¹

Siamo nel 1344; chi scrive così è Riccardo de Bury, autore di *Philobiblon* o *L'amore per i libri*, teologo benedettino, che era stato precettore del futuro re d'Inghilterra Edoardo III e dedica gran parte della sua vita appunto a costruire una biblioteca. Perché, scrive,

¹R. DA BURY, *Philobiblon*, a cura di A. Altamura, Fausto Fiorentino, Napoli 1954, p. 73: «Hic amor ecstasticus tam potenter nos rapuit, ut, terrenis aliis abdicatis ab animo, acquirendum librorum solummodo flagraremus affectu».

I libri sono maestri che istruiscono senza verghe né staffili, in silenzio e senza andare in collera, senza pretendere compenso né danaro. Se ti avvicini a loro, non li trovi che dormono; se per sapere qualcosa li interroghi, non si nascondono; non brontolano, se sbagli; se non sai, non ti ridono in faccia².

I libri come oggetto d'amore, come amici interlocutori sempre disponibili. Sono temi che ritroviamo in una lunga tradizione, così come ritroviamo accenti appassionati simili a questi, testimonianza di un forte coinvolgimento vitale³. Sono queste espressioni di un mondo che è ormai inesorabilmente alle nostre spalle? Un mondo in cui la lettura è esperienza comune e insieme del tutto intima e personale; una specie di viaggio in cui, incontrando l'altro, si riconosce (e si ridisegna) il proprio io; un'esperienza vitale, che dà ospitalità allo sconosciuto e proprio per questo è carica di fascino e di pericolo; un percorso ai limiti del tempo e dello spazio, là dove si delineano infiniti mondi virtuali e la realtà si apre all'orizzonte del possibile.

Viene da porsi questa domanda perché viviamo in un mondo caratterizzato da trasformazioni tecnologiche che hanno una rapidità sconosciuta al passato, che dischiudono possibilità che neppure la fantascienza aveva immaginato, che acquiscono a dismisura le differenze fra le generazioni, e all'interno di una stessa generazione. È un'esperienza che viviamo tutti i giorni, ma basterà ricordare alcune date – e le ripercorro seguendo le indicazioni di Robert Darnton – per avere subito sotto gli occhi la velocità del cambiamento.⁴ La prima grande rivoluzione nei mezzi di comunicazione, la scrittura, risale al 4000 a.C. circa, i geroglifici egizi compaiono intorno al 3200 a.C., mentre bisognerà aspettare il 1000 a.C. per la scrittura alfabetica. Intorno al terzo secolo d.C. il codice sostituisce il rotolo creando quella forma “libro” che dura tuttora; verso il 1450 inizia la grande avventura della stampa a caratteri mobili. Le moderne rivoluzioni prendono vita invece negli ultimi decenni del XX secolo: la parola Internet risale al 1974; il Web nasce nel 1991 nei laboratori del CERN; si diffonde negli anni Novanta; nel 1998 nasce Google, e siamo solo agli inizi, come dimostra il vertiginoso sviluppo della intelligenza artificiale.

Mi ha colpito una componente della riflessione che alcuni neuroscienziati stanno svolgendo sulle conseguenze che il mondo digitale esercita sul cervello.

² «Hi sunt magistri, qui nos instruunt sine virgis et ferula, sine verbis et cholera, sine pannis et pecunia. Si accedis, non dormiunt; si inquirens interrogas, non abscondunt; non remurmurant, si oberres; cachinnos nesciunt, si ignores». *Ibid.*, p. 79.

³ L. BOLZONI, *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Einaudi, Torino 2019, cui rinvio per la bibliografia.

⁴ R. DARNTON, *Il paesaggio dell'informazione*, in *ID.*, *Il futuro del libro*, Adelphi, Milano 2011, pp. 43-64 (pp. 43-44).

Ad esempio Maryanne Wolf, in *Lettoressi vieni a casa. Il cervello che legge in un mondo digitale*, scrive:

Ci sono molte cose che andrebbero perse se gradualmente venisse meno la *pazienza conoscitiva* di immergerci nei mondi creati dai libri e nei sentimenti degli “amici” che li abitano.

Il rischio, sottolinea, è che si indebolisca l’empatia che la lettura, specie la lettura dei romanzi, crea e quindi che venga meno la capacità di dare ospitalità all’altro, e che cresca l’intolleranza. E infatti leggere, farsi prendere dalle emozioni dei personaggi, non solo contribuisce alla nostra empatia, ma al nostro “laboratorio morale”: «Quando leggiamo narrativa, il cervello simula attivamente la coscienza di un’altra persona, incluse quelle che altrimenti neppure immagineremmo»⁵.

È interessante che ricerche come queste valorizzino una componente antica del modo in cui la lettura è stata vissuta e rappresentata, e cioè l’idea che leggere vuol dire avere un dialogo con i libri, realizzare un incontro con gli autori che hanno dato loro vita. Nel caso in cui gli autori appartengano al passato, possiamo parlare di ‘lettura come dialogo con i morti’, come una forma di laica resurrezione, o di rito negromantico, per usare un’immagine cara a Thomas Greene.⁶

Vediamo alcuni esempi di questa lunga tradizione.

Petrarca dedica grandissima cura alla costruzione della propria immagine di lettore. Potremmo usare la sua opera anche come una straordinaria analisi dei diversi piaceri della lettura, degli effetti provocati dalle diverse modalità con cui viene praticata. Ho parlato di piacere perché Petrarca non esita a usare termini carichi di fisicità e di emotività nel descrivere i suoi rapporti con i libri. «Da’ pure tutti i tuoi libri a me, che li vado sempre cercando con avidità (che sono *librorum avidum*)», scrive ad esempio il 28 maggio 1362 al Boccaccio (*Seniles*, I, 5,63). Di tale passione Petrarca è attento a descrivere modi e contenuti. In primo luogo, come si accennava, la qualità particolare dei piaceri che provoca:

Non so saziarmi di libri. – scrive a Giovanni dell’Incisa, probabilmente intorno al 1346 – Può darsi che ne abbia già più del necessario; ma con i libri succede come in tutto il resto: l’ottenere ciò che si cerca stimola ulteriormente il desiderio. Anzi nei libri c’è un fascino particolare: l’oro, l’argento, le pietre preziose, le vesti di porpora, i palazzi di marmo, i campi ben coltivati, i dipinti, i palafreni con splendidi finimenti e tutte le altre cose di questo genere danno un piacere muto e superficiale, mentre i libri ci offrono un godimento molto profondo, ci

⁵ M. WOLF, *Lettoressi vieni a casa. Il cervello che legge in un mondo digitale*, Vita e Pensiero, Milano 2018, p. 49 e p. 54.

⁶ T.M. GREENE, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, Yale University Press, New Haven and London 1982, p. 32.

parlano, ci danno consigli e ci si congiungono, vorrei dire, con una viva e arguta familiarità.⁷

Il piacere della lettura è, secondo Petrarca, più intimo e più vitale di quello offerto dagli altri beni terreni: non solo penetra nelle midolla, ma nasce da un colloquio, da un dialogo che i libri creano con il loro lettore.

Perché si dialoga con i libri? Una chiave importante ci è offerta da una metafora che rappresenta il rapporto fra il libro e il suo autore e che troviamo ad esempio nella famosa lettera del 1359 indirizzata a Boccaccio, dove si rievoca il primo incontro fra i due, avvenuto nel 1350, quando Petrarca era in viaggio verso Roma: il Boccaccio, dice Petrarca, gli ha mandato i suoi versi prima di andargli incontro e così «mi mostrasti prima l'aspetto del tuo animo che non quello del tuo viso».⁸ Al centro del dialogo sta dunque l'idea del testo come volto dell'anima. Petrarca ci costruisce intorno la possibilità di attuare uno scambio fra interno e esterno, fra testo e corpo. Il testo rende visibile ciò che si nasconde nell'interiorità. Per questo la lettura diventa un incontro fra persone, perché le parole che si leggono permettono di evocare l'altro, di vedere con gli occhi della mente i lineamenti della sua anima.

Proprio perché i libri sono un'immagine dell'animo del loro autore, essi sono in grado di trasportarlo con sé, fino a diventare strumenti per una vera e propria evocazione: i libri diventano persone, diventano il corpo del loro autore. Molto indicativa è in questo senso la lettera del 1352 a Lapo da Castiglionchio (*Fam.* XII, 8,1-8):

Poco tempo fa, secondo il mio solito, sono fuggito dallo strepito della aborrita città per rifugiarmi nel mio Elicona transalpino, e insieme con me è venuto il tuo Cicerone, che è rimasto stupefatto per la novità del luogo e ha confessato che non gli era mai sembrato di ritrovarsi di più nella sua villa di Arpino, ... di quando è stato con me alla fonte del Sorga [...]. Mi è sembrato che Cicerone si rallegrasse e fosse desideroso di stare con me: passammo insieme là dieci giorni davvero tranquilli e liberi [...]. Il mio compagno aveva portato con sé innumerevoli uomini illustri e egregi; per tacere dei Greci, dei nostri c'erano

⁷ F. PETRARCA, *Fam.* III,18,2-3: «Libris satiari nequeo. Et habeo plures forte quam oportet; sed sicut in ceteris rebus, sic in libris accidit: querendi successus avaritiae calcar est. Quinimo, singulare quiddam in libris est : aurum, argentum, gemme, purpurea vestis, marmorea domus, cultus ager, pictae tabulae, phaleratus sonipes, ceteraque id genus, multam habent et superficialiam voluptatem : libri medullitus delectant, colloquuntur, consulunt et viva quadam nobis atque arguta familiaritate iunguntur.» (*Le familiari*, testo critico di V. Rossi, U. Bosco, traduzione e cura di U. Dotti, I, libri I-V, Nino Aragno, Torino 2004, pp. 419-421).

⁸ «Unum illud oblivisci nunquam possum, quod tu olim me Italiae medio iter festinantius agentem, iam sevientem bruma, non affectibus solis, qui quasi quidam animi passus sunt, sed corporeo etiam motu celer, miro nondum visi hominis desiderio prevenisti, premissis haud ignobili carmine, atque ita prius ingenii et mox corporis tui vultum michi, quem amare decreveras, ostendisti». (*Fam.*, XXI,15,27). Cfr. F. PETRARCA, *Le familiari*, cit., V, libri XXI-XXIV, 2009, pp. 3084-3087.

Bruto, Attico, Erennio [...]; c’era suo fratello Quinto Cicerone [...], c’era il figlio Marco Cicerone [...], c’era l’oratore Ortensio, c’era Epicuro [...]⁹

Importante funzione svolge in tale teatrale rievocazione il *luogo* della lettura: Valchiusa è il luogo lontano dalla folla cittadina che permette, per analogia, una sovrapposizione con altri luoghi deputati dell’antichità (ad esempio la villa di Arpino). È lì, in quel luogo privilegiato, che il tempo si comprime, o meglio si avvolge su stesso, fino a far incontrare e convivere uomini di età differenti.

Contro i limiti e la rozzezza del mondo contemporaneo, Petrarca cerca di costruire, al di là dei limiti del tempo e dello spazio, una comunità ideale per sceglierli i propri interlocutori. Con i grandi del passato egli dialoga da pari a pari, senza risparmiare critiche ad esempio a Cicerone. Ai grandi scrittori latini sono indirizzate le lettere comprese nell’ultimo libro delle *Familiari*, il XXIV. È noto del resto che Petrarca trasforma un elemento autobiografico – l’essere nato in esilio – nel segno emblematico del *sentirsi in esilio* nel proprio tempo. Leggiamo ad esempio nella lettera *Posteritati*:

Tra le tante attività, mi dedicai singolarmente a conoscere il mondo antico, giacché questa età presente a me è sempre dispiaciuta, tanto che se l’affetto per i miei cari non mi indirizzasse diversamente, sempre avrei preferito d’esser nato in qualunque altra età; e questa mi sono sforzato di dimenticarla, sempre inserendomi spiritualmente in altre.¹⁰

I libri dei grandi autori del passato che dialogano con lui servono, in questa ottica, a costruire una memoria alternativa al presente che vuole dimenticare, e sono, nello stesso tempo, dotati di una vita più vera di quella di coloro che vivono fisicamente accanto a lui, nel suo stesso tempo. La lettura è insomma un gesto di libertà.

Anche per l’elaborazione del tema della lettura come dialogo Petrarca svolge un ruolo di primo piano, funziona da modello per la cultura umanistica. Fra le testimonianze umanistiche del dialogo con i libri vorrei ricordare il modo in

⁹ «More meo nuper in Elicona transalpinum urbis invise strepitum fugiens secessi, unaque tuus Cicero attonitus novitate loci fassusque nunquam se magis in Arpinate suo, ut verbo eius utar, gelidis circumseptum fluminibus fuisse quam ad fontem Sorgie mecum fuit [...] Delectari itaque michi visus est Cicero et cupide mecum esse: decem ibi nempe tranquillos atque otiosos dies egimus [...] Innumeris claris et egregiis viris comitatus erat comes meus, sed (ut sileam Graios) ex nostris aderant Brutus Athicus Herennius [...]; aderat Quintus Cicero frater [...]; aderat Marcus Cicero filius [...]; aderat orator Hortensius, aderat Epycurus...». Cfr. PETRARCA, *Le familiari*, cit., III, pp.1701-1707 (Ho leggermente modificato la traduzione).

¹⁰ «Incubui unice, inter multa, ad notitiam vetustatis, quoniam michi semper aetas ista displicuit; ut, nisi me amor carorum in diversum traheret, qualibet etate natus esse semper optaverim, et hanc oblivisci, nisus animo me aliis semper inserere.» (F. PETRARCA, *Posteritati*, a cura di P.G. Ricci, in *Prose*, a cura di G. Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Ricciardi, Milano-Napoli 1955, p. 6).

cui il tema torna in alcune lettere di Poggio Bracciolini scritte nel 1438 dalla casa in campagna, la Valdarnina, che si era appena fatto costruire presso il paese natio, per trascorrervi i periodi liberi dal servizio in curia e per riporvi i libri e la sua collezione di antichità.

Il 15 dicembre 1416, inoltre, Poggio Bracciolini aveva celebrato, in una delle lettere più famose dell'Umanesimo, indirizzata a Guarino Veronese, la sua riscoperta di Quintiliano. Il ritrovamento del codice viene raccontato come un vero e proprio incontro personale, come un'opera di salvezza: il codice diventa un corpo ferito, straziato dalla lunga prigionia; è il corpo vivo e dolente di chi l'ha scritto. Il suo ritrovamento e il lavoro dei filologi faranno sì che Quintiliano riviva, sia di nuovo disponibile all'incontro e al dialogo con i suoi lettori. Il 29 maggio, invece, Bracciolini aveva assistito impotente al rogo di Girolamo da Praga, il seguace di Jan Hus: in lui aveva visto la ricomparsa, sulla scena del presente, dell'antica eloquenza, quasi un novello Quintiliano, che non era stato possibile salvare.¹¹

L'esempio più famoso e affascinante del motivo di cui ci stiamo occupando è un brano della lettera che il 10 dicembre 1513 Niccolò Machiavelli scrive a Francesco Vettori:

Venuta la sera, mi ritorno in casa, et entro nel mio scrittoio; et in su l'uscio mi spoglio quella veste cotidiana, piena di fango e di loto, e mi metto panni reali e curiali; e rivestito condecientemente entro nelle antique corti degli antiqui huomini, dove, da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo, che solum è mio, e che io nacqui per lui; dove io non mi vergogno parlare con loro, e domandarli della ragione delle loro azioni; e quelli per loro umanità mi rispondono; e non sento per quattro ore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tutto mi transferisco in loro. E perché Dante dice che non fa scienza senza lo ritenere lo havere inteso, io ho notato quello di che per la loro conversatione ho fatto capitale, et composto uno opuscolo *De principatibus*.¹²

Una delle lettere più famose della letteratura italiana, su cui è stato scritto molto. Mi limiterò ad alcune brevissime osservazioni.

È facile rintracciare nella lettera del 10 dicembre, come ha fatto del resto la critica, una struttura oppositiva, fra tempi, spazi, codici espressivi: c'è il mondo esterno, caratterizzato dalla luce del giorno, dalle attività e dagli incontri che si svolgono in un percorso ben scandito (il bosco, la campagna, la fonte, l'osteria,

¹¹ La lettera del 15 dicembre 1416 è in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin, Ricciardi, Milano Napoli 1952, pp. 241-247. Sulla lettera dedicate alla condanna di Jan Huss cfr. S. GREENBLATT, *The Swerve. How the World Became Modern*, W. W. Norton, New York-London 2012, pp. 177-179.

¹² N. MACHIAVELLI, *Lettere*, a cura di F. Gaeta, in *Opere*, III, UTET, Torino 1984, p. 426.

ecc.): è il mondo della discesa nel comico, nei “gusti” e nelle “fantasie” dei ceti più bassi, delle esigenze primarie, è il mondo in cui Machiavelli si “ingagliofo”, quasi per sfidare la Fortuna; e c’è il mondo intimo e solitario della notte, del ritiro nello studio, della separazione, del colloquio con i morti.

La struttura oppositiva (di luoghi, di tempi, di modalità di lettura) delinea un percorso, che culmina appunto nell’incontro con i grandi e con la scrittura del *Principe*. Ma dobbiamo anche leggere la lettera in filigrana con quella che Vettori ha inviato il 23 novembre, tenendo presente il contesto tragico da cui lo scambio di lettere prende avvio, la prigionia, la tortura che Machiavelli ha subito, mentre il Vettori è ambasciatore alla corte pontificia, dove è appena stato eletto un papa medico. È chiaro fin dall’inizio che Machiavelli conta su di lui per ritrovare un ruolo politico e che Vettori si sottrae, sottolinea la sua incapacità, e la difficoltà della situazione. Se mettiamo le due lettere l’una accanto all’altra vediamo che si rispecchiano, attraverso un procedimento di puntuale ripresa e di rovesciamento. Se la lettera del Vettori procede dall’alto in basso (sono un ambasciatore, egli vuole mostrare nella descrizione della sua giornata, ma vivo semplicemente), la lettera di Machiavelli procede dal basso in alto, dall’ingagliofo in campagna e all’osteria al grande rituale di incontro e dialogo con i classici: sono in esilio, tormentato dalla fortuna, egli vuole mostrare, ma sono più che mai in grado di ragionare di politica e, se mi viene data l’occasione, di agire come politico. Vettori cita la sua lettura degli storici antichi, dandone un elenco insieme pedantesco e un po’ annoiato, e dice che vi impara a conoscere l’infinita capacità di sopportazione della città di Roma: le miserie del passato si riflettono nell’oggi e ne deriva un’amara accettazione del presente, una rassegnata sottomissione alla fortuna. *Sed fatis trahimur* è la conseguenza che ne trae.

Machiavelli la sera si ritira nello studio, dialoga con gli antichi e scrive il *Principe*. Il brano famoso sul dialogo con gli antichi diventa, come abbiamo visto, il momento culminante di un percorso, puntigliosamente costruito e descritto, in cui la giornata romana priva di senso, snobisticamente disimpegnata, descritta in un tono un po’ *blasé* del Vettori, viene rovesciata. Il dialogo con gli antichi, celebrato in un clima aulico, quasi religioso, di ritrovata e riconosciuta parità, è l’emblema di un riscatto possibile, è il polemico *exemplum* proposto all’amico renitente perché a sua volta dialoghi davvero con lui, e lo aiuti a ritrovare il ruolo che “solum è suo”. Ed è in questo contesto tragico che il rituale magico della lettura, la sua forza di incantamento, i piaceri e i benefici che essa dà sono descritti con forza straordinaria. Nel chiuso del suo studio, Machiavelli compie una vera evocazione: gli autori antichi sono presenti, vivi, parlano e discutono con lui, e questo dialogo confluirà nel *Principe*. Rispetto alle altre occorrenze del *topos* che abbiamo visto, Machiavelli sottolinea la dimensione di radicale *déplacement*: «tutto mi trasferisco in loro» segna infatti il momento

culminante di un vero e proprio rituale, che attraverso tappe successive realizza il trasferimento in un mondo *altro*, in cui si ritrova se stessi e si vive come in una sospensione dell'angoscia, i cui diversi gradi sono affidati alla negazione e alla *climax*: «e non sento per quattro ore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte».

È in un certo senso paradossale che Machiavelli celebri quello che è il più classico tema classicista, il dialogo con gli antichi, non solo in un modo del tutto personale, ma anche con uno splendido e personalissimo stile anticlassico.

Il nesso fra lettura degli antichi e costruzione del proprio, personale stile, è ben presente, tra Quattro e Cinquecento, nel cuore del dibattito sull'imitazione, tra Paolo Cortese e Poliziano, e poi tra Pico e Bembo: il dibattito chiama in gioco anche il modo in cui si forma e si controlla, attraverso la lettura, la memoria personale, che a sua volta condiziona la scrittura.¹³

La lettura diventa così uno strumento per riconoscere, nella pluralità dei testi, l'immagine di un animo che ci rassomiglia. Se il testo è uno specchio dell'anima, in quello specchio anche il lettore si può guardare, così da riconoscere qualcosa che gli è familiare. La lettura in altri termini è l'occasione per un incontro e insieme per il riconoscimento del proprio io. La scrittura a sua volta dovrà rassomigliare a quei lineamenti intravisti e riconosciuti, altrimenti diventa stravolgimento della propria natura, violenza contro il proprio io. Un patto vitale lega dunque, in questa tradizione, il lettore e lo scrittore. Se lo si infrange, la lettura perde il suo fascino e il rito di evocazione non funziona. Di particolare interesse è a questo proposito la posizione di Erasmo da Rotterdam. La natura stessa, dice Erasmo, ha voluto che il testo fosse lo specchio dell'animo («*quae voluit orationem esse speculum animi*»):

Sarà mendace lo specchio se non rende la genuina immagine della mente; e proprio quello che più diletta il lettore è il conoscere dallo stile gli affetti, l'indole, la sensibilità e il talento dell'autore, come se per più anni si fosse avuta dimestichezza con lui. Di qui nascono gusti tanto diversi di fronte agli scrittori di libri diversi, a seconda che uno è attratto dalla congenialità o allontanato dalla antipatia, non altrimenti che nelle forme dei corpi uno è diletto o urtato da un aspetto e un altro da un altro.¹⁴

¹³ BOLZONI, *Una meravigliosa solitudine*, cit., pp. 154-159.

¹⁴ «*Mendax erit speculum, nisi nativam mentis imaginem referat, et hoc ipsum est, quod in primis delectat lectorem, ex oratione scriptoris affectus, indolem, sensum ingeniumque cognoscere, nihilo minus quam si complures annos cum illo consuetudine egeris. Et hinc diversorum tam diversa ergo librorum scriptores studia, prout quenque genius cognatus aut alienus vel conciliat vel abducat: haud aliter quam in formis corporum, alia species alium delectat offenditve*». (E. DA ROTTERDAM, *Il Ciceroniano o dello stile migliore*, La Scuola, Brescia 1965, pp. 287-288).

Se lo scrittore si maschera troppo, viene meno il meccanismo vitale della lettura, si appanna quello specchio che permette non solo di "vedere" l'autore, ma anche di vedere noi stessi, di riconoscere attraverso le parole e le immagini dell'altro qualcosa del nostro animo. Proprio per questo, dice Erasmo, un autore ci piace e ci prende più degli altri, perché riconosciamo in lui una misteriosa affinità, qualcosa che ci parla da vicino attraverso le lettere mute («geniorum arcanam quandam affinitatem, quae in mutis illis literis agnoscitur»).

È interessante vedere come, a secoli di distanza, il tema del riconoscimento dell'io attraverso la lettura ritorni, sia pure con diversi accenti, in Marcel Proust, nel *Temps retrouvé*, alla fine della *Recherche*.

Solo per un'abitudine derivata dal linguaggio insincero delle prefazioni e delle dediche, lo scrittore dice: «il mio lettore». In realtà ogni lettore, quando legge, è soltanto il lettore di se stesso. L'opera dello scrittore è soltanto una sorta di strumento ottico ch'esso offre al lettore per permettergli di scorgere ciò che forse, senza il libro, non avrebbe veduto in lui stesso.¹⁵

E sempre in Proust torna, sia pure declinato in modo diverso, il tema del dialogo. Proust da un lato polemizza con Ruskin, con la sua idea della lettura come libera e democratica conversazione con i libri-amici¹⁶. L'idea della conversazione è per lui in conflitto con la condizione essenziale della lettura, che è la solitudine. La presenza dell'altro crea rumore, disturba la concentrazione; il paragone con la conversazione con un amico proietta all'esterno, e quindi rischia di vanificare, quell'incontro con se stessi attraverso l'interiorizzazione della voce dell'altro che la lettura può permettere.

Il nostro modo di comunicazione con le persone implica una dispersione delle forze attive dell'anima che vengono concentrate e esaltate da quel meraviglioso miracolo della lettura che è la comunicazione nel cuore della solitudine. Quando si legge, si riceve il pensiero di un altro, ma tuttavia si è soli, si è in piena attività di pensiero [...] si è quest'altro, e tuttavia non si fa che sviluppare il proprio io con più varietà che se si pensasse da soli, si è spinti dall'altro sulle proprie vie.¹⁷

¹⁵ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di P. Serini, III, Einaudi, Torino 1961, p. 897; M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, IV, Gallimard, Paris, 1989, pp. 489-490: «L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicaces "mon lecteur". En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même».

¹⁶ Cfr. J. RUSKIN, M. PROUST, *Sésame et les Lys*, Précédé de *Sur la lecture*, introduction d'Antoine Compagnon, Éditions Complexe, Bruxelles 1987.

¹⁷ «Notre mode de communication avec les personnes implique une déperdition des forces actives de l'âme que concentre et exalte au contraire ce merveilleux miracle de la lecture qui est la communication au sein de la solitude. Quand on lit, on reçoit une autre pensée, et cependant on est seul, on est en plein travail de pensée...on est cet autre et pourtant on ne fait que développer son

Nella conversazione, invece, c'è la presenza dell'altro, il suono delle parole, «lo choc spirituale è indebolito, l'ispirazione, il pensiero profondo è impossibile»¹⁸. Per questo, continua Proust, anche se Platone fosse vivo, la conversazione con lui sarebbe un esercizio più superficiale della lettura, «poiché il valore delle cose ascoltate o lette ha meno importanza dello stato spirituale che esse possono creare in noi e che può essere profondo solo in quella solitudine popolata che è la lettura»¹⁹. La cifra della lettura è la solitudine, ma è una solitudine popolata dalla voce dell'altro.

Nella tradizione che abbiamo visto la lettura è evocazione di chi è lontano nel tempo e nello spazio, è esperienza vitale, è apertura all'altro e occasione per riconoscere e costruire il proprio io. È un'esperienza così forte e coinvolgente che può essere pericolosa. I timori nei confronti della lettura, i tentativi di controllarne il potere costituiscono una parte importante della nostra storia.

Ma vediamo quali sono i rischi della lettura negli autori che ne hanno celebrato il fascino e il potere.

C'è un'opera di Petrarca che in un certo senso media fra la sterminata ricchezza della biblioteca e il bisogno di avere a disposizione, quasi distillati in un alambicco, i tesori, gli insegnamenti, che di volta in volta ci servono: è il *De remediis utriusque fortunae*, una vasta opera della maturità che, con diverse fasi, lo impegna fra il 1354 e il 1366. Fra i rimedi che si possono approntare c'è il colloquio con i grandi del passato che la lettura realizza, un colloquio evocato in modo particolarmente efficace:

Quanta riconoscenza [...] dobbiamo avere verso gli illustri e famosi scrittori che, vissuti su questa terra molti secoli prima di noi, grazie ai loro ingegni divini e ai loro santi insegnamenti vivono ancora insieme a noi, abitano con noi, conversano con noi.²⁰

L'opera nasce cioè dall'ordinata disposizione di quel materiale che Petrarca ha tratto dalle sue letture: sentenze brevi ed efficaci vengono collocate, come in una ideale farmacia (o armeria) a riempire le caselle dei vari casi della fortuna, buona o cattiva. Così il lettore troverà, già pronti all'uso, radunati insieme, tutti quei *loci* che il Petrarca ha scelto, fissato nella memoria e nel libro, traendoli

moi avec plus de variété que si on pensait seul, on est poussé par autrui sur ses propres voies». (in RUSKIN, PROUST, *Sésame et les Lys*, cit., nota 10, pp. 113-114).

¹⁸ «Le choc spirituel est affaibli, l'inspiration, la pensée profonde, impossible». *Ibid.*, p. 114.

¹⁹ «La valeur des choses écoutées ou lues étant de moindre importance que l'état spirituel qu'elles peuvent créer en nous et qui ne peut être profond que dans la solitude ou dans cette solitude peuplée qu'est la lecture». *Ibid.*, pp.114-115.

²⁰ «Quanta...gratia, claris et probatis scriptoribus est habenda, qui multis ante nos seculis in terram versi, divinis ingeniis institutisque sanctissimis nobiscum vivunt, cohabitant, colloquantur» (F. PETRARCA, *De remediis utriusque fortunae*, a cura di C. Carraud, I, *Prefatio*, 4, Jérôme Millon, Grenoble 2002, p. 11).

dall'ampia e disordinata selva della biblioteca. Memoria, *inventio*, scelta morale, appaiono inestricabilmente unite, sia nell'ottica dell'autore che in quella della ricezione. Il *De remediis* è in un certo senso la via breve al dialogo con i grandi del passato, al patto che lega chi scrive e chi legge.

Nello stesso tempo proprio qui, nel *De remediis*, si insinua il tarlo del dubbio, la denuncia del rischio. La biblioteca, l'amore indiscriminato per la moltitudine dei libri, per il loro possesso, possono essere pericolosi. Nel capitolo a loro dedicato, *De librorum copia*, mentre il Gaudio esalta come in un ritornello la gioia che proviene dalla moltitudine dei libri, la Ragione riprende i temi cari a Seneca della denuncia di chi orna la sua casa di libri solo per ostentazione e vanità, e si illude di possederli davvero solo perché sono lì, a ornare le pareti piuttosto che gli spazi dell'anima. Le sterminate biblioteche dell'antichità, a cominciare da quella di Alessandria, appaiono agli occhi impietosi della Ragione come una forma di lussuria letteraria, condannate a essere pura apparenza oppure a produrre in chi davvero le vuole conoscere una frustrazione insanabile, perché la memoria rischia di essere oppressa dalla quantità e la sete di sapere resterà insoddisfatta, condannata a una specie di supplizio di Tantalo. E soprattutto ci sono libri che possono fare impazzire: «Libri quosdam ad scientiam, quosdam ad insaniam deduxere» («I libri hanno dato ad alcuni la sapienza, ad altri la follia») perché sono un cibo potente e pericoloso, che va somministrato con discernimento.²¹

I libri possono condurre alla follia: viene in mente il Don Chisciotte, ma si tratta di un pericolo da cui evidentemente Petrarca si sentiva al sicuro. È un pericolo, d'altra parte, che si lega al lato oscuro della lettura e, nello stesso tempo, ne esalta il potere.

Una tensione irrisolta fra passione per i libri e un dubbio di fondo sulla natura di ciò che ci spinge a leggere e a conoscere è in Michel de Montaigne. All'ultimo piano di una torre egli colloca i suoi libri, e crea così il suo rifugio, un luogo separato e distante dal teatro del mondo, dalle maschere, dai sotterfugi, dalla schiavitù delle convenzioni che lo caratterizzano. Nel 1571 fa porre una iscrizione sulla parete del *cabinet* che affianca la sala rotonda dove trovano collocazione i libri: Michel de Montaigne, vi leggiamo, «se il destino lo concede, ha consacrato questo domicilio, dolce rifugio che egli ha ricevuto dai suoi padri, alla sua libertà, alla sua tranquillità, e al suo ozio»²². In alto, sulle travi del soffitto, fa inscrivere delle frasi, in latino e in greco, tratte dalle sue letture predilette.

²¹ *Ibid.*, I, 43,6, p. 216.

²² I testi delle iscrizioni sono in genere pubblicati in appendice ai *Saggi*: cfr. *Sentences peintes et autres inscriptions de la bibliothèque de Montaigne*, texte établi par A. Lecros, in M. DE MONTAIGNE, *Les Essais*, a cura di J. Balsamo, M. Magnien, C. Magnien Simonin, Gallimard, Paris 2007, pp. 1309-1316; cfr. pp. 1315-1316.

Molto forte è la presenza dell'*Ecclesiaste*, i cui passi vengono spesso parafrasati. L'impressione è che si tratti di passi ruminati nella memoria, deformati e ridotti all'osso, come il fulmineo «Dio ha dato all'uomo il desiderio di conoscenza per torturarlo»²³. Proprio lì, nel cuore della biblioteca, si insinua così un dubbio radicale, sulla sofferenza irrimediabile che è legata al desiderio della conoscenza, e quindi al piacere della lettura.

I rischi che la lettura comporta emergono anche in un dialogo di Tasso, *Il Malpiglio secondo ovvero del fuggir la moltitudine*. Scritto nel 1585, inizia con l'ammirata descrizione dello studio di Giovanlorenzo Malpigli, che ospita non solo una splendida biblioteca, ma anche quadri, strumenti musicali, astrolabi, ecc., secondo il gusto enciclopedico proprio dell'età. Uno dei punti in discussione è la capacità dei libri di fare da barriera all'esterno, di difendere da pensieri e passioni indesiderati. Ed è proprio qui che *l'alter ego* dell'autore, il Forestiero Napoletano sferra, per così dire, il suo attacco.

Com'è possibile che, leggendo il Petrarca, il quale avete assai spesso fra le mani, non pensiate di lui, e non ve l'immaginate su la riviera di Sorga scrivere pensier leggiadri e alti al suon de l'acqua e sotto l'ombra d'un lauro? [...] E sempre che leggete alcuna cosa di lui, mi par necessario che l'abbiate nel pensiero e ne l'immaginazione, e quasi che'l sentiate: perché l'immaginazione è senso interno.²⁴

È così che il piacere della lettura diventa rischioso, è così che il dialogo con l'autore si può trasformare in pericolosa invasione dell'interiorità: la forza evocativa della poesia di Petrarca rende tale invasione ancor più penetrante, poiché le immagini, le sensazioni, le passioni si comunicano al pensiero e poi all'immaginazione, fino a diventare qualcosa che si vive, che si condivide: quel che leggete è come se lo «sentiate, perché l'immaginazione è senso interno», dice il Forestiero Napolitano. Subito fragile si rivela la linea di difesa adottata da Giovanlorenzo (è vero, ma si tratta di «pensieri piacevolissimi»), perché il suo interlocutore gli cita i versi di Petrarca in morte di Laura e gli fa notare che quando ha «sotto gli occhi que' versi» diventa «maninconoso con esso lui» e si riempie di affanno.²⁵ Attraverso i testi le passioni invadono dunque l'anima del lettore, in un certo senso lo colonizzano. È così che il piacere della lettura può

²³ «Cognoscendi studium homini dedit Deus eius torquendi gratia». Seguo qui la traduzione di Armando Torno (M. DE MONTAIGNE, *La torre di Montaigne. Le sentenze scritte sulle travi della biblioteca*, La Vita Felice, Milano 2013, p. 13). L'iscrizione rinvia a *Ecclesiaste* 1 (I,13), che è però meno violento: «Et proposui in animo meo quaerere et investigare sapienter de omnibus, quae sunt sub sole. Hanc occupationem pessimam dedit Deus filiis hominum, ut occuparentur in ea». Montaigne sembra contaminare il passo con *Eccles.* III, 10.

²⁴ *Il Malpiglio secondo ovvero del fuggir la moltitudine*, scritto nel 1585, viene pubblicato per la prima volta nel 1666. Cfr. il testo in T. TASSO, *Dialoghi*, II, a cura di G. Baffetti, *Introduzione* di E. Raimondi, Rizzoli, Milano 1998, pp. 623-663 (624-625).

²⁵ *Ibid.*, p. 625.

diventare rischioso proprio perché penetra nella interiorità, e può rimodellarla a sua immagine e somiglianza.

I pericoli che la lettura comporta sono, in una lunga tradizione, particolarmente gravi quando a leggere sono le donne. Mi limiterò qui ad accennare soltanto a un caso paradigmatico, quello di Francesca da Rimini. Francesca è il primo spirito che parla a Dante, che prende la parola, ed è interessante che sia una donna, una donna dotata di forte personalità, di una forte carica passionale, ma anche di una notevole cultura. È una lettrice che cita i testi che ha letto per raccontare la propria storia, per darle un senso e una giustificazione:

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
 prese costui de la bella persona
 che mi fu tolta; e'l modo ancor m'offende.
 Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
 mi prese del costui piacer sì forte,
 che, come vedi, ancor non m'abbandona.
 Amor condusse noi ad una morte.
 Caina attende chi a vita ci spense. (Inf. V, 100-107)

La triplice anafora di “amore” rinvia a Guinizelli, a Cavalcanti, allo stesso Dante, alla concezione dell'amore che è propria dello Stilnovo. A Dante, che l'ha collocata all'Inferno, Francesca parla dell'amore nei termini che sono stati cari a lui e ai suoi amici.

Dante costruisce questo straordinario personaggio femminile, Francesca, che è il suo *alter ego*, o meglio l'*alter ego* di quella fase della sua vita in cui credeva che alla forza dell'amore non si possa resistere. E le mette in bocca appunto le parole sue e dei suoi amici del dolce stil novo. Ma fa anche qualcosa di più. Quando Dante le chiede:

Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri,
 a che e come concedette amore
 che conosceste i dubbiosi disiri? (Inf. V,118-120)

Francesca risponde all'inizio con una osservazione insieme personale e generale:

E quella a me: Nessun maggior dolore
 che ricordarsi del tempo felice
 ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.(Inf. V,121-123)

Il nesso tra dolore e ricordo di un momento felice è tema presente in un autore molto caro a Dante, Boezio (II, IV,4), ma è anche una caratteristica ricorrente del poema, dove la memoria è sempre carica di passioni.²⁶ Quel che più ci col-

²⁶ L. BOLZONI, *Dante o della memoria appassionata*, «Lettere italiane», 2008, LX, pp. 169-193.

pisce è la citazione che Francesca fa di Virgilio: «e ciò sa 'l tuo dottore». Si tratta del passo dell'inizio del II canto (vv. 3-4): Enea è arrivato a Cartagine, ha visto che le storie di Troia sono state raffigurate nel tempio dedicato a Giunone, e vi legge un segno dell'umanità, della *pietas* che caratterizza gli abitanti del luogo (I, 462: «Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt», «si compiangono le sventure e gli eventi umani commuovono il cuore»). Segue il banchetto in cui Didone chiede a Enea di raccontare la caduta di Troia e le sue peregrinazioni. È a questo punto che leggiamo le parole a cui Francesca si riferisce: Enea dice a Didone «infandum, regina, iubes, renovare dolorem» («O regina, mi ordini di rinnovare un dolore indicibile»). E aggiunge poco dopo:

sed si tantus amor casus cognoscere nostros
 ...quamquam animus meminisse horret luctuque refugit,
 incipiam.
 [Ma se hai tanto il desiderio di conoscere le nostre vicende...
 benché il cuore inorridisca al ricordo e rifugò dal pianto, ti dirò] (II,10-13)

Così come Francesca dice:

Ma s'a cognoscer la prima radice
 del nostro amor tu hai cotanto affetto,
 dirò come colui che piange e dice. (Inf. V,124-126)

È importante che anche noi, che leggiamo o ascoltiamo il canto, riconosciamo la citazione, perché richiama alla memoria una scena che segna l'inizio di un amore che finirà con la morte di Didone e che la rende colpevole del tradimento della memoria del marito. Ancora una volta lei cita, e chiama direttamente in gioco Dante entro lo specchio magico che sta creando fra lettura e narrazione. E così anche noi lettori siamo invitati a collaborare, a ricordare appunto l'Eneide, a rievocare, sullo sfondo della storia di Francesca, un'altra storia di amore e morte, quella appunto di Didone. Possiamo naturalmente non farlo, ma perderemmo così una delle dimensioni in qualche modo teatrali che il testo di Dante crea, saremmo esclusi da quella specie di complicità fra lettura e vita che Francesca mette in scena.

E infine la scena famosa di una lettura in comune a due, che scatena la passione:

Noi leggiavamo un giorno per diletto
 di Lancialotto come amor lo strinse;
 soli eravamo e senza alcun sospetto.
 Per più fiate li occhi ci sospinse
 quella lettura, e scolorocci il viso;
 ma solo un punto fu quel che ci vinse.
 Quando leggemmo il disiato riso

esser baciato da cotanto amante,
 questi, che mai da me non fia diviso,
 la bocca mi basciò tutto tremante.
 Galeotto fu'l libro e chi lo scrisse:
 quel giorno più non vi leggemmo avante. (Inf. V, 127-138)

È stato individuato il testo che i due potevano leggere: è il romanzo francese di Lancillotto e Ginevra, moglie di re Artù, che circolava nelle corti dell'epoca.²⁷ Ma vorrei sottolineare come questa famosa rievocazione di una lettura in cui ci si rispecchia venga solo alla fine di un discorso in cui Francesca cita appassionatamente le sue letture.

Leggere significa qui rendersi conto delle proprie passioni, gettare una luce su quello che era nell'ombra; acquisire consapevolezza di quello che non si sospettava: la lettura funziona da specchio conoscitivo, e scatena una reazione mimetica. Da Francesca da Rimini a Madame Bovary, potremmo dire, leggere per le donne è pericoloso e infatti si cerca con molti strumenti di renderlo difficile, di controllarlo, di censurarlo.

Proprio una scrittrice, Virginia Woolf, ha dedicato a questo tema pagine indimenticabili, ad esempio in *Una stanza tutta per sé*. Qualche anno prima, nel 1926, in un articolo che nasce da una conferenza tenuta a una scuola femminile, Virginia Woolf aveva invitato a diventare amici, complici dell'autore che si legge, per passare poi in un secondo tempo, eventualmente, a diventarne giudici e aveva concluso con uno splendido elogio della lettura con cui vorrei concludere:

Io almeno ho a volte sognato che il giorno del Giudizio universale, quando tutti i grandi condottieri e avvocati e uomini di stato arriveranno in cielo per ricevere le loro ricompense – le loro corone, i loro lauri, i loro nomi indelebilmente incisi sul marmo imperituro – l'onnipotente guarderà San Pietro e gli dirà, non senza una traccia d'invidia nel vederci arrivare con i nostri libri sotto il braccio: «Questi non hanno bisogno di ricompensa. Qui non abbiamo niente per loro. Sono quelli che amavano leggere».²⁸

E visto che si parla di Paradiso e delle gioie che può dare vorrei citare anche Borges, naturalmente, che ne *L'artefice* scrive:

io che mi figuravo il Paradiso
 sotto la specie di una biblioteca²⁹.

²⁷ D. DELCORNO BRANCA, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Longo, Ravenna 1998.

²⁸ V. WOOLF, *Come dobbiamo leggere un libro?* In *Saggi, prose, racconti*, a cura di N. Fusini, Mondadori, Milano 1998, pp. 229-243: 242-243.

²⁹ J.L. BORGES, *L'artefice*, a cura di F. Tentori Montalto, Rizzoli, Milano 1963, p. 107.

Bibliografia

- BOLZONI, L., *Dante o della memoria appassionata*, «Lettere italiane», 2008, LX, pp.169-193.
- ID., *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Einaudi, Torino 2019.
- BORGES, J.L., *L'artefice*, a cura di F. Tentori Montalto, Rizzoli, Milano 1963.
- DA BURY, R., *Philobiblon*, a cura di A. Altamura, Fausto Fiorentino, Napoli 1954.
- DARNTON, R., *Il paesaggio dell'informazione*, in ID., *Il futuro del libro*, Adelphi, Milano 2011, pp. 43-64.
- DELCORNO BRANCA, D., *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Longo, Ravenna 1998.
- ERASMO DA ROTTERDAM, *Il Ciceroniano o dello stile migliore*, La Scuola, Brescia 1965.
- GARIN, E. (a cura di), *Prosatori latini del Quattrocento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1952.
- GREENBLATT, S., *The Swerve. How the World Became Modern*, W. W. Norton, New York-London 2012.
- GREENE, T.M., *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, Yale University Press, New Haven and London 1982.
- MACHIAVELLI, N., *Lettere*, a cura di F. Gaeta, in *Opere*, III, UTET, Torino 1984.
- DE MONTAIGNE, M., *La torre di Montaigne. Le sentenze iscritte sulle travi della biblioteca*, Milano, La Vita Felice, 2013.
- ID., *Les Essais*, a cura di J. Balsamo, M. Magnien, C. Magnien Simonin, Gallimard, Paris 2007.
- PETRARCA, F., *De remediis utriusque fortunae*, a cura di C. Carraud, I, *Prefatio*, 4, Jérôme Millon, Grenoble 2002.
- ID., *Le familiari*, testo critico di V. Rossi e U. Bosco, trad. e cura di U. Dotti, I, libri I-V, Nino Aragno, Torino 2004.
- ID., *Posteritati*, a cura di P.G. Ricci, in *Prose*, a cura di G. Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Ricciardi, Milano-Napoli 1955.
- PROUST, M., *À la recherche du temps perdu*, sous la direction de J-Y. Tadié, IV, Paris, Gallimard, 1989.
- ID., *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di P. Serini, III, Einaudi, Torino 1961.
- RUSKIN, J., PROUST, M., *Sésame et les Lys*, Précédé de *Sur la lecture*, introduction d'A. Compagnon, Éditions Complexe, Bruxelles 1987.
- TASSO, T., *Dialoghi*, a cura di G. Baffetti, II, *Introduzione* di E. Raimondi, Rizzoli, Milano 1998.
- WOLF, M., *Lettore vieni a casa. Il cervello che legge in un mondo digitale*, Vita e Pensiero, Milano 2018.
- WOOLF, V., *Saggi, prose, racconti*, a cura di N. Fusini, Mondadori, Milano 1998.

Whose Reading ? A qui appartient le pouvoir de la lecture ? Perspectives multiples sur la sémiologie barthésienne et les savoirs situés

Magali Nachtergaele

*Université Bordeaux Montaigne – Laboratoire Plurielles UR 24142 et CNRS –
Laboratoire en études de genre et sexualité – UMR 8238*

A partir du renversement opéré par Barthes avec « La Mort de l'auteur » en 1967, on peut interroger l'émergence des modalités de lectures et interprétations critiques qui laissent une plus grande part à l'expérience singulière du lecteur. La question que pose Sandra Harding, en 1991, dans son *Whose Science, Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives* s'applique également à la lecture des textes : ainsi «Whose Reading, Whose Interpretation?» peut-on se demander à notre tour. Suivant une approche féministe (et au-delà, queer) des opérations de lecture et d'interprétation des textes littéraires, il s'agit de montrer en quoi les notions de « point de vue » (« standpoint », Nancy Hartsock) ou de « perspective partielle » décrites par Donna Haraway sous le nom de « savoirs situés » permettent de faire valoir une « objectivité forte », à rebours d'une lecture universalisante, fatalement tronquée car incapable de saisir la multiplicité des expériences de lecture. Enfin, en juste retour, on relira Barthes à l'aune de ces théories de la lecture dynamiques et plurielles.

lecture, interprétation, savoir situé, sémiologie, Roland Barthes

Qui nous a appris à lire ? qui nous a enseigné nos outils d'interprétation, et la façon dont nous devons comprendre textes, signes, significations ? les études littéraires reposent principalement sur des apprentissages théoriques enseignés à l'université ou articulés, en France, autour des exercices de concours, dissertation, commentaires, explications de texte. Cet aspect a considérablement orienté la façon dont les textes étaient lus et commentés, notamment avec une pré-éminence de la lecture rapprochée (*close reading*) mettant en valeur la di-

mension philologique ou stylistique des textes, dans la tradition des classes dites de rhétorique. Nos curriculums littéraires, principalement conduits dans le sillage du post-structuralisme, ont amené des questions de réception, de source ou génétique des manuscrits et archives, une grande part d'herméneutique et une part croissante de contextes culturels, politiques et socioculturels. Des courants plus récents ont innervé ces recherches, et leurs enseignements, en donnant plus de place à certains aspects de l'analyse textuelle : ces dernières décennies en Europe continentale, les enjeux de genre, sexualité, et plus récemment de race et/ou de colonialité ont pris part au débat, avec un temps de retard sur le domaine anglophone. Ces paradigmes ont généré de puissants retournements dans le champ de l'interprétation, créant de nouvelles communautés interprétatives, pour reprendre les termes historiques de Stanley Fish.

Ces nouvelles forces ne sont pas arrivées sans tension et elles ont parfois induit de vifs débats avec les précédents courants dominants, qui n'est pas sans rappeler l'histoire de la Nouvelle critique¹ ou de l'École des Annales en leurs temps. Roland Barthes n'est pas étranger à cette émergence de courants dissidents. Occupant une position originale et marginale du monde académique, il fait ses débuts comme critique de théâtre et se fait connaître pour *Le degré zéro de l'écriture* en 1953 avant de rencontrer un véritable succès populaire avec *Mythologies*, une suite de chroniques publiées dans la revue *Lettres nouvelles* et publiées en recueil en 1957. Une figure originale de sémiologue apparaît, et (dé) construit petit à petit les outils de l'anthropologie, de la sociologie, des études littéraires et de la sémiotique pour faire surgir des analyses nourries des courants critiques contemporains : le marxisme, au premier chef, mais aussi l'histoire des mentalités ou encore la psychanalyse. C'est dans cet air du temps, auquel Barthes est sensible, qu'il énonce une théorie révolutionnaire de la lecture qui proclame « La mort de l'auteur » (1967) et, par voie de conséquence, le règne du lecteur. En quoi ce renversement a-t-il joué un rôle dans la singularisation de l'expérience de lecture, d'un point de vue des études de genre et de sexualité ? Barthes a-t-il contribué à poser les bases d'une potentielle sémiologie si ce n'est queer, dans la lignée de ce que Donna Haraway et Nancy Hartsock énonceront comme une perspective partielle, ferment de l'objectivité forte ? C'est l'une des hypothèses d'Éric Marty dans son ouvrage *Le Sexe des modernes*, qui considère pour sa part que les études en genre, et en particulier la théorie de performance de genre par Judith Butler, procède, pour le dire vite, de la French theory².

¹ Voir R. PICARD, *Nouvelle critique ou Nouvelle imposture*, J.-J. Pauvert éd., collection Libertés (27), Paris 1965 par exemple.

² É. MARTY, *Le Sexe des modernes, Pensée du neutre et théorie du genre*, Fiction & Cie, Seuil, Paris 2021. Marty met cependant de côté le dialogue entre les pensées féministes française et américaine et le rôle du matérialisme marxiste dans la construction du champ des études féministes en

Toutefois,, la position de Barthes est particulière, lui-même étant homosexuel, et en tant que protestant, doublement partie prenante de minorités. Si en France elle a longtemps été elle-même minorée, cette position n'a pas été sans conséquences sur la construction du regard critique barthésien, et l'intégration de l'expérience subjective dans son système de pensée³.

En relevant les couches d'interprétation possible au sein de la critique creative de Roland Barthes, il est possible de relire ses dispositifs en textes et images à travers le prisme d'outils critiques contemporains en études littéraires, visuelles et avec les savoirs situés⁴.

Le champ étendu de la sémiologie masculine

Dans un court texte de 1972, Barthes appelle de ses vœux une "théorie de la lecture"⁵. Il y déplore notamment que les livres et en général les productions intellectuelles soient trop fortement concentrées sur les « théories de l'écriture », et non de la lecture : « il n'y a jamais eu de théorie de la lecture », dit-il, et il reconnaît dans la convergence « des sciences nouvelles : la sociologie, la sémiologie, la psychanalyse, l'histoire même », une « mutation des conditions techniques et sociales de la lecture »⁶. Cinq ans après avoir proclamé la mort de l'auteur et la naissance du lecteur, il prend en considération cette nouvelle force à l'œuvre dans le champ de la littérature, sur un plan plus large, celui de l'interprétation : « le lecteur, la critique classique ne s'en est jamais occupée », écrivait-il déjà en 1967 en demandant à « renverser le mythe » d'un « humanisme qui se fait hypocritement le champion des droits du lecteur »⁷. Dans cet effort de faire un bilan de cette réévaluation de la lecture en 1972, Barthes tente

particulier, et en genre par ailleurs.

³ Voir récemment le colloque *Barthes et la question homosexuelle*, Bruno Blanckeman, Claude Coste, Marie Gil et Éric Marty dir., 7-8 octobre 2022, Sorbonne nouvelle, Paris, et les deux articles que j'ai écrits à ce sujet qui servent d'arrière-plan à mon propos, M. NACHTERGAEL, *Barthes by the Margins – Barthes' Gay Visual Culture*, in *Understanding Barthes, Understanding Modernism*, J. di Leo, Z. Zalloua dir., coll. Understanding Philosophy, Understanding Modernism, Bloomsbury, London 2022, pp. 223-236 et EAD., *Roland Barthes à l'heure des Queer et Gay Studies*, in *Roland Barthes, continuités, déplacements, recentrements*, V. Stiénon, J.-P. Bertrand dir., Christian Bourgois, Paris 2017, pp. 417-437. On peut lire également avec profit, William Marx, *Un savoir gai*, Minuit, 2018.

⁴ Le terme vient de D. HARAWAY, *Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, «Feminist Studies», 1988, 14, 3.

⁵ R. BARTHES, *Pour une théorie de la lecture* [1972], in ID., *Œuvres complètes*, IV, Seuil, Paris 2002, p. 171.

⁶ *Ibid.*

⁷ ID., *La mort de l'auteur* [1967], in ID., *Œuvres complètes*, III, Seuil, Paris 2002, p. 45. J'ai reconfiguré les citations pour synthétiser la pensée de Barthes.

de définir ce que recouvre « la lecture » et d'inscrire ce changement de point de vue dans un ancrage théorique en continuité avec le structuralisme et l'analyse textuelle, en proposant une « théorie » non pas abstraite mais selon une posture éthique : « description, production pluriscientifique, discours responsable [...] et acceptant de se mettre lui-même en cause comme discours de la scientificité », dans un souci de réflexion critique assumé. Son premier geste est de considérer la lecture comme un « acte total », dans un champ académique qui promeut « l'interdisciplinarité » : « qu'est-ce qui se passe dans l'acte total de lecture ? », demandant de façon rhétorique si la lecture a des frontières, il conclut, utilisant des italiques pour insister sur l'idée : « La lecture, c'est ce qui ne s'arrête pas. »⁸ Barthes, pour rappel, avait pour projet inspiré de Ferdinand de Saussure, de déchiffrer « la vie des signes dans la vie sociale » : la lecture est, dans la pensée sémiologique de Barthes, extensible à la vie comme texte, de l'habit social aux visages, une métaphore qui a longtemps été associée à sa pensée critique.

Le paragraphe suivant de ce court texte, « Pour une théorie de la lecture », recycle de nombreux éléments de la sémiologie des signes chez Barthes, en photographie autant que dans la mode, en combinaison avec la littérature. Tentant une typologie de niveaux de lecture (perceptif, dénotatif, associatif et inter-textuel), il ajoute un nouvel élément qui n'est pas sans annoncer la publication marquante à venir l'année suivante, son célèbre *Le Plaisir du texte* : « A ces niveaux, il faut sans doute ajouter [...] deux intégrateurs : le code social [...] et le désir, le fantasme (...) ». Cet élément réapparaît ultérieurement sous une forme subtile dans *La Chambre Claire* avec le punctum, qui éveille l'émotion. Dans la phase conclusive de son texte, cependant, force est de constater la grande influence de la psychanalyse à cette période. Dans son approche de la lecture, cet aspect est d'autant plus marquant quand il explique comment émotion et intellection s'interconnectent. Avant de clore sa réflexion sur les origines psychanalytiques du processus intime de lecture, il rappelle la fonction idéologique de la lecture : « c'est une proie pour les pouvoirs, les morales »⁹. Dans le prolongement de cette réflexion éthique, il mentionne deux types de lectures, les unes « vivantes » en opposition à d'autres, « mortes » : ces dernières sont « assujetties aux stéréotypes, aux répétitions mentales, aux mots d'ordre ». Les lectures vivantes se caractérisent en « produisant un texte intérieur, homogène à une écriture virtuelle du lecteur »¹⁰. Ultérieurement, dans *Le Plaisir du texte*, qui peut être considéré comme la proposition barthésienne d'une théorie (partielle) de la lecture, la réflexion n'est pas aussi aboutie que ce que l'on aurait pu espérer. Il y maintient cependant une distance vis-à-vis d'un dogme psychanalytique

⁸ Id., *Pour une théorie de la lecture*, cit., p. 172.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

dominant et surplombant, rappelant qu'il s'agit surtout de considérer la psychanalyse comme un « monument » que l'on peut traverser, comme une fiction : « (Le monument psychanalytique doit être traversé – non contourné, comme les voies admirables d'une très grande ville, voies à travers lesquelles on peut jouer, rêver, etc. ; c'est une fiction) »¹¹.

Sans revenir sur cet ouvrage beaucoup cité, on peut indiquer que tout le chemin du livre entremêle l'acte de lire (ou d'écrire) avec une émotion érotique, un plaisir sexuellement connoté, jusqu'au *finale* de l'ouvrage qui s'achève sur ces mots : « ça jouit ». Cette fin peut aujourd'hui prêter à sourire et semble bien datée, accentuant le plaisir individuel, quasi fétichiste, et frôlant le solipsisme. Mais cette avancée radicale vers un plaisir très personnel, une lecture émotionnelle intime, et une possibilité de théoriser à partir de la sensation représente une véritable révolution, non pas dans les pratiques (les lectures ont de tout temps été subjectives), mais dans la prise en compte de la subjectivité, et les émotions induites par la lecture, en tant qu'outil valide de lecture. Étrangement, à cet endroit et à la fin de son argumentaire *pro domo*, Barthes néglige un élément pourtant essentiel de sa posture éthique tandis qu'il met de côté les tensions et relations de pouvoir en jeu dans la lecture. Car, comme la plupart des théoriciens de la lecture et de la littérature, ce que lit Barthes est quasi exclusivement écrit par des hommes. Il peut sembler abrupt de l'énoncer ainsi, mais excepté pour Marcelline Desbordes Valmore (et son amie Julia Kristeva, une pure théoricienne poststructuraliste et compagne de son ami Philippe Sollers), qu'il mentionne dans *La Chambre claire*, en montrant même un portrait d'elle, Barthes ne lit pas l'autre part de l'humanité, - les femmes - tout comme la grande majorité de ses contemporains. Et s'il ne lit pas les femmes pour leurs textes littéraires, elles n'entrent pas plus dans sa conversation scientifique et théorique. Ce biais dans sa théorie de l'assomption du lecteur indique que le masculin neutre n'inclut pas par défaut la lectrice, et encore moins sa potentielle subjectivité.

Bien sûr, on pourrait objecter que la narratologie, les structures linguistiques ou les règles de composition rhétorique ne peuvent pas être considérées comme genrées, étant abstraites : en tant que structures théoriques, elles seraient sans genre, non-binaires et pour le dire autrement, parfaitement neutres. Pourtant, la question de l'interprétation ne peut s'entendre sans l'audience et le lectorat qui construit le sens tant que communauté culturelle et « partage de sensible » (Jacques Rancière). Elle s'est manifestée depuis les jalons posés par Hans Robert Jauss jusqu'à Franco Moretti, qui a réorganisé visuellement les données de lectures en chartes graphiques dans son livre de 2005 *Graphs, Maps, Trees*.

¹¹ ID., *Le plaisir du texte*, in *Œuvres complètes*, IV, cit., p. 255.

*Abstract Models for Literary History*¹² et tenté de faire voir autrement : « qui lit quoi ? ». Ce déplacement dans les théories de la réception de Barthes à une approche en données graphiques de la lecture indique que d'autres manières de lire et d'autres lectures ont été progressivement prises en considération. Et l'un des plus intéressants chapitres du livre de Moretti visait à expliquer l'essor de la littérature gothique anglaise. En liant l'essor de ce genre littéraire à un lectorat féminin abonné à des livraisons régulières, il a démontré que le développement de nouvelles fantastiques avait été rendu possible par un système de vente directe. Ainsi, le lectorat féminin a permis à des autrices de diffuser leurs textes et gagner une audience que le circuit classique éditorial ne leur donnait pas : grâce à cet essor d'arrière-plan, Mary Shelley a pu devenir l'une des plus célèbres autrices de son temps. Le phénomène est comparable à d'autres genres minorisés en littérature, majoritairement écrits par des femmes. Aussi, dans la hiérarchie des lectures, des lectorats et de leurs interprétations, on peut se demander comment ont été construites les théories de la réception, si elles occultent volontairement une partie du lectorat pour favoriser certaines œuvres, et si les théories de la lecture elle-mêmes ne sont pas élaborées selon un universalisme factice qui ne ferait que reproduire une pensée dominante et genrée.

Whose Reading? Qui lit, avec quel regard ?

Dans sa thèse de doctorat¹³, la spécialiste de la lecture Estelle Mouton Rovira a dressé une histoire de la théorie de la lecture à travers la figure du lecteur, telle qu'elle apparaît dans la littérature contemporaine française. Dans la continuité de l'ouvrage de Marie Baudry sur les *Lectrices romanesques*¹⁴, elle a récemment interrogé la figure de la lectrice et s'est demandé, avec Maxime Decout, un autre spécialiste dans son cas du « mauvais lecteur », si « La lectrice était un lecteur comme les autres »¹⁵. Plus qu'un personnage apparaissant dans une fiction, elle explique dans l'entrée « Pouvoirs de la lecture » du *Dictionnaire des émotions* que le langage fait la connexion entre le monde et l'imagination : à cet égard, « le livre lui-même devient un objet magique »¹⁶ qui permet à l'esprit d'être absent

¹² Voir F. MORETTI, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*, Verso Books, London 2007.

¹³ E. MOUTON-ROVIRA, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, Presses du Septentrion, Lille, à paraître.

¹⁴ Voir M. BAUDRY, *Lectrices romanesques. Représentations et théorie de la lecture aux XIX^e et XX^e siècles*, Classiques Garnier, Paris 2014.

¹⁵ M. DECOUT, E. MOUTON-ROVIRA (dir.), *La lectrice est-elle un lecteur comme les autres ? Genre et réception dans le roman contemporain*, «Relief», 2023, 17-2, en ligne : <<https://revue-relief.org/article/view/18416>>.

¹⁶ E. MOUTON-ROVIRA, *Lecture*, in *Arts et émotions*, M. Bernard, A. Gefen, C. Talon-Hugon dir.,

alors qu'on est physiquement présent, et qui a un effet direct sur les humeurs et émotions du lecteur, voire, sur leurs actions dans la réalité. Mouton-Rovira rappelle la manière dont Michel Picard envisageait une distinction entre trois niveaux de lecture, susceptibles d'évoluer au fil d'un texte¹⁷ : l'un qui maintient un contact avec la réalité, un autre qui garde distance et réflexivité durant la lecture, et un dernier, ce qui est lu et l'imaginaire produit par le « texte »¹⁸. Ce transfert constant et cette activité interprétative en circulation peut avoir une agentivité directe : « À présent, Nathanaël, jette mon livre. Émancipe-t'en. Quitte-moi », intime le narrateur des *Nourritures terrestres* à son lecteur. Mais s'il est ici nommé et généré, le lecteur à qui s'adresse un récit, qui est-il ? à qui est destiné cette demande d'action, qui est supposé sortir et se former soi-même ? Au-delà de cet exemple, on peut se demander à qui sont destinés les textes, et à en dernier lieu, à qui appartient leur lecture et leur interprétation – au sens du pouvoir qui est conféré par l'acte de lecture ? J'aimerais donc demander, pour paraphraser le célèbre titre de Sandra Harding *Whose Science, Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives* (1991), "Whose Reading, Whose Interpretation?", à qui appartient la science, à qui la connaissance, et au-delà, à qui appartient la lecture, à qui appartient le pouvoir de l'interprétation ?

Si la lectrice est un lectorat identifié, dont l'expérience peut conduire à interpréter différemment des textes, dans quelle mesure peut-on considérer la lecture autrement que selon une position spécifique ? à qui appartient la lecture en tant qu'acte d'interprétation, dans la théorie littéraire, ou pour aller plus loin, dans d'autres disciplines ? autrement dit, qui a le droit d'interpréter ? Une polémique récente avait bousculé en France le prestigieux concours de l'agrégation de lettres et avait conduit à une lettre ouverte d'étudiantes de l'École Normale supérieure à demander de considérer une scène de *L'Oaristys* du poète André Chénier comme une agression sexuelle, un fait traditionnellement occulté par la doxa interprétative au nom des « conventions littéraires »¹⁹. La reconduction de cette lecture entraine là en conflit direct avec une éthique visant à ne pas reconduire, au nom de l'esthétique, un regard bienveillant envers les violences sexuelles et sexistes.

Sans prendre le parti le plus radical de #metoo, on peut dans un premier s'intéresser aux théories de la lecture énoncées par des femmes. Dans la théo-

Armand Colin, Paris 2016 pp. 241-254, <<https://doi-org.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/10.3917/arco.berna.2016.01.0241>>, par. 14.

¹⁷ M. PICARD, *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Minuit, Paris 1986.

¹⁸ MOUTON-ROVIRA, *Lecture*, cit., par. 18.

¹⁹ Dans la presse, voir par exemple l'article de M. COCQUET, *Metoo : faut-il reguillotiner André Chénier ?*, «Le Point», 26 luglio 2019, ou le compte rendu de L. WAJEMAN, « Lire le viol », *Écrire l'histoire*, 2021, 20-21, pp. 194-198 qui revient sur l'affaire et l'ouvrage d'H. MERLIN-KAJMAN, *La littérature à l'heure de #MeToo*, éd. Ithaque, Théories Incognita, Paris 2020.

rie littéraire française, et jusqu'à récemment, la grande majorité des titres de références relevaient de plumes masculines²⁰, à moins de s'intéresser strictement à la catégorie des « écritures féminines ». Même si l'on peut inclure désormais N. Katherine Hayles sur la lecture numérique, récemment traduite en français, et Marielle Macé sur les liens entre vie et lecture²¹, il a fallu un long temps avant que l'idée de lecture féministe – et non pas une lecture féminine – émerge de façon franche dans le champ de la théorie critique littéraire. Récemment, la jeune chercheuse Azélie Fayolle a publié un des premiers essais, bien accueilli, intitulé *Des Femmes et du style. Pour un feminist gaze*²² : partant de Virginia Woolf, elle étend le domaine de l'écriture féministe à celui de la lecture en féministe, insistant sur les communautés politiques construites à travers le texte et la lecture, sans exclure dans une tradition barthésienne, le plaisir ou la lecture loisir. L'essai a aussi le mérite de faire un panorama critique d'une lecture située à travers un regard, le « gaze », qui est incorporé dans une expérience socio-culturelle vécue par des femmes. Cette notion de « male gaze » a été énoncée par la critique de cinéma Laura Mulvey en 1975, et a depuis été reprise de nombreuses fois, déclinée sous diverses formes. Fayolle cite également Iris Brey²³ qui a considérablement aidé à populariser ce concept dans le lectorat francophone : elle note que Brey insiste sur une « économie du désir » ancrée dans l'expérience féminine, répondant là encore au double aspect barthésien de la lecture vivante, qui, pour le dire autrement, renverse un stéréotype autant qu'elle donne du plaisir. Pour autant, ce « female gaze » chez Iris Brey n'est pas sans restrictions. Selon elle, il ne faudrait pas perpétuer la relation perverse et fétichisante que critiquait précisément Laura Mulvey avec le « male gaze » qui tend à transformer au cinéma le corps féminin regardé, en objet spectaculaire de désir. D'autres tentatives d'échapper à cette fatalité de la réification du sujet féminin en personnage-poupée ont émergé, pour redonner au regard et à la subjectivité féminine sa puissance interprétative et une valeur effective. L'essayiste Émilie Notéris, dans son essai *La Fiction réparatrice*, a expérimenté pour sa part la possibilité d'un « queer gaze », la notion instable de « queer » permettant d'échapper à tout figement dans l'interprétation²⁴. Mais les risques d'essentia-

²⁰ W. ISEER, *The Implied Reader*, Johns Hopkins U. Press, Baltimore 1974, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins U. Press, Baltimore 1980 ; M. CHARLES, *Rhétorique de la lecture*, Seuil, Paris 1977 ; U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979 ; Y. CITTON, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires*, Éditions Amsterdam, Paris 2007.

²¹ N.K. HAYLES, *How We Think. Digital Media and Technogenesis*, U. Chicago Press, Chicago 2012 et M. MACÉ, *Façons de lire, manières d'être*, Essais, Gallimard, Paris 2011.

²² A. FAYOLLE, *Des Femmes et du Style. Pour un Feminist Gaze*, Divergences, Paris 2023.

²³ I. BREY, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, éditions de l'Olivier – Points, Paris 2020.

²⁴ É. NOTÉRIS, *La Fiction réparatrice*, UV éditions, Paris 2017.

lisme guettent toujours ces catégorisations, et de ces expériences, comme le rappelait l'activiste théoricienne bell hooks le "black female gaze" est exclu²⁵, laissant là encore l'expérience vécue du fétichisme racial de côté. Ma conclusion partielle ici sera qu'à bien des égards, la notion exclusive de « gaze » genré ou sexualisé s'avère un piège interprétatif qui peut être certes utilisé comme outil de déconstruction des stéréotypes, mais ne saurait être exclusif d'autres niveaux d'interprétation.

De la focalisation au point de vue situé

Les termes de regard, point de vue ou focalisation rappellent que la métaphore de la vision reste un des facteurs d'interprétation narrative puissants de l'herméneutique occidentale. Dans les focalisations omniscientes ou zéro, le « point de vue » du narrateur parvient à s'absenter de l'esprit du lecteur et donner l'illusion qu'entre le texte et le lecteur, la médiation n'existe pas, comme si elle était transparente ou neutre. Cette technique illusionniste est particulièrement sensible dans le développement des médias modernes et de la construction du savoir à travers des machines de vision. Jonathan Crary synthétise ce qu'il appelle les *Techniques de l'observateur*²⁶ dans son livre du même nom, en insistant sur la décorporéisation des outillages de vision qui créent une séparation avec le corps sensible pour privilégier, selon l'axiologie scientifique, l'objectivité de la technique par opposition à la subjectivité des savoirs incorporés. Cette conception de la science et de ses liens avec la technologie a été critiquée par le mouvement écoféministe notamment et par l'épistémologue Carolyn Merchant qui insiste sur le rôle de la technique dans la séparation de l'humain et de la nature, et le rôle de la figure de la femme dans cette distinction culture / nature²⁷. Cette critique de la « neutralité axiologique » à travers technique et savoir scientifique objectif a été opposée frontalement par Nancy Hartsock qui y voit une science et une vision masculines sur le monde, dont les femmes ont été écartées.

Elle explique que pour éviter l'écueil d'un point de vue globalisant mais sujet à cautions, l'énonciation explicite d'un point de vue est fondamentale pour obtenir une « objectivité forte », ceci à travers une perspective partielle, consciente et circonscrite. Sa définition du « standpoint » indique qu'il est nécessaire de

²⁵ Voir le chapitre célèbre "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators", B. Hooks, *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston 1992.

²⁶ J. CRARY, *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle* [1990], tr. de l'anglais par Frédéric Maurin, Dehors, Paris 2016.

²⁷ Voir C. MERCHANT, *The Death of Nature, Women, Ecology and Scientific Revolution*, Paperback, New York 1980, surtout les chapitres 1 et 7.

faire une part réflexive à sa propre position interprétative et signaler dans quelle mesure la subjectivité est engagée dans le processus herméneutique, dans la mesure où il est impossible, « malgré toutes les bonnes intentions du monde », d’embrasser la totalité des relations entre humain et nature, certaines restant invisibles :

A standpoint is not simply an interested position (interpreted as bias) but is interested in the sense of being engaged [...] A standpoint, however, carries with it the contention that there are some perspectives on society from which, however well-intentioned one may be, the real relations of humans with each other and with the natural world are not visible²⁸.

Un autre enjeu de cette perspective partielle est de se départir de l’évidence masculine qui entoure cette construction du savoir et que Hartsock identifie comme une « masculinité abstraite », invisible, transparente comme les outils de l’objectivité. D’un côté, il s’agit pour la masculinité abstraite de s’échapper de la contingence du monde concret et de s’élever vers les sphères de la théorisation :

Masculinity must be attained by means of opposition to the concrete world of daily life, by escaping from contact with the female world of the household into the masculine world of politics or public life²⁹

De l’autre, Hartsock souligne que loin d’être un aspect secondaire de la construction du savoir européen, la masculinité abstraite structure les relations sociales, de sorte qu’elle ne se perçoit plus, telle une superstructure invisible: « Abstract masculinity, then, can be seen to have structured Western social relations and the mode of thought to which they give rise at least since the founding of the *polis* »³⁰. Résolument inscrite dans une compréhension marxiste des forces à l’œuvre dans la communication et la description du monde, les philosophes des sciences Sandra Harding et Donna Haraway reprennent à Hartsock l’idée de masculinité abstraite. La notion était déjà présente en filigrane dans l’essai *La pensée straight* de la théoricienne Monique Wittig, auquel elle ajoutait le rôle de l’hétéronormativité dominante dans la conceptualisation du monde – et ses interprétations. L’histoire de l’objectivité, telle que Lorraine Daston et Peter Galison l’ont élaborée dans leur étude somme sur la notion, montre que celle-ci repose aussi sur un consensus collectif et donc un geste politique.

²⁸ N. HARTSOCK, *The Feminist Standpoint: Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism* [1983] in *The Feminist Standpoint Revisited and Other Essays*, Westview Press, Boulder 1998, pp. 105-132.

²⁹ EAD., *Money, Sex, and Power: An Essay on Domination and Community*, Northeastern University Press, Boston 1984, p. 241.

³⁰ *Ibid.*

Ann Garry, dans son article sur le féminisme analytique, explique la reprise et l'élargissement du terme. Donna Haraway l'utilise notamment pour décrire cette transparence dans la médiation du monde par la science, une idée posée par Sandra Harding dans son fameux ouvrage *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking From Women's Lives*³¹. Ann Garry explique ainsi comment la « masculinité abstraite » se fait le reflet du monde dans une subjectivité unique :

the ideal agent must create and constantly police the borders of a gulf, a no-man's-land, between himself as the subject and the object of his research, knowledge, or action in order to be a self whose mind would perfectly reflect the world³².

Aussi, contre ce moi monolithique, qui se voit comme un média neutre et reflétant une image fidèle du monde, à la manière d'un microcosmos renvoyant l'image du cosmos, celles que je nomme « Les trois H », Hartsock, Harding et Haraway préfèrent la notion de « savoir situé » directement issu de la perspective partielle. C'est dans le chapitre « Persistance de la vision » qu'Haraway formule son souhait d'une « doctrine of embodied objectivity that accommodates paradoxical and critical feminist science projects: Feminist objectivity means quite simply situated knowledge »³³.

Pour revenir à Barthes. Dans quelle mesure un regard singulier peut-il être un savoir situé ?

Le savoir situé, par définition, n'est pas généralisant. Il exprime un point de vue spécifique, dans lequel se reflètent des interprétations singulières du monde, mais partageable par des groupes ayant vécu ou capables d'imaginer une expérience comparable. Dans un ouvrage particulièrement inspirant, *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen* (2019), le chercheur en sciences politiques Malcom Ferdinand explique que la notion même d'humanité a été fondée à partir de biais racistes et exclusivement depuis un point de vue eurocentré. Si les femmes ont longtemps été exclues de la "science", bien d'autres savoirs ont été soit minorisés, soit détruits, ce que Boaventura de Sousa Santos montre dans son livre fondateur *Epistemologies from the South, Justice against Epistemicides* (2014). Dans la continuité de ces questionnements

³¹ S.G. HARDING, *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*, Cornell University Press, Ithaca 1991.

³² *Ibid.*, p. 158, cité par A. GARRY, *Analytic Feminism*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, E.N. Zalta, U. Nodelman dir., 2022, <<https://plato.stanford.edu/archives/win2022/entries/femapproach-analytic/>>.

³³ HARAWAY, *Situated Knowledges*, cit., p. 581.

sur les relations au savoir et aux modes d'interprétation de phénomènes naturels autant que sociaux, Rosa Braidotti affirme également que les femmes ont été exclues des réflexions sur le posthumanisme, dans la mesure où elles n'ont jamais été considérées. C'est la raison pour laquelle elle développe un féminisme posthumain qui donne une place à la perception et à des voix qui n'ont pas été entendues ou prises en compte dans le travail de conception de ce qui relèverait de l'humanité. Haraway élargit cette idée pour critiquer l'universalité de l'interprétation théorique et propose de revaloriser le point de vue du corps, « from below »³⁴, d'en bas, dans la tradition matérialiste d'une histoire vue d'en bas :

I am arguing for politics and epistemologies of location, positioning, and situating, where partiality and not universality is the condition of being heard to make rational knowledge claims. These are claims on people's lives. I am arguing for the view from a body, always a complex, contradictory, structuring, and structured body, versus the view from above, from nowhere, from simplicity.³⁵

Et elle ajoute, ce qui nous ramène à la science de l'interprétation des textes et de la littérature : « Feminism loves another science: the sciences and politics of interpretation, translation, stuttering, and the partly understood »³⁶, en insistant sur l'importance du « world reading », la lecture du monde, et l'interprétation, que l'on peut comparer avec l'interprétation sémiologique des signes et des signes de pouvoir.

Pour conclure avec Barthes, nous pouvons l'aborder avec une autre perspective, certes pas féministe, mais inscrire sa pensée dans un savoir situé. Peut-être ne devrions-nous pas tant nous intéresser à ses théories de la lecture et ses tentatives de généralisation, souvent peu convaincantes. A y regarder de façon plus pragmatique, c'est plutôt du côté de ses techniques d'écriture, des choix qu'il opère et de la manière dont il retranscrit son regard sur le monde qu'il faut reconnaître les marques créatives et singulières d'un regard situé. Dans *Mythologies* (1957), il expérimente une sémiologie des signes appliquées à la vie sociale et politique, portant son attention principale sur les dominations et le règne idéologique « petit bourgeois » à travers des tableaux, comme autant de saynètes théâtrales de la vie moderne. Dans *l'Empire des signes*, Roland Barthes par Roland Barthes et *La Chambre claire*³⁷, il adopte un point de vue singu-

³⁴ E.P. THOMPSON, *History from Below*, «Times Literary Supplement», 1966, pp. 279-80.

³⁵ HARAWAY, *Situated Knowledges*, cit., p. 589.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ R. BARTHES, *L'Empire des signes*, Les Sentiers de la création, Skira, Genève 1970 ; ID., *Roland Barthes par Roland Barthes*, Microcosmos-Ecrivains de toujours, Seuil, Paris 1975 ; ID., *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, Paris 1980.

lier, énoncé à la première personne et qui ne cache ni ses inclinaisons sexuelles ni ses émotions intimes. Peut-on en conclure que Barthes est conscient de parler depuis un point de vue situé ? de construire, à travers sa « note sur la photographie », et la modestie de ses fragments, des « savoirs situés » à la perspective partielle ?

Dans *L'Empire des signes*, son incapacité à comprendre ce qui se passe autour de lui au Japon le met dans une position vulnérable : il est celui qui ne sait pas lire, il devient illettré. Et c'est dans ce format de non-connaissance, de non-savoir qu'il produit son premier texte créatif, un dispositif phototextuel dans lequel ses choix visuels font une large place à un homoérotisme latent³⁸. La forme favorite de Barthes est le fragment, par opposition à la longue réflexion dissertative. Dans *L'Empire des signes*, lieu loin de tout ancrage de savoir occidental, et de sa propre domination, il produit un dispositif à déchiffrer, à partir d'images et petits documents, montrant ce qui l'a intéressé : des petits mots pour prendre rendez-vous en japonais, des cartes indiquant des chemins et des lieux de rencontres possibles³⁹, des indices indiquant tout un sous-texte à lire derrière le parcours touristique et culturel qu'il met à l'avant-plan. Lire Barthes par le corps, le désir et sa position singulière rebascule le discours théorique dans une expérience vécue du désir pour l'autre, de l'aventure amoureuse et permet de relire le volume des *Sentiers de la création* à l'aune non pas des récits ethnologiques mais des guides gays internationaux Spartacus, qui donnaient les bonnes adresses et conseils pour vivre son homosexualité dans des villes calibrées pour une économie libidinale hétérosexuelle dominante. Le savoir situé, loin de fermer les lectures, les multiplie et ouvre les perspectives de réappropriation de textes dans leur pouvoir de lecture mais aussi et surtout de re-lecture, une opération d'enrichissement herméneutique qui n'est pas une simple reconduction d'un savoir dominant et d'une lecture « morte » mais bien d'une interprétation vivante, en débat et contemporaine de son temps.

Bibliographie

BARTHES, R., *La mort de l'auteur* [1967], in ID., *Œuvres complètes*, III, Seuil, Paris 2002.

ID., *Pour une théorie de la lecture* [1972], in ID., *Œuvres complètes*, IV, Seuil, Paris 2002.

³⁸ Voir B. HIRAMATSU IRELAND, *Memoirs of A Gaysha: Memoirs of a Gaysha: Roland Barthes's Queer Japan*, «Barthes Studies», 4, 2018, pp. 2-30. <<http://sites.cardiff.ac.uk/barthes/article/memoirs-of-a-gaysha-roland-barthes-queer-japan/>>.

³⁹ Voir H. BEAVER, *Homosexual Signs (In Memory of Roland Barthes)*, «Critical Inquiry», 8, 1, 1981, pp. 99-119.

- ID., *L'Empire des signes*, Les Sentiers de la création, Skira, Genève 1970.
- ID., *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, Paris 1980.
- ID., *Le plaisir du texte*, in *Œuvres complètes*, 4, Seuil, Paris 2002.
- ID., *Roland Barthes par Roland Barthes*, Microcosmos-Ecrivains de toujours, Seuil, Paris 1975.
- BAUDRY, M., *Lectrices romanesques. Représentations et théorie de la lecture aux XIX^e et XX^e siècles*, Classiques Garnier, Paris 2014.
- BEAVER, H., *Homosexual Signs (In Memory of Roland Barthes)*, «Critical Inquiry», 1981, 8, 1, pp. 99-119.
- BREY, I., *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, éditions de l'Olivier – Points, Paris 2020.
- CHARLES, M., *Rhétorique de la lecture*, Seuil, Paris 1977.
- CITTON, Y., *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires*, Éditions Amsterdam, Paris 2007.
- COCQUET, M., *Metoo : faut-il reguillotiner André Chénier ?*, «Le Point», 26 luglio 2019.
- CRARY, J., *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle* (1990), tr. de l'anglais par Frédéric Maurin, Dehors, Paris 2016.
- DECOUT, M., MOUTON-ROVIRA, E. (dir.). *La lectrice est-elle un lecteur comme les autres ? Genre et réception dans le roman contemporain*, «Relief», 2023, 17, 2, <<https://revue-relief.org/article/view/18416>> (14 settembre 2024).
- ECO, U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.
- FAYOLLE, A., *Des Femmes et du Style. Pour un Feminist Gaze*, Divergences, Paris 2023.
- GARRY, A., *Analytic Feminism*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, a cura di E.N. Zalta, U. Nodelman, 2022, <<https://plato.stanford.edu/archives/win2022/entries/femapproach-analytic/>> (14 settembre 2024).
- HARAWAY, D., *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, «Feminist Studies», 1988, 14, 3.
- HARDING, S.G., *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*, Cornell University Press, Ithaca 1991.
- HARTSOCK, N., *The Feminist Standpoint: Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism* [1983], in ID. *The Feminist Standpoint Revisited and Other Essays*, Westview Press, Boulder 1998, pp. 105-132.
- EAD., *Money, Sex, and Power: An Essay on Domination and Community*, Northeastern University Press, Boston 1984.
- HAYLES, N.K., *How We Think. Digital Media and Technogenesis*, University Chicago Press, Chicago 2012.

- HIRAMATSU IRELAND, B., *Memoirs of A Gaysha: Memoirs of a Gaysha: Roland Barthes's Queer Japan*, «Barthes Studies», 2018, 4, pp. 2-30.
- HOOKS, B., *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston 1992.
- ISER, W., *The Implied Reader*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1974.
- ID., *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1980.
- MACÉ, M., *Façons de lire, manières d'être*, Essais, Gallimard, Paris 2011.
- MARTY, É., *Le Sexe des modernes, Pensée du neutre et théorie du genre*, Fiction & Cie, Seuil, Paris 2021.
- MERCHANT, C., *The Death of Nature, Women, Ecology and Scientific Revolution*, Paperback, New York 1980.
- MERLIN-KAJMAN, H., *La littérature à l'heure de #MeToo*, Ithaque, Paris 2020.
- MORETTI, F., *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*, Verso Books, London 2007.
- MOUTON-ROVIRA, E., *Lecture*, in *Arts et émotions*, M. Bernard, A. Gefen, C. Talon-Hugon, Armand Colin dir., Paris 2016, pp. 241-254, <<https://doi-org.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/10.3917/arco.berna.2016.01.0241>> (14 septembre 2024).
- MOUTON-ROVIRA, E., *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, Presses du Septentrion, Lille, à paraître.
- NACHTERGAEL, M., *Barthes by the Margins – Barthes' Gay Visual Culture*, in *Understanding Barthes, Understanding Modernism*, J. di Leo, Z. Zalloua dir., Understanding Philosophy, Understanding Modernism, Bloomsbury, London 2022, pp. 223-236.
- ID., *Roland Barthes à l'heure des Queer et Gay Studies*, in *Roland Barthes, continuités, déplacements, recentrements*, V. Stiénon, J.-P. Bertrand dir., Christian Bourgois, Paris 2017, pp. 417-437.
- NOTÉRIS, É., *La Fiction réparatrice*, UV éditions, Paris 2017.
- PICARD, M., *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Minuit, Paris 1986.
- ID., *Nouvelle critique ou Nouvelle imposture*, J.-J. Pauvert éd., Paris 1965.
- THOMPSON, E.P., *History from below*, «Times Literary Supplement», 1966, pp. 279-280.
- WAJEMAN, L., *Lire le viol*, «Écrire l'histoire», 2021, 20-21, pp. 194-198.

Capitalizzare l'interruzione: il *weird turn* del romanzo postcoloniale ispanoamericano contemporaneo

Gabriele Bizzarri

Università di Padova

Con l'arrivo del nuovo millennio e, in particolare, con forza crescente, nel corso dell'ultimo decennio, il romanzo ispanoamericano sembra entrare in una nuova fase di sperimentazione, profondamente cosciente delle sue tradizioni più notorie e direttamente connessa all'urgenza di riflettere (o rifrangere problematicamente) l'assetto implicitamente neocoloniale dell'ordine costruito attorno alle esigenze di circolazione illimitata del capitale globale. Di fatto, dopo una fase che potremmo definire di normalizzazione, di neutralizzazione della differenza nell'incanto neoliberale degli anni Novanta del secolo scorso – che, letterariamente, trova espressione in una robusta ondata di realismi di ritorno –, la narrativa attuale si riappropria dei resti del discorso emancipatorio del postcoloniale e delle narrative di resistenza non mimetica che, spettacolarmente, l'avevano sostenuto in America Latina, per ricontestualizzarli nei tempi interessanti dell'estremo contemporaneo, facendoli, per così dire, mutare verso forme meno rassicuranti. L'eredità poetica e politica del realismo magico degli esordi – nelle sue molteplici, battagliere varianti locali, così lontane dagli standard di divulgazione che, successivamente, convertiranno il genere in leccornia esotista per il mercato editoriale occidentale –, il fermento di discontinuità che, originariamente, armò la mano di Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias e Arturo Uslar Pietri tra gli altri, rivive, emblematicamente annerito, nella sensibilità *weird* che percorre trasversalmente le opere delle autrici e degli autori più rappresentativi del nuovo canone (Mariana Enriquez, Liliana Colanzi, Juan Cárdenas, Maximiliano Barrientos...), i quali, rileggendo il costruito meticcio attraverso il filtro oscuro di Lovecraft, rispolverando un'agenda indigenista tramite l'anticapitalismo negativo di Fisher e l'ecologia sinistra di Morton, applicando, in generale, un ulteriore giro di vite al significativo disincontro con cui la periferia risponde alle esigenze di *comprensione* del centro, riscoprono quello della cultura latinoamericana come un inquietante ed espressivo luogo dell'interruzione, dove la norma intuisce la sua arbitrarietà e intravede la prospettiva del suo collasso. Per questa via, le spazialità mnemocoscienti di un'Apocalisse culturale recentemente entrata nel quinto centenario della sua storia diventano territori di elezione di una consapevolezza antiparadigmatica diffusa, di una maieutica della precarietà che, per

una volta, invertendo il flusso dei modelli, sarà urgente esportare: (nuovi) mondi della fine in cui l'umano è chiamato a negoziare creativamente con lo spauracchio della propria estinzione.

letteratura ispanoamericana contemporanea, weird, realismo magico, postcoloniale, globalizzazione.

Continuità nell'interruzione: il weird latinoamericano come rilettura del realismo magico

Poco più di ottant'anni sono passati da quando, in una temperie culturale e politica ormai compiutamente postavanguardista, blindata nei regimi della Modernità imposti dai *caudillos* saliti al potere in modo convergente e sincronizzato nelle più svariate latitudini del continente latinoamericano tra gli anni Quaranta e Cinquanta del secolo scorso, rivendicando l'elettricità iconoclasta e l'insofferenza antimimetica degli *-ismos* senza ereditarne, però, né l'intellettualismo classista né la falsa coscienza cosmopolita, romanzieri come il venezuelano Arturo Uslar Pietri, il cubano Alejo Carpentier e il guatemalteco Miguel Ángel Asturias proponevano la loro versione, non del tutto sovrapponibile ma chiarissimamente ispirata agli stessi principi, del realismo magico. Quei linguaggi costituivano lo strumento, o meglio, addirittura, il braccio armato di una rivoluzione posizionata, strategicamente locale, possibile solo a partire dal riconoscimento delle condizioni materiali e immaginarie irripetibili del *regno di questo mondo*¹, un cosmo rotto, ferito *ab origine*, attraversato dalle faglie di una diversità strutturale violenta storicamente fondata nell'atto di Scoperta e Conquista, che, in quel momento intensissimo di fervore fondativo, si riscopre indomito, insensibile alle imbrigliature del principio d'identità e non contraddizione e alle ipostasi del senso compiuto, incapace di aderire a un ordine di realtà predeterminato, proprio in dialogo problematico con la propria storia coloniale. Tornare a quelle origini, le origini di una visione e di uno stile che si è rivelato, nel tempo, non solo popolare e infiltrante oltre i limiti del tollerabile, ma addirittura oppressivamente modellico, occlusivo rispetto a opzioni divergenti di creatività non allineata, è operazione delicata e complessa. Provare a disseppellire quelle rivoluzionarie impostazioni iniziali rovistando oltre la patina della storicizzazione e dell'ammanieramento rappresenta un gesto archeologico niente affatto

¹ Assumo qui l'etichetta dal titolo del secondo romanzo di Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* (1949), il cui prologo costituisce il manifesto istituyente del "real-meraviglioso" latinoamericano.

scontato, a cui sarà necessario dedicare alcune parole, provando a ricondurre la spettacolare fioritura di narrazioni magico-realiste che si susseguirono senza soluzione di continuità tra gli anni Trenta e gli anni Ottanta del Novecento nelle nell'ex oltremare spagnolo – favorendo ambigualmente la costruzione di un vero e proprio canone intorno a un più che notorio testo-monumento, riproducendo codici appresi a memoria, trafficando immagini d'identità funzionanti come veri e propri *passee-par-tout* di latinoamericanità, saturando il mercato editoriale occidentale di una quota esotica perfettamente coerente con le ragioni di una correttezza politica di facciata – a quello che definirei, viceversa, un fermento di discontinuità, un seme della discordia insinuato come un cuneo negli equilibri e simmetrie di una mondo ordinato in ottemperanza di assegnazioni inscalfibili. A rendere necessaria e urgente questa operazione è lo stato dell'arte della narrativa latinoamericana contemporanea, il deflagrare, tanto poderoso da permettere alla stampa di gridare, in modo speculare rispetto a quelle fortunate esperienze, al miracolo di un nuovo boom, di una testualità se non uniforme per lo meno coerente che, a partire grossomodo dagli anni dieci del nuovo millennio, mette al centro del suo progetto due tratti intersecanti e sintonici – l'insofferenza per le forme della rappresentazione realista e la critica culturale al monologo della Realtà Capitale² – e torna orgogliosamente a promuovere, affrontando a testa alta l'equivoco esotista, la periferia dell'Impero come occasione per il manifestarsi di una disturbante anomalia, il margine come avvenimento discrasico, proposta di interruzione di una norma, confutazione di un panorama di ripetizioni prevedibili, secondo modalità che continuano di fatto una gloriosa tradizione locale rinvigorendone e attualizzandone il pedigree post e de-coloniale, in dialogo disinibito proprio con certi idoli teorici e feticci letterari dell'attualità globale. Per intenderci, e cominciando a giocare il gioco promiscuo di contaminazioni transepocali e transculturali che sorreggerà questo mio intervento, Mark Fisher viene portato a passeggio nella selva di Macondo dai narratori e dalle narratrici del nuovo corso, il filtro dell'ecologia oscura di Timothy Morton rianima poeticamente e rivitalizza politicamente, facendoli parlare alla contingenza nefasta dell'Antropocene, gli archetipi della barbarie latinoamericana, mentre le cosmogonie indigene e afrodiscendenti, da cui i narratori magico-realisti attingevano “la parte di notte”³ del loro immaginario, quella posta in significativo e irrisolto bisticcio con l'ordine diurno del reale ordinato secondo i principi della modernità occidentale, incontrano Cthulhu e la sua insensata progenie, approfondendo radicalmente il loro potenziale disturbante e la funzione contrastiva (rispetto

² Conio l'espressione facendo eco a quella fisheriana di realismo capitalista.

³ Inglobo qui il titolo di uno dei grandi romanzi *weird* latinoamericani contemporanei: *Nuestra parte de noche* (2019) di Mariana Enriquez, tradotto all'italiano per i tipi di Marsilio (*La nostra parte di notte*, 2021).

alle istituzioni di realtà e ai domini di appartenenza) che presiedeva alla loro attivazione all'interno del modello, facendosi responsabili, senza mezzi termini, della *parte aliena*, di quella quota di irrimediabile, irredimibile estraneità che espropria definitivamente il residente umano dei suoi paradigmi di abitabilità e contesti di riferimento. Se, di fatto, è ipotizzabile tracciare una linea che unisce i testi degli esordi, peraltro diversissimi tra loro ma accomunati da una franca e violenta reazione al regionalismo testimonial-descrittivo che si stava facendo strada nell'America ispanica dei primi due decenni del secolo scorso nonché alla ragione di stato dell'omogeneizzazione agli standard occidentali che informa i processi politici latinoamericani del primo Novecento – *Ecue-Yamba-O* (1930), *Las lanzas coloradas* (1931) e *Leyendas de Guatemala* (1933)... –, chiaramente, con l'opera manifesto che ne porta a spettacolare compimento l'estetica e le politiche, *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez (1967), e poi, in modo meno ovvio, saltando a piè pari i campioni e le campionesse vampire del maccondismo imitativo e pacchiano, *2666* di Roberto Bolaño, con il suo realismo visionario, sospeso, in strategico straniamento, sulla frontiera che dovrebbe articolare l'incastro perfetto tra il centro e le sue periferie, fino ad arrivare alla fantasmagoria oscura, al *deep-southern gothic* di un romanzo recente e fortunatissimo come *Nuestra parte de noche* di Mariana Enríquez (2021), la cui pubblicazione sembrerebbe stare svolgendo funzioni agglutinanti paragonabili a quelle del classico dei classici profilandosi come un primo importante momento di autoconsapevolezza e riconoscimento collettivo per la nuova scrittura d'irrealtà latinoamericana, bisognerà ripartire dai processi istituenti del realismo magico, provando a scardinare la fuorviante impressione di omogeneità problematicamente favorita dai processi di storicizzazione editoriale di una forma divenuta, col tempo, per usare un termine bolañesco, *insostenibile* come un brevetto o una patente commerciale.

Viceversa, per rivendicare la continuità magico-realistica della più stringente attualità narrativa ispanoamericana, è sufficiente ritornare alle prime definizioni, quelle di un secolo fa, quelle che, in tempi non sospetti, con quasi trent'anni di anticipo rispetto alla febbre tropicale del boom e ai suoi repertori di immagini problematicamente iconizzate, acquisite come mera chincaglieria dall'immaginario turistico universale, istituivano un codice atto a concepire la sorprendente realtà, la disturbante meraviglia, di un mondo che acquistava una sua paradossale leggibilità proprio nella costatazione dell'incongruo, nella valorizzazione dell'impossibilità di porsi (o essere posto) a sistema, interferendo la costruzione di un ordine nel riconoscimento dell'irrimediabile convivenza (tutt'altro che pacifica) di ordini discordanti, sorpresi, dalla definizione, in costante, irrisolvibile contrasto, in equilibrio instabile e metamorfico su una linea di confine, sul filo di un'intesa da rinegoziare costantemente con la presenza, al tempo

stesso conturbante e caratterizzante, dell'alterità, con il sospetto o la certezza dell'estraneo, con la presenza di un elemento che viene, in più di un senso, da fuori (*from out there...*) ed è destinato a non essere *compreso* precarizzando, o direttamente sostituendo, la concrezione di un assetto. Se a più voci l'impulso magico-realista viene messo in relazione con la circostanza culturale del meticciano (Uslar Pietri usa in modo sinonimico l'espressione "realismo meticcio"), tra le diverse ed estremamente variabili ideologie del meticciano che potremmo invocare nel complesso processo di storicizzazione antropologica e sociopolitica del termine, per interpretare l'accostamento, solo potremo far riferimento a quelle che superano l'ingenuità dell'intenzione agglutinante e respingono la soluzione dell'amalgama compiuto, leggendo il *mestizaje* latinoamericano come pragmatica dell'incertezza, consegna, *ad postera*, di una disarmante eterogeneità, frutto (acerbo) dell'incontro – e dello scontro – tra mondi (culture, epistemi, ontologie) che slittano gli uni sugli altri come placche tettoniche rompendo il continuum, la possibilità stessa di un contesto, producendo faglie, dai cui orli, sul bordo di un precipizio che mai si risarcisce, possono in qualsiasi momento emanare a fiotti mostruosi impreveduti, inedite ipotesi di realtà, effimeri *nuovi mondi*, destinati alla transitorietà... come quello che sgorga, privo del riconoscimento di un nome, dal caos originario evocato nell'incipit di *Cien años de soledad* (per poi essere trascinato fuori campo dalla marea della Storia). E di fatto, l'incantesimo magico-realista degli esordi, insensibile al richiamo dei feticci, è spumeggiante anarchia, ma anche disturbante, anticostituzionale imprevedibilità, la sua magia impressione di un reale che, senz'ombra di dubbio, non è quello che ci viene raccontato ma, forse, crucialmente, nemmeno qualcos'altro, un dato di fatto perfettamente leggibile con altri strumenti e diversi paradigmi, bensì sfugge dalla nostra portata e alla nostra comprensione, la possibilità del nuovo sempre indissolubilmente legata allo scandalo dell'informe, allo sgomento per l'oscenamente irraggiungibile: se Carpentier, a sostegno della sua teoria della meraviglia naturale invoca «la mágica presencia de muchos pasados y muchas historias»⁴, gli esplosivi meticciani prodotti dall'ancora viva, e tutt'altro che risolta, «presencia fáustica del negro y del indio»⁵ a problematizzare il piano maestro della modernità criolla e Uslar Pietri porta in primo piano «la rica mezcla inclasificable de un mestizaje contradictorio»⁶, in modo ancor più trasparente e culturalmente battagliero, Asturias parte dall'irrisolto incastro

⁴ A. CARPENTIER, *Prólogo. Lo real maravilloso americano*, in ID., *Tientos y diferencias*, Barcelona, Plaza y Janés 1987, p. 111 («la magica presenza di molti passati e molte storie»).

⁵ ID., *Prólogo. Lo real maravilloso americano*, cit., p. 115 («la presenza faustica del negro e dell'indigeno»).

⁶ A. USLAR PIETRI, *Realismo mágico*, in *Letras y hombres de Venezuela*, Madrid, Ediciones Edime 1958, p. 141 («il ricco miscuglio inclassificabile di un meticciano contraddittorio»).

della componente indigena e delle sue cosmogonie nel panorama continentale e, con il Popol Vuh, il libro sacro dei popoli maya, tra le mani, usandolo come un coltello con cui tagliuzzare la leggibilità del reale, procede a rappresentare un mondo dissolto, un cosmo devastato, non direttamente sensibile a un ordine alternativo, bensì, in verità, insensibile ad ogni tipo di ordine.

Se queste narrative, come dicevamo, sono quelle di elezione su cui s'innestano le politiche di riferimento del postcoloniale latinoamericano, è proprio dal necessario processo di disidentificazione di un paesaggio riconoscibile, uniforme, o uniformato dal perseguimento di un modello (indigeno o importato che sia) che, paradossalmente, prende le mosse una rivendicazione d'identità, per così dire, a bassa tenuta, consapevolmente svincolata da ogni certezza o protocollo. Ed è proprio in questo senso che il *weird*, l'etichetta critica attualmente più circolante a comprensione delle avventure narrative del nuovo corso, riannodando la tradizione dei nomi e delle cose importate che, messe a macerare e reagire con i fermenti caratterizzanti dei luoghi, acquistano uno stile proprio, si risignificano in equilibrio instabile tra fraintendimento e sovversione, trasformandosi in veicoli perfetti di inquietudini e aspirazioni tutt'altro che generiche, sembra innestarsi in modo coerente e fruttifero all'interno di una storia, come si diceva, tutta locale, prestandosi a continuare, approfondire e aggiornare, calandole nello specificità della condizione latinoamericana all'epoca della monocultura del capitale globale, proprio quelle poetiche e quelle politiche dell'interruzione, allucinando un'alternativa. Seppure un corposo scaffale della biblioteca delle autrici e degli autori della nuova onda ispanoamericana si lasci comodamente immaginare popolato dai campioni oscuri del genere, esibiti con compiacimento settoriale smaccato, più che a Lovecraft e ai suoi seguaci, i nuovi realismi alterati che, con un'inversione di rotta violenta rispetto al bagno di realtà (e di *Realpolitik* globalizzante) degli anni Novanta del secolo scorso, l'epoca, appunto, della reazione all'ingombro dell'"arcangelo San Gabriel" e delle sue pose folcloriche⁷, attualmente animano il panorama letterario ispanoamericano, sembrano rispondere ad atmosfere cognitivamente, epistemologicamente, esteticamente e politicamente affini a quelle che Mark Fisher descrive nel suo influente saggio del 2016, in cui il *weird*, il sentimento dell'erroneo, rappresenta, al tempo stesso, in cortocircuito manifesto, un sintomo dell'accelerazione disumana del Capitale e una via di uscita dall'imbrogliarsi asfissiante delle sue strutture. Sia come presa d'atto di un disastro, quello di un mondo retto da forze

⁷ Con questa espressione sarcastica si riferivano all'idolo, al gran padre narratore di Macondo, i promotori del cosiddetto "mcondismo" (Mc come McDonald's e MacIntosh), il movimento culturale globalizzate, parricida, militantemente contrario alle "invenzioni" e agli esotismi della diversità culturale, nato negli anni Novanta con la pubblicazione dell'antologia di racconti *McOndo* (1998).

compiutamente altre, insensibili alle ragioni dell'umano, che ricordano da vicino l'orrore degli antichi lovecraftiani – introducendo un elemento di responsabilità senza abbassare di un punto la natura metafisica dello scandalo, come se fossimo troppo oltre per poter ripensare in termini di governabilità ciò che si è ormai liberato dall'attrito delle nostre mani –, sia come tradimento del principio di comprensione del reale capitalizzabile come risorsa politica, l'utopia negativa di Fisher risuona profondamente nella memoria rotta del Continente, nel ricordo di una rottura fondativa che impone una norma aliena. L'equivoco di «*ciò che è fuori posto*»⁸, la lettura, al contempo, raggelante e liberatoria che Fisher dà del nostro presente, intercetta, nei narratori e nelle narratrici di cui ci stiamo occupando, una genealogia discorsiva tutta latinoamericana, attivando una sapienziale contiguità tra esperienze presenti e passate, trattando «lo strano e l'inquietante» dell'aprirsi di un non funzionale buco nero nell'ambizione di totalità dell'esploratore globale – il conquistatore definitivo, il colono universale, l'uomo-capitale... – come amplificazione retorica di una fenomenologia inaugurale per questi contesti, letteralmente usciti dall'uovo di Colombo come *monstrua* dello sguardo altrui, oscene emergenze che lacerano le maglie della tassonomia del viaggiatore occidentale, associando, dunque, la riattivazione di una resistenza localista al modello economico dominante all'idea di una corroborante convivenza con un *oikos* mai del tutto dominato né dominabile, alla lezione di una casa mai del tutto propria, una casa che, paradossalmente, citando Fisher, non può mai, in modo definitivo, *essere ricondotta a casa*.

Per mappare il processo di *weirdificazione* dello spazio latinoamericano, il trattamento dei paesaggi geografici e culturali del Continente come sedi privilegiate dello scandalo metafisico che porta allo scaccomatto del sistema, è impossibile non accennare a Mariana Enriquez e Liliana Colanzi, due scrittrici fondamentali per documentare il passaggio di testimone tra i realismi magici che accompagnarono la fondazione della modernità periferica e i *realismi weird* che, attualmente, sostengono la negoziazione di un modo non integrato, apocalittico, di abitare il mondo globale. A conferma della non uniformità di approcci, della ricchezza di varianti e accenti che confluiscono in questa rifondata esperienza di latinoamericanità, la prima, parte, per così dire, dalla biblioteca gotica internazionale, in cui si danno la mano, in modo quasi culturalmente neutro, Lovecraft, Stephen King e Ligotti, e scopre, nell'opera maggiore a cui facevo riferimento prima, l'America Latina come una polveriera sul punto di esplodere, usando le strutture ricorsive della colonia e della dittatura – e le segrete di allucinante alterità vittimizzata su cui poggiano i rispettivi castelli degli orrori –,

⁸ M. FISHER, *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Roma, minimum fax 2018, p. 10.

per far definitivamente esplodere l'incastro notorio dei *masters and servants* dell'immaginario locale e liberare nello spazio un maligno iper-oggetto globale – il Capitale Oscuro rappresentato come un Dio barbarico – che, dalla selva guarani di Corrientes, si allarga a macchia d'olio e imperversa senza frontiere, minacciando di far sprofondare l'universo, così come lo conosciamo, in un osceno turbine di insensatezza; la seconda, al contrario, innesta i suoi racconti di extraterrestri e creature del bosco, *curanderos* e astronauti, corpi celesti e folklore, in modo abbastanza diretto, sulla gloriosa tradizione indigenista latino-americana, ereditandone sia lo spirito di denuncia (il grido per i popoli, il grido per la terra), sia l'attenzione (antirazionalista, antimoderna) per le cosmovisioni degli abitanti originari, e accelerando, per così dire, questi tratti, fino al delirio, o meglio, come lei stessa dichiara nelle linee di presentazione della casa editrice orgogliosamente indipendente che dirige, posizionando un piede nella selva, dove si sono sedimentati, e continuano a emanare il loro effetto straniante, gli irrisolti del contesto indigeno, e uno su Marte, nelle distanze siderali del Grande Altrove cosmico, da dove, occhieggiano malevole le minacce «del caos e dei demoni dello spazio insondato» e proviene «il raspare di forme ed entità estranee all'estremo confine del conosciuto»⁹, attivando una crasi tra immaginari parimente *incompresi*, che si attivano all'unisono per interrompere i panorami omogenei della sfera del ricambio economico.

Anche i due romanzi di cui ho deciso di occuparmi più dettagliatamente adesso partecipano alla casistica in modo non identico, rispondendo, di fatto, a convenzioni di genere del tutto difformi, che sfumano nella proposta di un'America Weird che sospende l'illusione della leggibilità globale, nella scoperta di un senso di appartenenza che non autorizza l'esercizio del controllo, nel incontro militante – per il soggetto locale smarrito nel grande flusso – con una zona di turbolenze e anomalie che permetta di ripensare la vita *su altri piani*: il primo, *Miles de ojos* di Maximiliano Barrientos, uscito nel 2021 e non ancora tradotto in Italia, è un romanzo non solo *weird*, ma consapevolmente, deliberatamente *new weird* che, attivando un dialogo esplicito con gli stilemi della fantascienza ibridata di terrore codificata da autori come China Mieville e Jeff VanderMeer, si colloca nella frangia più estrema e più riconoscibile della tendenza appena descritta, manifestando un debito diretto con un codice, oltre che con un'atmosfera, con un sistema di segni ostentatamente, militantemente settoriale, che però, nel caso dello scrittore boliviano, s'innesta senza cesure, in modo miracolosamente coerente, su una solida traiettoria narrativa di taglio realista e intimista interamente dedicata alla ricognizione attonita e nostalgica della geo-

⁹ H.P. LOVECRAFT, *L'orrore sovranaturale nella letteratura*, in *Teoria dell'orrore. Tutti gli scritti critici*, a cura di G. de Turris, Milano, Bietti 2019, p. 320.

grafia fisica, spirituale e culturale dell'infanzia e dell'adolescenza cancellata dal passare del tempo e dall'imposizione di una norma di gestione dello spazio che risponde a un progetto politico ed economico determinati; il secondo, viceversa, *Peregrino transparente* (2023)¹⁰, del colombiano Juan Cárdenas, è un romanzo, seppur animato da uno spirito di sperimentazione formale, per certi versi, estremo, è anche, da un altro punto di vista, un testo più tradizionale, che si lascia riconoscere in modo abbastanza diretto all'interno delle convenzioni del grande romanzo ispanoamericano del Novecento, ricalcando uno dei tracciati più attestati dell'avventura prima coloniale e poi postcoloniale: il viaggio al cuore di tenebra dello spazio autoctono e la presa d'atto della distintiva, magica, ingovernabilità del contesto, come croce e delizia, ad informare la grande gestualità del riconoscimento collettivo. Eppure, quello di Cárdenas funziona come un romanzo del boom scritto da un'intelligenza aliena, approntando, di quei viaggi, una riscrittura apocalittica, informata dalla crisi ecologica e dall'imperversare della Colonia oscura del mercato neoliberista, adottando, per rinarrare quelle occasioni perdute, quei momenti cruciali di negoziazione di un compromesso più sostenibile tra natura e cultura, identità e alterità, realtà e meraviglia la prospettiva di un nichilismo intransigente.

La sparizione del paesaggio: apocalissi e riconoscimento "indigeno" in Maximiliano Barrientos

Miles de ojos è molto di più di un romanzo di scuola *new weird* improbabilmente ambientato nel sudest boliviano, secondo la prassi, caratteristica dell'economia culturale globale, dei modelli trasferiti in contesti intercambiabili, attivati appena come set o *location*, considerata la centralità che la scrittura concede al paesaggio – e alla sua sparizione –, portando, come si diceva, a pieno compimento, estremizzandola in uno stato di emergenza allucinato, garantito dal veicolo di un genere alieno, la riflessione pluriennale che l'autore viene elaborando sin dai suoi primi racconti sui luoghi che abbiamo lasciato e a cui non possiamo più tornare, sulla perdita, imputabile alle strutture stesse dell'esistenza umana, ma anche a un elemento di critica culturale diffusa, del sentimento di appartenenza, del senso dell'origine e della familiarità, nonché sulla ricerca di un modo di abitare lo straniamento identitario che ne deriva, rivendicandolo come una condizione ambiguamente propria, paradossalmente propizia per l'esercizio doloroso dell'umano, secondo un rovello che assedia tutti i suoi personaggi, ossessivi

¹⁰ Seppure Cárdenas sia presente sul mercato editoriale italiano con il suo romanzo del 2015 *Ornamento* (tradotto per SUR nel 2018), *Peregrino transparente*, il testo in cui sembra culminare la sua intera traiettoria, rimane a tutt'oggi inedito nella nostra lingua.

ex-adolescenti turbolenti che hanno trovato la via dell'esilio e che, fatalmente, la scrittura fotografa nel gesto del ritorno, alle prese con l'irriconecibilità del contesto nativo, con una Bolivia trasformata, svuotata, interrotta, totalmente indisponibile a farsi, nuovamente, *città degli specchi*. Il ricorso al repertorio di tropi del *weird* – Mariana Enriquez inneggia, nel suo *blurb*, alla natura spericolata del guazzabuglio, alla paradossale concentrazione, in una Bolivia mutante, di black metal, rituali ancestrali, Ballard e *Mad Max* – permette a Barrientos di raccontare la natura definitiva dell'espropriazione personale e culturale a cui, romanzo dopo romanzo, vanno incontro i suoi personaggi, amplificando la crisi di presenza del soggetto periferico nella profezia di un collasso universale che, dalla periferia – dagli incontri ravvicinati del terzo tipo tra elementi, segni di un'invasione che non cessa, che *non avrebbero dovuto essere lì* e conflagrare nel paesaggio –, prende le mosse, a indicare una sconcertante alternativa ultima, l'unica possibile: l'utopia negativa di un paradossale ritrovamento (di ciò che è andato perduto) nell'orribile avvento dell'alterità assoluta. La ricollocazione di queste costanti poetiche su di un piano metafisico, la riconversione di quelle frustrazioni biografico-esistenziali e culturali in termini di terrore cosmico, si lega, nel romanzo, alla spasmodica attesa, da parte di una setta di enigmatici adoratori – infiltrati nella società classista, razzista e rampante della capitale dell'oriente boliviano, Santa Cruz de la Sierra –, di una divinità insensata, a cui ci si riferisce, a più riprese, come Il Sogno e che viene descritta come un immenso corpo amorfo, evocato e nutrito dall'energia sprigionata da migliaia di *incidenti*, migliaia di collassi dell'integrità del corpo fisico e della coscienza individuale di innumerevoli singole vittime sacrificate al culto collettivo della velocità e del progresso. Eccone qui l'assurda, incontenibile apparizione che, in sintonia con la tradizione teratologica lovecraftiana, ci porta ai limiti della rappresentabilità:

Vi una mancha que se volvía más concreta a medida que se acercaba. [...]. Se movía en el cielo pero era como si lo hiciera en el océano. Olía a mar, ese aire salado me inundaba [...]. [...] Cuando estuvo sobre nuestra cabeza lo vimos en su esplendor: era un pez gigantesco, medía doscientos metros. Su cuerpo lampiño, sus aletas del tamaño de una casa. Miles de ojos brotaban de su vientre [...]. Negros, parecían bolas de billar: imposible determinar si nos observaban. Era la impersonalidad de esa mirada lo que me aterró, hizo patente mi insignificancia y la de todos los seres humanos con sus aspiraciones de una grandeza ordinaria.

[...]

Se alejó moviéndose despacio, cubriendo el mundo de ese olor marino y de esa luminescencia azul.

[...]

Yo miraba la monstruosidad en el cielo, alejándose, convirtiéndose al mundo en algo que me costaba describir¹¹.

È l'incontro con la mostruosità diffusa, sul cui spiazzante, latamente riconoscibile aspetto torneremo più avanti, a battezzare il romanzo. Il Sogno è un dio demente, del tutto insensibile alle ragioni dell'umano, un'agentività impossibile e impassibile, senza mira né proposito, indifferentemente letale, come indica il tratto che meglio lo caratterizza: il grappolo di occhi incrostati sul suo ventre che, moltiplicando l'impressione di una presenza identificabile, l'annullano, puntando verso mille direzioni diverse, rendendo totalmente illeggibile l'insensato circolare di quello che, a tutti gli effetti, può essere descritto come un ammasso viscoso di materia neutra, non abitata, inverosimilmente animata, capace di richiamare le ipostasi del Capitale nelle visioni oscure della CCRU¹². Il nero assoluto che li identifica non è portatore di uno sguardo, rende vana e desueta la ricerca di un'intenzione e annulla la possibilità dell'interazione interrompendo drasticamente la catena di associazioni che, tradizionalmente, fanno dell'occhio la sede del riconoscimento di un coefficiente di umanità, l'occasione di una prova di individualità, e rovesciandone la simbologia in una voragine di inintelligibilità. Se, da una parte, in modo abbastanza ovvio, per via intertestuale, gli occhi della cosa sono buchi neri che portano sulla terra lo sgomento degli spazi vuoti che si aprono tra le stelle, tra la vita e la morte¹³, una catena coerente di rimandi interni, al romanzo stesso e al macrotesto dell'autore, li ricollega in modo convergente al ricordo di un sinistro, personalmente e culturalmente specifico, che non cessa di accadere, in modo ossessivo, nella letteratura di Barrientos. Di fatto, ognuno di essi, rimugina il protagonista nell'inutile tentativo di venire a capo dell'epifania terminale racchiusa nella citazione, «eran iguales a

¹¹ M. BARRIENTOS, *Miles de ojos*, Buenos Aires, Caja negra 2022, pp. 156-157 («Vidi una macchia che diveniva sempre più concreta man mano che si avvicinava. [...]. Si muoveva nel cielo ma era come se lo facesse nell'oceano. Odorava di mare, quell'aria salata mi inondava [...]. Quando fu sulle nostre teste lo vedemmo in tutto il suo splendore: era un pesce gigantesco, alto duecento metri. Il suo corpo glabro, le sue branchie grandi come una casa. Migliaia di occhi spuntavano dal suo addome [...]. Neri, brillanti come palle da biliardo: impossibile determinare se ci stesse osservando. Era l'impersonalità di quello sguardo ad atterrirmi, rendendo evidente la mia insignificanza e quella di tutti gli esseri umani con le loro aspirazioni di ordinaria grandezza. [...]. Si allontanò muovendosi piano, impregnando il mondo di un odore salmastro e di una luminescenza azzurrina. [...] Io osservavo quella mostruosità allontanarsi nel cielo, dopo aver trasformato il mondo in qualcosa che facevo fatica a descrivere»).

¹² Mi riferisco alla Cybernetic Culture Research Unit, il collettivo di teorici della cultura che riunì pensatori del calibro di Nick Land, Mark Fisher e Sadie Plant.

¹³ Secondo quella che possiamo considerare una parafrasi condensata della teoria dell'orrore di H.P. Lovecraft.

los de la urina que encontramos muerta en el camino a Samaipata»¹⁴. Gli occhi sbarrati («esa negrura desértica», come «botones de plástico»)¹⁵ di un'attonita creatura della selva, peraltro altamente caratteristica dei territori del Chaco boliviano, un vero e proprio *realia*, fulminata, nell'interruzione dei suoi percorsi di movimento, da quella che, con un'etichetta che sfuma la sua ascendenza marionettiana nel cyberpunk, viene definita la “bellezza della velocità” a identificare l'accelerazione visionariamente nichilista dei processi di mondializzazione e tecnologizzazione di ogni riserva di disomogeneità superstita nel presente perpetuo e nel territorio continuo del Capitale, collega la teratofania del Sogno alla perdita dell'innocenza naturale dei luoghi, nonché al tema della «memoria desapareciendo, volviéndose invisible, acabando con cada una de las imágenes que retenían lo que fue por tan poco tiempo infancia, familia»¹⁶, secondo la declinazione dolorosamente intimista che identifica i turbolenti percorsi di crescita degli eroi di Barrientos, che il testo sorprende sospesi tra la ricognizione di un'origine trasfigurata e la proiezione escapistica verso un altrove che mai si materializza davvero come tale. Nel romanzo che precede di sei anni l'avvento *weird* di *Miles de ojos*, caratteristicamente intitolato *La desaparición del paisaje*, monograficamente dedicato all'impossibilità del ritorno, il motivo dell'incidente stradale e l'immagine dell'occhio inespressivo della vittima compaiono a sbarrare la strada del protagonista proprio quando sembra materializzarsi, per lui, la possibilità di una seconda opportunità, l'arrivo del perdono attraverso un'anacronistica ricostituzione dell'assetto che ha tradito, *abandonando il paesaggio*, nel tentativo di sfuggire all'inevitabile trasformazione di tutte le cose: mentre, ricalcando a senso di marcia invertito le piste che lo avevano portato lontano, a trasferirsi negli Stati Uniti, lasciandosi alle spalle un padre alcolizzato, la fidanzata del liceo e le «inmensas gigantografías de Evo Morales levantando un brazo, saludando al pueblo, de pie en un podio, envuelto en un poncho de alpaca con los motivos tribales aymaras»¹⁷, è in viaggio per ripristinare i legami con un mondo che, a tutti gli effetti, sembra non esserci più, la sua illusione di ricongiungimento e ricostruzione viene interdetta dall'orribile relitto incagliato di una «Chevrolet que se enterró en el tronco»¹⁸, descritto come un vero e proprio totem (oltreché un tabù), un vero e proprio monumento all'interruzione della

¹⁴ BARRIENTOS, *Miles de ojos*, cit., p. 156 («era assolutamente identico a quello del capriolo che troviamo morto sulla via di Samaipata»).

¹⁵ *Ibid.*, p. 133 («quel nero desertico», come «bottoni di plastica»).

¹⁶ *Id.*, *La desaparición del paisaje*, Cáceres, Periférica 2015, p. 62 («che svanisce, diventando invisibile, facendo piazza pulita di tutte le immagini in grado di trattenere ciò che fu, per così poco tempo, infanzia, famiglia»).

¹⁷ *Ibid.*, p. 81 («immense gigantografie di Evo Morales che alza un braccio, saluta il popolo, in piedi su di un podio, avvolto in un poncho di alpaca decorato con motivi tribali aymara»).

¹⁸ *Ibid.*, p. 99 («Chevrolet sepolta in un albero»).

possibilità del riconoscimento. L'occhio del conduttore è come quello del capriolo, un frammento di oscurità perfettamente rotondo destinato a replicarsi nell'orribile metastasi oculare dell'apocalittica creatura che si espande, insensata, a macchia d'olio, per i panorami materiali e immaginari dell'ultimo romanzo, cancellandoli definitivamente. Il suo volto, morbosamente descritto in bilico tra seduzione e orrore con il modello ballardiano di *Crash* di riferimento – un pezzo di carne rossa incrostato sull'asfalto, «el orbital [...] hecho pedazos, convertido en decenas de fragmentos astillados»¹⁹ – sembra mettere in moto un movimento simbolico controintuitivo che verrà portato a compimento proprio da questa parte del *weird*, in *Miles de ojos*, dove la disidentificazione totale, la cancellazione di ogni parvenza di riconoscibilità nel paesaggio, viene paradossalmente rivendicata come fatto oscuramente *proprio*. Intanto, qui, alla guida, a sua volta, di uno dei tanti feticci della velocità ambiguamente, ossessivamente censiti nelle pagine di Barrientos, il protagonista comincia a registrare un estatico senso di pace, risolvendo momentaneamente la contraddizione che lo attanagliano – il qui e l'altrove, il prima e il dopo, il suo sé bambino e il suo sé adulto, il locale e il globale... – in una fantasia, forse suicidiaria, di sparizione nel paesaggio, di confusione delle direzioni e delle provenienze, di diluizione personale nella statica acceleratoria: «No había un límite preciso entre el contenido de mi cabeza y el espacio, y yo miraba, y yo seguía en movimiento, acelerando, hablando solo»²⁰; «Había estática y todo era la misma cosa, el mismo estado de ánimo»²¹. Se nella parte realista della storia, il senso di appartenenza alle strutture familiari dell'infanzia e a quelle culturali di una comunità che Barrientos sorprende *investita*, in modo completo e irrimediabile, dai valori del mondo globale, e che parrebbe non avere alcuna possibilità di resistere all'impatto, veniva funestato dal segno apocalittico, premonitorio sulla linea della scrittura, dell'apparizione in cielo di inspiegabili «luces, una sucesión de destellos, una mancha metálica hecha de millones de movimientos»²² da cui si propaga un suono assordante e disarticolato, un'interferenza faticosa, che squarcia un panorama notorio rivelandolo poco più che «una fachada, un montaje, la simulación de un mundo que en realidad estaba habitado por fantasmas»²³, e se, paradossalmente, proprio la condivisione di quel disarmante spettacolo e il senso di straniamento e alienazione che ne derivano rappresentano un ricordo fondativo, quello primario che

¹⁹ *Ibid.* («l'orbitale [...] fatto a pezzi, trasformato in decine di frammenti scheggiati»).

²⁰ *Ibid.*, p. 97 («Non c'era un limite preciso tra il contenuto della mia testa e lo spazio e io guardavo, continuavo a muovermi, accelerando, parlando da solo»).

²¹ *Ibid.*, p. 98 («Ero circondato dalla statica e tutto era la stessa cosa, lo stesso stato d'animo»).

²² *Ibid.*, pp. 107-108 («luci, una processione di scintille, una macchia metallica fatta di milioni movimenti»).

²³ *Ibid.*, p. 108 («una facciata, un montaggio, la simulazione di un mondo che in realtà era abitato da fantasmi»).

sigla l'intesa del protagonista con il padre, in *Miles de ojos*, lavorando di prima mano con codici nuovi, capitalizzando quegli esperimenti, Barrientos, oltre a letteralizzare quel precoce repertorio di alterazioni preoccupandosi di progettare una mostruosità concreta direttamente e imprevedibilmente generata dalla violenza dell'impatto, fa convergere i meccanismi della significazione verso la sconvolgente proposta di un riconoscimento diverso, a cui si perviene proprio attraverso l'accelerazione visionaria degli incontrollati processi di trasformazione che investono la realtà locale. In *ex-ergo* al romanzo, l'inno di Paul Virilio a una nuova, spaesante bellezza, svincolata dal folklore dei luoghi comuni e dal feticcio del principio di identità, indica, sardonicamente, la via di una folgorante illuminazione oscura, invitandoci, ambiguamente, ad arrenderci allo strano di una confusione indiscriminata, da cui potrà, forse, controintuitivamente, generarsi una nuova partecipazione: «la aniquilación del tiempo y el espacio por las altas velocidades sustituye el exotismo del viaje por la vastedad del vacío»²⁴.

Rumore bianco, paesaggi sonori, voci e messaggi che si distorcono in un'esplosione di energia statica, abbacinanti macchie di luce, panorami, segni di orientamento che si cancellano in un vortice di velocità che si avvolge su sé stesso e assorbe tutto, indistintamente, ciò che è proprio e ciò che è alieno. È intorno a questi elementi che dovrà allestirsi la *quête* dell'involontario eroe del romanzo, un adolescente problematico e non allineato, che rimpiazza le lezioni da mandare a memoria sulla sua appartenenza a un contesto, chiarissimamente, a questa altezza della storia, svanito nel nulla, compiutamente fagocitato dal mostro globale – i discorsi, automatici e distratti, dei suoi professori «que exponían sobre las condiciones sociales y políticas que dictaminaron que Bolivia y Chile entrarán en guerra o sobre como *Cien años de soledad* significó la consolidación de Latinoamérica en las grandes ligas de la literatura universal»²⁵ – con la militanza nella controcultura del *death metal* – una musica, si dice, che rimpiazza ogni senso di intimità «por lo monstruoso, por la arquitectura desquiciada de lo onírico, por la paranoia del horror cósmico»²⁶ –, nonché, più nello specifico, con il culto personale che tributa ai Sacrilegus, una band boliviana che si appropria di quei segni qualunquemente nichilisti, che si pongono ben oltre il confine della reattività politica, e li mette a reagire con fermenti locali, provenienti da ciò che, più visibilmente, è stato lasciato ai margini e rimbolle sottotraccia nel quadro di un localismo ormai compiutamente allineato

²⁴ *Ibid.*, *Miles de ojos*, cit., p. 9 («l'annichilazione del tempo e dello spazio provocata dalle alte velocità sostituisce l'esotismo del viaggio con la vastità del vuoto»).

²⁵ *Ibid.*, p. 58 («che si esibivano in dissertazioni sulle condizioni sociali ed politiche che decretarono l'entrata in guerra di Cile e Bolivia, o su come *Cent'anni di solitudine* rappresentò il momento di massima consolidazione dell'America Latina nel campionato delle grandi letterature universali»).

²⁶ *Ibid.*, p. 65 («con il mostruoso, con l'architettura fuori di sesto dell'onirico, con la paranoia dell'orrore cosmico»).

con i propositi di una classe dirigente di «GRINGO[s] VENDEPATRIA»²⁷: qui, in modo cruciale, con l'assenza parlante, con lo squarcio di senso rappresentato dalla componente indigena. Di fatto, dismettendo le uniformi di rigore della tribù urbana che si associa a questo genere di musica, Aukka, il carismatico leader del gruppo, sta progettando il secondo avvento di Sacrilegus nell'allucinante ritiro di una comunità appartata, incomunicata e segreta, in mezzo a campi di coca, «el rostro pintarrajeado de negro y blanco, hacienda una música secreta a la que no teníamos acceso, a la que quizás nunca lo tendríamos»²⁸. Ovviamente si sta giocando col fuoco, e la crasi originario-apocalittica proposta, come ultima frontiera della transculturazione, dal *death-metal* indigenista dei Sacrilegus rappresenta, appena, la parte manifesta di un culto della fine che, febbrilmente, attende di far saltare le polveri del nostro mondo morente, ripristinandone, per così dire, l'infanzia nell'assoluto della distruzione. Fede sarà l'eletto, il prescelto, colui che, alla guida della Road Runner letale adorata dai seguaci della velocità, accelererà l'inevitabile andando a scontrarsi contro l'albero sacro, il polo opposto rispetto a quello della modernità aumentata sino al delirio di cui dovrà farsi araldo, senza poter resistere al suo destino colonizzato, o forse resistendovi proprio interpretandone attivamente il ruolo in modo visionariamente distruttivo, portando allo scoperto le parvenze disumane del modello. L'impatto devastante tra cultura e natura, tecnologie importate e materiali autoctoni, provoca, qui, l'apertura di un portale verso una dimensione del tutto ignota, per tutti e da tutti i punti di vista, un superamento delle antinomie profondamente disturbante che aumenta e riscrive in profondità la produttività culturale, poetica e politica delle zone di contatto²⁹, trasformandole in *zone dell'interruzione* universale³⁰. Mentre Fede, che è già stato approcciato dai membri della setta, rimugina la sua condanna durante il concerto della sua band preferita, sotto un palco allestito con «cadáveres de urinas insertados en aparatos de los que emergían ci-

²⁷ *Ibid.*, p. 72.

²⁸ *Ibid.*, p. 63 («con il volto impiastriccato di nero e bianco, facendo una musica segreta alla quale non potevamo accedere, alla quale, forse, non avremmo mai avuto accesso»).

²⁹ L'espressione proviene, ovviamente, dall'officina teorica di Mary Louise Pratt che, in *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, riscrivendo la storia di una dominazione a senso unico, la usa per dar conto delle indiatolate proprietà transculturali dello spazio coloniale.

³⁰ Attivando un dialogo con un concetto principe del postcoloniale, evoco qui un vero e proprio tropo della fantascienza, quello della Zona appunto, che Mark Fisher, teorizzando a partire da *Stalker* di Tarkovskij, descrive in questi termini: «uno spazio geografico in cui le leggi fisiche sembrano funzionare diversamente rispetto al mondo esterno»; «uno spazio disabitato, dove detriti umani (fabbriche abbandonate, trappole anticarro, bunker) sono coperti di nuova vegetazione, in cui tunnel sotterranei e magazzini in rovina sono impiegati per comporre una geografia onirica, un terreno anomalo pieno d'insidie che si rivelano più metafisiche ed esistenziali che apertamente fisiche. Niente qui è uniforme: il tempo, come pure lo spazio, può curvarsi e ripiegarsi in maniera imprevedibile» (*The weird and the eerie*, cit., p. 153).

güeñales y pistones y volantes y caños de escapes»³¹ – un groviglio impossibile di strutture meccaniche, ossa di animali e di esseri umani, a tutti gli effetti, un altare, un monumento alla mescidanza sinistramente mutante –, ascoltando le note impossibili delle nuove canzoni dei Sacrilegus e, oscuramente, riconoscendole, viene visitato dalla visione di un occhio che «giraba a toda velocidad», come «un pequeño universe»³². Contestualmente, una voce sembra stabilizzarsi all'interno del muro di suono e gli sussurra all'orecchio che «la velocidad es un regreso»³³. In folle corsa, poco prima di schiantarsi contro l'albero custode della memoria naturale e culturale di queste terre che, paradossalmente, lo sta aspettando complice, pronto a consumarlo, integrarlo alla sua biologia, osserva, quasi magico-realisticamente incantato, «lo que la velocidad le hacía al paisaje»³⁴, come la propulsione scomposta di futuro, caratteristicamente rovesciata contro sé stessa, «fusionaba los campos a mi alrededor con los últimos recuerdos de mis padres»³⁵, riducendo la materia, i verdeti del tempo e della Storia a un unico assordante boato, fino a che la deflagrazione avviene e, davanti ai nostri occhi, alimentato da quell'atto di violenza, si apre un mondo nuovo, un nuovo mondo, sgorgato dall'allentamento di ognuna delle sue categorie, capace di reintegrare le voci di tutti i suoi morti, remoto, illimitato, possibile. Il giardino originario che, in prima istanza, lo fotografa coincide con un disturbante frutteto, descritto con gusto deliberatamente *weird* e pronto a intercettare l'immaginario postumano più estremo: dai rami degli alberi pendono, in modo disgustosamente incongruo, gli organi delle vittime di uno, nessuno centomila insensate, folli, spinte in avanti della macchina del progresso – fegati, cervelli, pancreas –, eppure, il sapore di questo funesto raccolto è delizioso, corroborante, nonché, soprattutto, familiare, identico – riflette la mutazione vegetale-metallica che Fede è diventato – a quello di un frutto che cresce solo nel sudest boliviano, l'*achachairú*, la cui polpa acidula ha il potere magico di «regresarme a casa»³⁶. Intanto, il Sogno è pronto ad apparire nel cielo, distruggendo mondi compiuti «en una especie de espiral eterno»³⁷: la strana sensazione salmastra, l'odore di mare che lo accompagna, e che giustifica il suo aspetto, rimanda alla ferrosità del sangue

³¹ BARRIENTOS, *Miles de ojos*, cit., p. 139 («cadaveri di caprioli infilzati in strutture da cui emergevano alberi-motori, pistoni, volanti e tubi di scappamento»).

³² *Ibid.*, p. 35 («girava a tutta velocità» come «un piccolo universo»).

³³ *Ibid.*, p. 75 («la velocità è un ritorno»).

³⁴ *Ibid.*, p. 151 («ciò che la velocità faceva al paesaggio»).

³⁵ *Ibid.*, p. 150 («fonde i campi intorno a me con gli ultimi ricordi dei miei genitori»).

³⁶ Questa attribuzione proviene da *La Ola*, uno dei racconti centrali della raccolta *Nuestro mundo muerto* della boliviana Liliana Colanzi, che, come Barrientos, usa l'*achachairú* come madeleine del riconoscimento periferico, come scialuppa di salvataggio nell'abominevole reflusso di significati morti e identificazioni intercambiabili che caratterizza il mondo globale (Eterna Cadencia, Buenos Aires 2017, p. 33).

³⁷ BARRIENTOS, *Miles de ojos*, cit., p. 234 («in una specie di spirale eterna»).

e del metallo, ma soprattutto, nuovamente, in un susseguirsi di paradossali momenti di riconoscimento postidentitario, ricongiunge ciò che resta di Fede con il salubre, puntuale ricordo di una spiaggia della sua infanzia, *quando il mondo era ancora così recente...*³⁸, si direbbe, da abilitare la possibilità di distorcerne il corso, impedendo che le cose, trasportate dal flusso, andassero a prendere posto all'interno del sistema, spegnendo la loro intensità nella mediocrità e nella violenza di un luogo sicuro.

Il romanzo del boom visto dal weird: Juan Cárdenas e la barbarica meraviglia dello spazio americano (second take)

Per analizzare l'ultimo romanzo di Juan Cárdenas – il cui titolo fotografa, senza poter intrappolarlo nel quadro, un elusivo pittore itinerante, un'invisibile maestranza indigena che funge da fatidico elemento di disturbo nell'ennesima storia maestra di civilizzazione della barbarie naturale dei luoghi, vero e proprio punto cieco nella mappatura istituzionale del Nuovo Mondo – è necessario partire dal paratesto, dalla cornice allucinatorio-riflessiva che lo scrittore costruisce intorno alla lettura del classico dei classici delle lettere colombiane dell'Ottocento che, illuminato di ritorno dagli strani bagliori dell'attualità, risveglia in lui la «fantasía irresponsable»³⁹ di un altro presente globale: un documento istituyente sintomaticamente misto e caratteristicamente liminare, un documentario impossibile, potremmo dire, come ce ne sono tanti nella vicenda di organizzazione culturale di queste terre, disponibile a sgretolarsi come un libro di sabbia e rovesciarsi contro le intenzioni di chi ha l'ardire di nominare, raffigurare, cartografare, del soggetto umano che osserva e costruisce, autorizzando, viceversa, una narrazione alternativa, involontaria, indifferentemente non antropocentrica, in cui il paesaggio, fattosi macchia, apparendo in primo piano come insensata sfocatura, cessa di fornire un contesto alla vicenda umana e passa a inglobarla, «como la masa viva de un pan que nadie amasó»⁴⁰. A ben riflettere, *Peregrinación Alpha* è, di per sé, un titolo curioso, che sfuma la traccia occulta di una collocazione linguistica forte, più coerente con le ambizioni capitali, di inventarizzazione, organizzazione e messa a sistema del progetto che si propone di consegnare alla scrittura: la cronaca della *Comisión Corográfica* che, all'alba della costituzione della Repubblica libera di Colombia, attraversa lo spazio ancora

³⁸ Il riferimento qui è all'incipit degli incipit, al fiat lux originario con cui Gabriel García Márquez mette in moto il Nuovo Mondo letterario di Macondo nella fabula maggiore del postcoloniale latinoamericano.

³⁹ J. CÁRDENAS, *Peregrino transparente*, Cáceres, Periférica 2023, ed. digitale, p. 13 («fantasia irresponsable»).

⁴⁰ *Ibid.* («come l'impasto vivo di un pane che nessuno ha impastato»).

inesplorato delle province centrali e settentrionali del neonato territorio nazionale con l'intento di descriverne la geografia umana, disegnare mappe, individuare risorse utili allo sviluppo del potenziale economico del paese, firmata dal padre della patria Manuel Ancizar e pubblicata a puntate, tra il 1850 e il 1851, sul giornale da lui fondato, *El Neogranadino*, sembra di fatto installarsi sul bozzetto fallito di un'originaria Missione Alpha, una Spedizione Alpha, smentita, o ridimensionata, in corso d'opera, dall'emergenza dei fatti, dall'impatto di una natura aliena che, scontrandosi con la direzione e l'intenzione originarie, dà adito all'incongruenza di un vagabondaggio confuso, tutt'altro che illuminante e assertivo, per terre estranee, tradendo, *lupus in fabula*, la presenza dell'intruso. Da osservatore consumato della vicenda americana, il narratore, con un tono sospeso tra l'ironia amara e la rivendicazione sediziosa, evocando una genealogia che, come dicevamo, va dall'imbarazzo delle cronache degli spagnoli sino all'esuberanza dei realismi magici novecenteschi, riferisce l'indiviso bisticcio di stili, regole e codici, il Frankenstein letterario dell'immaneggiabile testualità istituyente che lo ossessiona – in cui «se mezclan la novela de aventuras, el cuaderno de apuntes sociológicos, el inventario de prodigios naturales, la etnografía a mano alzada o el acopio de tradiciones y rumores populares»⁴¹ – a una proprietà culturale specifica, a una regola, al tempo stesso, «familiar y ajena»⁴², forse, ancor meglio, familiare, ineffabilmente latinoamericana, proprio perché chiamata a contemplare nelle sue strutture la presenza di ciò che è *alieno*, secondo una doppia accezione che ovviamente racchiude la presa in carico del diverso, dell'altro da sé, ma allude anche, sembra suggerire Cárdenas in vena di riletture fuori tempo massimo, apocalittiche, ammiccamente *weird* di un'eredità postcoloniale intesa hauntologicamente, parafrasando Fisher, come uno nostri tanti «futuri perduti»⁴³, all'incombente, ambiguamente liberatoria minaccia dell'Esterno. Nel suo farsi pensosa cassa di risonanza, contemporaneissima glossa di quella testimonianza esizialmente periferica, emblematicamente irrisolta, di fatto, il romanzo sembra animato da una doppia intenzione, pienamente in linea con le analisi, al tempo stesso disperate e straniantemente utopiche degli odierni pensatori del materialismo oscuro: se, da una parte, ci troviamo a fare i conti con una lettura ex-post, disincantatamente nostalgica, informata dalla presa d'atto che, anche per questi luoghi, «todo ha cambiado radicalmente en los últimos ciento setenta años»⁴⁴ e la Colombia, così come ogni altra riserva

⁴¹ *Ibid.* («si mescolano il romanzo d'avventura, il quaderno d'appunti sociologici, l'inventario di prodigi naturali, l'etnografia diretta e la raccolta di tradizioni e dicerie popolari»).

⁴² *Ibid.*, p. 14 («familiare e aliena»).

⁴³ M. FISHER, *La lenta cancellazione del futuro*, in ID., *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, minimum fax, Roma 2013, pp. 11-47.

⁴⁴ CÁRDENAS, *Peregrino trasparente*, cit., p. 14 «tutto è radicalmente cambiato nel corso degli ultimi centosettanta anni».

o polmone verde di immunità regionale, a causa del suo indistricabile vincolo con i mercati internazionali, si è ormai trasformata in un segmento qualsiasi della grande polpa omogenea, in «un pequeño capítulo de la truculenta historia del capitalismo»⁴⁵, dall'altra, il libro di Ancizar mira, o viene fatto mirare, in modo divergente, verso «otro lugar», inesplorato, probabilmente inesplorabile, eppure, «quizá menos funesto»⁴⁶ di quello in cui attualmente ci troviamo. Nel cuore tenebroso del racconto, «el héroe civilizador»⁴⁷, l'agente del progresso, cade in una laguna, una delle tante lagune incantate, resistentemente indigene, in cui la spedizione s'imbatte, la relazione dello spazio e il conteggio del tempo si interrompono, mentre il discorso si fa lacunoso e frammentario, allucina sconnessi inconclusi, secondo una storia mille volte ripetuta che lega, nella disperazione di una quadra, la ricerca di El Dorado di Lope de Aguirre, le spedizioni botaniche di José Celestino Mutis, le missioni positiviste dei governi dell'indipendenza, fino alle riappropriazioni magico-realiste di quei veri e propri incontri ravvicinati del terzo tipo con l'eccezione che sfugge al criterio, contagiando anche la nota al margine, il diario di lettura, il western contemporaneo di *Peregrino transparente* che, nella sua seconda parte, capitalizzando la piattaforma di straniamento offerta dalla peculiarissima vicenda culturale del Nuovo Mondo, si lascia squarciare da un esercizio di alienazione, si fa scrittura automatica, codice morse, amplificazione, spinta, appunto, verso l'ultima frontiera della civiltà umana così come la conosciamo, mimando l'orrore – e l'estasi – di chi è stato illuminato in nero dal “colore venuto dallo spazio”, di chi si è raccolto attorno alla voragine viva che è diventata la sua casa, di chi è stato chiamato a riconoscere, come recita l'epigrafe di Marosa di Giorgio a questo vero e proprio intermezzo *weird* al più studiatamente, tradizionalmente latinoamericano dei romanzi della nuova onda, «el nombre secreto» della sua casa⁴⁸. Il riferimento a Lovecraft non è, anche in questo caso, casuale, visto che il problema intorno al quale il romanzo costruisce le sue avviluppanti volute è proprio quello della rappresentazione, come rappresentare senza addomesticare, come far apparire ciò che non ci appartiene (né mai ci apparterrà) senza schiacciarlo nella violenza inerente di un codice che, come è normale, porta con sé le sue convenzioni. Il quesito è antico, nonché fondante in America Latina, ma lo scrittore colombiano, coniugando critica decoloniale, ecocritica e critica *weird* alla realtà capitale, ricolloca strategicamente la dilaniante eterogeneità di queste terre, il costruito con cui il teorico peruviano Antonio Cornejo Polar registrava l'insufficienza del segno importato per contenere l'emergenza dell'alterità indigena, facendo di

⁴⁵ *Ibid.* («insignificante capitolo della truculenta storia del capitalismo»).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 15 («verso un altro luogo, forse meno funesto»).

⁴⁷ *Ibid.* («l'eroe civilizzatore»).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 144 («il nome segreto»).

quella discrasia originaria una paradossale bandiera identitaria, un'occasione mnemoscienze di riconoscimento collettivo, all'avanguardia del contemporaneo che, come sappiamo, è chiamato a fare i conti con l'irrepresentabilità radicale delle forze sconosciute e distruttive sprigionatesi dall'inerzia del sistema e che sarà fondamentale far emergere, appunto, per straniamento, senza acquisirle, passarle a ratifica, evitando di comprenderle, lasciandole fuori dalla cornice appropriazionista di un realismo che, colpevolmente, rifiuta di riconoscere i suoi limiti – quelli dello sguardo, quelli del logos, quelli dell'antropos –, trasformando ogni nuova emergenza in realtà disinnescata, allegoria da riconoscere, risorsa estraibile. Più che sulla scrittura, qui ci si concentra sulla pittura, sulla rappresentazione visiva, già che gli eroi, gli eroi felicemente mancati di Cárdenas, divorati dalla natura sproporzionata del loro soggetto, sono tutti pittori: i tre acquarellisti che si avvicinano nelle diverse fasi della spedizione, con l'idea che le cronache «vinieran acompañadas de unas imágenes que suministrarán a los lectores extranjeros una visión de las provincias»⁴⁹, e il loro antagonista, l'ineffabile imbrattatele indigeno che cancella le sue tracce, nasconde la sua firma, cela il suo sguardo, con il quale ognuno di loro instaura un duello implicito alla distanza che, per il più dotato, l'inglese Henry Price, quello su cui maggiormente si concentra il racconto, si trasforma in una febbrile tensione conoscitiva, in una allucinata ricerca di comprensione dell'altro che aprirà una voragine al centro dei meccanismi di riconoscimento del sé. Sospesi tra volontà di scienza e folklore, ambizione di documento e romanticherie orientalista, etnografia coloniale e turismo d'avventura, spegnendo la divaricazione delle opzioni nell'impressione di un comune approccio oggettivizzante al soggetto rappresentato, le gallerie di ritratti e paesaggi della commissione inaugurano, si dice, la serie del *costumbrismo latinoamericano*, bollato da Cárdenas come il dominio artistico del «conservaturismo», il momento in cui si abbandona l'idea di un'arte «ligada a un proceso de conocimiento»⁵⁰, di intima e costante, incessante ri-scoperta, per cominciare a promuovere «una fantasía de lo autóctono, de lo nuestro»⁵¹, le cui ultime testimonianze vengono fatte coincidere proprio con i prodotti dell'istituzionalizzazione, al centro dell'industria culturale di metà Novecento, dei prodotti di un linguaggio divenuto notorio:

Pasamos de la imagen como conocimiento a la imagen coqueta para engañar turistas, lo cual no habría sido tan terrible si por último no hubiéramos utilizado esas mismas imágenes para engañarnos también a nosotros. Son las imágenes de ayer, pero ¿acaso no son también las imágenes de nuestra literatura de hoy,

⁴⁹ *Ibid.*, p. 20 («fossero accompagnate da delle immagini, capaci di fornire ai lettori stranieri una visione delle province»).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 25 («legata a un processo di conoscenza»).

⁵¹ *Ibid.*, p. 26.

de nuestro arte de hoy, de nuestras películas, nuestros noticieros y nuestra producción académica, dando tumbos entre la demagogia del realismo mágico y los mil ropajes de la pornomiseria?⁵²

Eppure, il rovello che si intravede nel tratto, rendendolo incerto, il fremito implosivo che pare attraversare un codice non ancora consolidato messo in tensione dall'estraneità del soggetto, pone quei precoci esperimenti sul discrimine di una biforcazione che sarà presto risolta, ma che, a quest'altezza del processo, come per le origini del realismo magico che abbiamo descritto nelle pagine precedenti, sembra contraddire la via maestra, il corso maggioritario, indicando l'embrione abortito, da cui avrà senso ripartire, di un'altra, meno ammanierata, magia, una magia critica, apocalitticamente in lotta con i suoi risultati, con la possibilità stessa del risultato, che funziona come uno smottamento, che ostacola la rotta del viaggio di conquista di un mondo. Gli acquarelli di Henry Prince, in particolare, «parecen provenir de la captación de un misterio»:

¿Un misterio natural, un misterio humano, un misterio divino, el misterio de la nación? No lo sé, pero en los momentos más elevados, su luz se arroja en ángulo sobre las cosas del mundo, y cada árbol, cada cornisa, cada tejado revela su contorno desde las lejanías, su filo de sombras, que hiera el ojo para que el azul impuro de las montañas nos inunde por dentro⁵³.

Con un linguaggio più contemporaneo, di cui costantemente si ricercano le implicite risonanze, l'occhio del pittore interrompe il sogno produttivo e riproduttivo di un paesaggio completamente addomesticato, privo di ostacoli, attraverso il quale possa circolare, indisturbata, la corrente capitale, riattivando, viceversa, il pieno rispetto dell'impenetrabilità del bosco, provando a "palparne l'oscurità", illuminandone la "luce cattiva" (e rimanendone abbagliato). L'enigma artistico e umano di José Rufino Pandiguando, l'artigiano itinerante, l'*indio*, o meglio, l'indiano pellerossa del romanzo – se accettiamo la provocazione del «western neogranadino»⁵⁴ lanciata da Cárdenas –, lo sciamanico operatore della parte in ombra, della parte di notte della rappresentazione, su cui la scrittura, questionandosi, avvilluppandosi, lasciandosi possedere, desti-

⁵² *Ibid.* («Siamo passati dall'immagine come conoscenza all'immagine civettuola per ingannare i turisti, il che non sarebbe stato neanche così terribile se alla fine non avessimo usato quelle stesse immagini per ingannare noi stessi. Sono le immagini di ieri, ma non sono forse anche le immagini della nostra letteratura attuale, della nostra arte contemporanea, dei nostri film, dei nostri telegiornali e della nostra produzione accademica, che si dibatte tra la demagogia del realismo magico e i mille vestiti diversi della pornomiseria?»).

⁵³ *Ibid.*, p. 23 («sembrano provenire dalla captazione di un mistero. Un mistero naturale, un mistero umano, un mistero divino, il mistero della Nazione? Non so dirlo. La loro luce, però, si proietta sulle cose del mondo e rivela il profilo tagliente delle ombre, che ferisce l'occhio, dando modo all'impurità del paesaggio di inondarci completamente»).

⁵⁴ *Ibid.*, p. 34.

tuendosi di continuo, ossessivamente si interroga, è davvero dietro l'angolo. Come un corrosivo Arcimboldi indigeno (chiamando in causa Roberto Bolaño), circolando sotto mentite spoglie, travestito da frate, autentico *diabolus in musica* in una partitura colonialista che non cessa, Pandiguanando introduce intervalli, fa esplodere dissonanze, disseminando sul percorso dei viaggiatori tracce di un altro modo di rappresentare, più coerente con il contesto incontrato, un insinuante «pandemonio de verdes»⁵⁵, fitto di «formas nocturnas que no acaban de revelarse del todo»⁵⁶, sul quale scivola senza speranze lo sguardo ingenuo della mimesi. Il primo dei suoi quadri descritto nel romanzo non può che essere un martirio di Santa Lucia, un manifesto, arcaicamente avanguardista, alla reificazione dello sguardo – e, al recupero dell'agentività del (s)oggetto –, un monumento alla visione cieca, la cui verità, secondo una costante poetica più e più volte reiterata, si dischiude lontano dal centro, nelle zone periferiche del quadro, ai margini del compendio di luoghi comuni dell'iconografia cattolica che l'artista riproduce con professionale solvenza, nell'intricato paesaggio che, con apparente docilità, li contiene e da cui, viceversa, perversamente, emergono di continuo «nuevos niveles de oscuridad, nuevas capas donde alcanza a sentir un aleteo de sombras, el fuego tenebroso de las criaturas de Dios que saben mirarnos sin ser vistas»⁵⁷. La seconda ecfresi è ancor più esplicita, intersecando il brivido metafisico con l'abbraccio interspecista del postumanismo critico, facendo scaturire il sospetto lovecraftiano di un cosmo esterno direttamente dall'esotismo naturale del paesaggio, in qualche modo rovistando sotto una delle etichette canoniche della reificazione dell'altro e riscoprendone il potenziale dirompentemente xenofilo. San Francesco e due confratelli stanno predicando il verbo a un'esuberante comunità di «animales tropicales: un jaguar, una tortuga, un caimán, un mono aullador, un tucán, un oso de anteojos y un armadillo que parecen sonreír mientras escuchan el sermón»⁵⁸, mentre sullo sfondo, la coda dell'occhio capta «las entrañas de un frondoso bosque, pintado en dudosa perspectiva»⁵⁹. Mentre un serpente si mimetizza tra le frasche, insinuando l'implosione del bozzetto, «detrás de los troncos de los árboles, apenas sugerido, se intuye un aquelarre de siluetas. Pero ¿qué son? ¿Un fauno que persigue a un grupo de ninfas? ¿Espectros? ¿Almas en pena? ¿Demonios? ¿Pequeños dioses caídos en desgracia?»⁶⁰. Incontenibile nei nomi della mitologia e del folklore, la

⁵⁵ *Ibid.*, p. 60 («pandemonio di verdi»).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 42 («forme notturne mai disposte a rivelarsi completamente»).

⁵⁷ *Ibid.*, («nuovi livelli di oscurità e strati imprevisi, in cui si intuisce uno svolazzare d'ombre, la luce di notte di creature che sanno guardarci senza essere viste»).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 83 («animali tropicali: un giaguaro, una tartaruga, un caimano, una scimmia urlatrice, un tucano, un orso e un armadillo che sembrano sorridere mentre ascoltano il sermone»).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 84 («le viscere di un bosco frondoso, dipinto in dubbiosa prospettiva»).

⁶⁰ *Ibid.* («dietro ai tronchi degli alberi, appena suggerito, si intuisce tutto un sabba di ombre. Che

macchia della visione periferica all'improvviso si dilata, confondendo le posizioni del discorso, ostacolando la circolazione del senso, trasformando le figure in primo piano in agenti involontari del non-umano che dilaga: «san Francisco y sus dos compañeros en esa aventura, [...], tres hábitos marrones, [...], tres capuchones enormes que apenas dejan ver las caras blancas, [...] ¿no parecen también tres gigantescas setas de cuyos sombreros salen volando miles y miles de diminutas esporas doradas?»⁶¹. Folgorato, Henry Price indovina «una secreta sinonimia entre racismo y realismo»⁶² e, sottraendosi definitivamente all'economia di mercato del reportage, getta gli strumenti di lavoro, depone i suoi occhi, si arrende allo strano, crucialmente si abbandona all'informe guazzabuglio di «cuerpos y organismos biológicos intercambiando energía con el medio que los circunda»⁶³.

La Medusa del paesaggio latinoamericano, l'apparizione fulminea, favorita dalla resistenza resiliente di questo trasculturatore apocalittico, di un paesaggio della disappearance, ci guida verso la lettura della seconda sezione del romanzo, la sua sezione cieca, in cui, perduta ogni inibizione mimetica, Cárdenas rifiuta ogni trasparenza, negandosi a diradare il fitto mistero delle cose, a disboscare paesaggi per ricavarne risorse e significati, a «torturar a la naturaleza con tal de arrancarle sus secretos»⁶⁴, secondo una logica estrattivista connivente con le strutture del discorso prima coloniale e poi *capitale* e, costruendo una catena di immagini obliterate (che chiamano in causa e rimettono in gioco la cataratta di sua nonna Fanny, l'ignominia della sua pelle scura, i misteri orfici, l'estetica di Goethe, l'ombra di un disco volante, il mercato nero e l'aporia di Kanye West suprematista bianco), fa calare sul mondo globale un'epistemologia dell'opacità, annunciando l'avvento di «una nueva barbarie mucho peor que la barbarie primitiva»⁶⁵ (che evidentemente la nutre e) che abolirà tutte le nostre mappe e i nostri calendari, riassorbendoci in un unico, immenso buco nero, ridotti in cenere dalla «crueldad del gran ojo que alberga a todos los demás ojos»⁶⁶, secondo un'immagine che comunica alla perfezione con quella del mostro ideato da Barrientos.

cosa sono? Un fauno che insegue un gruppo di ninfe? Spettri? Anime in pena? Demoni? Piccoli dèi caduti in disgrazia?»).

⁶¹ *Ibid.* («San Francesco e i suoi due compagni d'avventura, tre abiti marroni, tre enormi cappucci che lasciano appena intravedere i volti bianchi, non sembrano, forse, tre giganteschi funghi dai cui ombrelli si distaccano in volo migliaia e migliaia di spore dorate?»).

⁶² *Ibid.*, p. 64 («una sinonimia segreta tra razzismo e realismo»).

⁶³ *Ibid.*, p. 46 («corpi e organismi biologici che intercambiano energia con l'ambiente che li circonda»).

⁶⁴ *Ibid.*, p. 158 («torturare la natura per strapparle i suoi segreti»).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 167 («una nuova barbarie molto peggiore della barbarie primitiva»).

⁶⁶ *Ibid.* («crudeltà del grande occhio che racchiude tutti gli altri occhi»).

Elettrificando con gusto ultracontemporaneo il ricchissimo repertorio testuale e iconografico dedicato all'oscena irrepresentabilità della natura latinoamericana, vero e proprio punto di caduta tradizionale dell'avventura occidentale e moderna oltre le sue frontiere, Cárdenas fa scaturire dai meravigliosi fiori dell'altro mondo che obnubilavano la mente dei cronisti e suggerivano paradossali riconoscimenti alterati ai primi fautori della proposta magico-realistica, «la música del magma, la música de la extinción»⁶⁷, celebrando una quantomai significativa crasi tra immaginari liminari differenti – le frontiere geografiche e culturali del mondo antico, quelle ontologiche del mondo globale... –, lasciando che l'esuberanza tropicale di ciò che sfugge al catalogo si trasformi in una minacciosa e liberatoria ombra universale, perfettamente in linea con le analisi sovversivamente apocalittiche del presente, quelle legate alle oscure fantasie di liberazione dalla trappola del realismo capitalista: sintomaticamente, nel terzo e ultimo segmento del romanzo, quello che porta a compimento i presagi confusamente fantastici, magico-realisti e *weird* di quell'impasto originario, il luogo dello scontro fatidico, della resa dei conti definitiva tra civiltà e barbarie, un'altra Colombia possibile, spostata di asse rispetto al suo ruolo attuale di capo-filiera di «una larga y dolorosa procesión de productos tropicales: quina, tabaco, café, esmeraldas, plátano, caucho y, por fin, nuestro producto estrella, la cocaína, que nos otorgó un dudoso rol protagónico en esos mercados»⁶⁸, si lascia popolare da un espressivo bestiario della fine, un esercito di tigri nere, pappagalli neri e nere creature di laguna che risucchiano nel loro vortice interi assetti di realtà e mondi compiuti, rimettendo tutto in movimento, confondendo le direzioni del nostro viaggio, restituendoci *nomadi trasparenti*, entità senza soggetto né predicato in equilibrio precario tra paesaggi appena possibili, che esplodono libertari prima di sprofondare, nuovamente, nel magma furioso, ripristinando così l'intensità di un abitare incerto che un tempo ci apparteneva, facendo riemergere una propensione, una traiettoria virtuale seppellita sotto i modelli di produzione dalla Realtà Capitale.

Per concludere, attestandosi sui toni di una distintiva e quantomai suggestiva “malinconia postcoloniale”⁶⁹, il romanzo ispanoamericano contemporaneo sembra far riemergere – per spettralizzazione, hauntologicamente diremmo con

⁶⁷ *Ibid.* («la musica del magma la musica dell'estinzione»).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 14 («di una lunga e dolorosa processione di prodotti tropicali: quinoa, tabacco, caffè, smeraldi, banane, caucciù e, finalmente, cocaína, il nostro prodotto stella, quello che ci ha conferito un dubbioso ruolo da protagonisti di quei mercati»).

⁶⁹ Se i ricordi della violenza dell'Impero sono rimasti sepolti sotto gli alibi del consenso globale, le istanze emancipatorie del pensiero postcoloniale, come afferma Paul Gilroy nel suo ultimo libro, risultano appena riscattabili come l'oggetto di una nostalgia generica e superficiale che inibisce ogni possibilità di azione (cfr. P. GILROY, *Postcolonial Melancholia*, Columbia University Press, New York 2005).

Mark Fisher – uno dei nostri tanti futuri perduti, un futuro distintamente locale e militantemente periferico andato smarrito nell'entropia vorace del mercato: il realismo magico come dispositivo di destabilizzazione, emozione *strana* della fine-inizio che, strutturalmente, contesta l'indurimento, la capitalizzazione necrotica di ogni possibile immaginario di riferimento.

Bibliografia

- ALAZRAKI, J., *Para una revalidación del concepto realismo mágico en la literatura hispanoamericana*, Separata del Homenaje a Andrés Iduarte, University of California, San Diego 1976, pp. 9-21.
- BARRIENTOS, M., *Miles de ojos*, Caja negra, Buenos Aires 2022.
- BHABHA, H., *The Location of Culture*, Routledge, London 2004.
- BIZZARRI, G., *Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico-folklórica en el fantástico hispanoamericano de lo global*, «Brumal», 2019, VII, 1, pp. 209-229.
- ID., SANCHIZ, R., *New Weird from the New World': escrituras de la rareza en América latina (1990-2020)*, «Orillas», 2020, 9, pp. 1-14.
- BOLAÑO, R., *2666*, Anagrama, Barcelona 2004.
- CARPENTIER, A., *Prólogo. Lo real maravilloso americano*, in ID., *Tientos y diferencias*, Plaza y Janés, Barcelona 1987, pp. 102-112.
- CÁRDENAS, J., *Peregrino transparente*, Periférica, Cáceres 2023 (ed. digitale).
- COLANZI, L., *Nuestro mundo muerto*, Eterna cadencia, Buenos Aires 2017.
- CORNEJO POLAR, A., *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Centro de estudios literarios "Cornejo Polar", Lima 2003.
- DAVIES, M., *Ecologies of Fear*, Picador, New York 1999.
- ENRIQUEZ, M., *Nuestra parte de noche*, Anagrama, Barcelona 2020.
- FISHER, M., *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, minimum fax, Roma 2013.
- ID., *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, minimum fax, Roma 2016.
- ID., *Realismo capitalista*, Nero edizioni, Roma 2018.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Cien años de soledad*, Cátedra, Madrid 2007.
- GHEZZANI, A., *Reale ma non vero. Osservazioni sul testo magico-realista latinoamericano*, in *Il caso e la necessità: arbitrarietà del racconto e criteri di verosimiglianza tra teoria e storia letteraria*, a cura di P. Toffano, Pacini, Pisa 2020, pp. 197-218.
- GILROY, P., *Postcolonial Melancholia*, Columbia University Press, New York 2005.
- HARAWAY, D.J., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chtulhucene*, Duke

- University Press, Durham 2016.
- LOVECRAFT, H.P., *Teoria dell'orrore. Tutti gli scritti critici*, a cura di G. de Turris, Bietti, Milano 2019.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, L., *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*, Editorial Magisterio Español, Madrid 1974.
- LUDMER, J., *Aquí América Latina. Una especulación*, Eterna Cadencia, Buenos Aires 2010.
- LLANERA, A., *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud (Espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas)*, Hispamérica, Las Palmas de Gran Canaria, 1997.
- MENTON, S., *Historia verdadera del realismo mágico*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1998.
- MORAÑA, M., 2017, *El monstruo como máquina de guerra*, Iberoamericana Editorial Vervuert, Madrid/Frankfurt 2017.
- MORTON, T., *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, University of Minnesota 2013.
- ID., *Ecología oscura: Sobre la coexistencia futura*, Planeta, Barcelona 2019.
- PRATT, M. L., *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London 2008.
- SLOTERDIJK, P., *Esferas 1*, Siruela, Madrid 2003.
- THAKER, E., *En el polvo de nuestro planeta. El horror de la filosofía*, I, La tía Eva, Madrid 2015.
- USLAR PIETRI, A., *Realismo mágico*, in ID. *Letras y hombres de Venezuela*, Ediciones Edime, Madrid 1958, pp. 132-153.

La resistenza alla teoria. Per una politica della lettura

Federico Bertoni

Università di Bologna

Il saggio indaga la lettura non tanto come oggetto da descrivere, ma come osservatorio, luogo da cui guardare, punto di vista privilegiato per riflettere su alcuni meccanismi di funzionamento del pensiero teorico in relazione agli studi letterari. Una prima parte sviluppa infatti una riflessione di tipo-metacritico, mettendo a fuoco le difficoltà specifiche di uno studio teorico dell'esperienza di lettura e ricostruendo alcune fasi salienti dell'estetica della ricezione classica. Su questa base, la lettura viene concepita come una sorta di punto cieco della ricerca, un oggetto paradossale che esaspera la tensione tra le esigenze nomotetiche della conoscenza teorica e la natura plurima, fortemente eterogenea e centrifuga dell'oggetto di studio, che alimenta il desiderio idiografico di censire la specificità dei casi individuali. Da questo punto di vista, l'estetica della ricezione può essere considerata non l'ultima fase della grande teoria letteraria novecentesca, ma il suo punto di implosione, una sorta di detonatore nascosto, un principio intrinsecamente autodecostruttivo che ne ha sancito la disgregazione. Tale processo generale viene poi illustrato con la "storia esemplare" di Roland Barthes tra il 1966 e il 1970, un breve giro d'anni in cui le premesse di uno studio scientifico della letteratura vengono completamente rovesciate, proprio attraverso la pietra d'inciampo della lettura. La parte finale del saggio, assumendo un taglio più storico e sociologico, passa quindi a tratteggiare una possibile "politica della lettura", nel quadro delle attuali trasformazioni culturali e del graduale processo di delegittimazione degli studi umanistici, suggerendo anche possibili "pratiche di resistenza" con cui valorizzare l'esperienza letteraria in forma critica e anche antagonista rispetto all'ideologia dominante.

lettura, lettore, teoria della letteratura, estetica della ricezione, sociologia della lettura, Roland Barthes

Autoricognizione

Ragionare oggi sulla lettura, per me, implica inevitabilmente un esercizio autobiografico: significa azionare uno sguardo retrospettivo verso il mio primo libro, *Il testo a quattro mani*, scritto trent'anni fa e pubblicato nel 1996, poi ripreso nel 2010 in una seconda edizione senza interventi sostanziali¹. Guardando da qui, la prima reazione ricorda il perplesso *understatement* di Calvino nella *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, quando scrive che «il primo libro sarebbe meglio non averlo mai scritto», perché «il primo libro già ti definisce mentre tu in realtà sei ancora lontano dall'esser definito; e questa definizione poi dovrai portartela dietro per la vita, cercando di darne conferma o approfondimento o correzione o smentita, ma mai più riuscendo a prescindere»². Verrebbe dunque voglia, per dirla sempre con Calvino, di «metterci una pietra sopra»³. Ma forse vale la pena di ripartire da quell'esperienza così remota per fare il punto, capire dove siamo arrivati e anche azzardare qualche pronostico per il futuro.

Può darsi che *Il testo a quattro mani*, come scherzò un amico, fosse l'ultimo libro di teoria della letteratura. Certamente i tempi favorivano quella sensazione, mentre il millennio e un intero mondo sembravano sul punto di svanire: il Muro era crollato, l'Urss si era dissolta, la guerra fredda era finita; qualcuno sosteneva addirittura che la storia stessa fosse finita; e qualcun altro, nello "small world" degli studi letterari, ragionava seriamente sulla crisi e sulla condizione postuma della letteratura⁴. Ma al di là dello scherzo, c'era qualcosa di vero in quella battuta: se non postumo o epigonale, il libro era comunque legato a un orizzonte remoto e a una stagione critica ormai sostanzialmente esaurita. È vero che nei decenni successivi la ricerca è andata avanti: alcune delle questioni affrontate in quella stagione sono state riprese con altri modelli teorici e strumenti metodologici, ad esempio quelli delle scienze cognitive di seconda generazione, molto attente alla fenomenologia della lettura e all'esperienza "incarnata" del lettore⁵. Ma è altrettanto vero che una certa atmosfera culturale,

¹ Cfr. F. BERTONI, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, La Nuova Italia, Firenze 1996; 2ª ed. Ledizioni, Milano 2010.

² I. CALVINO, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, I, a cura di M. Barengi, B. Falcetto, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1991, p. 1202.

³ ID., *Una pietra sopra*, in ID., *Saggi*, I, a cura di M. Barengi, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1995, p. 8.

⁴ La metà degli anni Novanta, in Italia, segna l'inizio di un lungo dibattito sulla crisi della critica che proseguirà nei decenni successivi. Due titoli molto influenti sono senz'altro C. SEGRE, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi, Torino 1993, e G. FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino 1996.

⁵ Senza entrare nel merito di una bibliografia ormai molto corposa e del dibattito sul rapporto tra letteratura e scienze cognitive, mi limito a segnalare il modello "enattivista", in complesso

un orizzonte epistemico, un sistema di riferimenti condivisi non ci sono più, e di fatto non c'erano più già negli anni Novanta. Non a caso, qualche anno dopo è arrivato Antoine Compagnon e ha liquidato un'intera stagione, con una resa dei conti nei confronti della teoria (o piuttosto di una sua accezione ristretta) che ha finito per sancire, forse suo malgrado, una rilegittimazione del senso comune, esibito nel sottotitolo del suo influente libro del 1998, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*⁶.

Oggi che siamo arrivati molto più avanti (o forse più indietro), vorrei riconvocare sulla scena il demone della teoria esorcizzato da Compagnon. Ma vorrei provare a ribaltare la prospettiva: considerare la lettura non tanto come oggetto da osservare nei suoi contenuti specifici, secondo le domande che mi facevo trent'anni fa, poi riaggornate negli ultimi anni in una bibliografia che continua a crescere (che cos'è la lettura? Come funziona? Qual è il ruolo del lettore?), ma piuttosto la lettura come osservatorio, luogo da cui guardare, punto di vista privilegiato per riflettere su alcuni meccanismi di funzionamento del pensiero teorico in relazione agli studi letterari.

Una (meta)teoria della lettura

Partiamo allora dalla prima grande domanda: come funziona il rapporto tra lettura e teoria? In altri termini: cosa significa teorizzare un processo tanto familiare quanto sfuggente come quello della lettura? Quali sono gli assunti, le condizioni, i protocolli operativi con cui possiamo mettere a punto un modello credibile, dunque anche falsificabile secondo i principi basilari della conoscenza scientifica? Sono domande che assumono anche un valore metacritico, perché interrogare la possibilità di teorizzare la lettura significa interrogare la teoria in quanto tale, le condizioni di possibilità del pensiero teorico rispetto a quell'insieme di oggetti (per lo più indefinibili) che maneggiamo quotidianamente nel nostro lavoro di studiosi, critici e insegnanti.

Di per sé, tutta l'ondata di fervore dottrinale che ha segnato lo sviluppo delle varie estetiche della ricezione sembra la legittimazione teorica di una banalità: la letteratura è un'«arte cinetica»⁷, un'arte che vive nel movimento e nella durata, cioè nell'esperienza dinamica della lettura. Come nota Gadamer, la let-

equilibrato e convincente, messo a punto da Marco Caracciolo: cfr. soprattutto ID., *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, De Gruyter, Berlin-Boston 2014.

⁶ Cfr. A. COMPAGNON, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, Paris 1998; trad. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000.

⁷ S. FISH, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Harvard University Press, Cambridge (Ma.) 1980; trad. it. *C'è un testo in questa classe?*, Einaudi, Torino 1987, p. 49.

tura è un «atto rivivificante» in cui la comprensione «è sempre già una forma di riproduzione e di interpretazione»; e «se le cose stanno così, non si può non concludere che la letteratura [...] ha la sua esistenza nella lettura, così originariamente come l'*epos* esiste nella recitazione dei rapsodi o il quadro nella contemplazione dell'osservatore»⁸. Da parte sua, Sartre ha descritto il fenomeno con una metafora cinetica: «L'oggetto letterario è infatti una strana trottola che esiste quando è in movimento. Per farla nascere occorre un atto concreto che si chiama lettura, e dura quanto la lettura può durare. Al di fuori di questo, rimangono solamente i segni neri sulla carta»⁹. Oppure, altra analogia ricorrente, il rapporto tra partitura ed esecuzione musicale: il testo è l'insieme dei segni sullo spartito, mentre la lettura è l'atto performativo che li trasforma effettivamente in musica¹⁰. Tutte cose apparentemente ovvie, se non banali; tanto è vero che Compagnon, quando sintetizza le teorie di Wolfgang Iser, conclude in modo un po' velenoso che l'estetica della ricezione è «solo una formalizzazione del senso comune»¹¹.

In realtà, la storia della critica ci racconta che le cose non stanno esattamente così. Innanzitutto, salvo sporadiche eccezioni¹², il polo del destinatario è stato effettivamente trascurato dalla critica moderna, tanto che l'orientamento sul lettore, alla fine degli anni Sessanta, è stato presentato come una vera e propria «provocazione», termine-chiave del famoso intervento di Hans Robert Jauss del 1967, nato come prolusione all'Università di Costanza e poi pubblicato con il titolo *Storia della letteratura come provocazione nei confronti della scienza della letteratura*¹³. A quanto pare, la provocazione è stata piuttosto efficace se circa dieci anni dopo, nel 1979, Meyer Howard Abrams constatava polemicamente

⁸ H.-G. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen 1960; trad. it. *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 2000, pp. 343-345.

⁹ J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1949; trad. it. *Che cos'è la letteratura?*, il Saggiatore, Milano 1995, p. 34.

¹⁰ Cfr. ad esempio M. RIFFATERRE, *La Production du texte*, Seuil, Paris 1979; trad. it. *La produzione del testo*, il Mulino, Bologna 1989, p. 11; H.R. JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1970; trad. it. *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di P. Cresto-Dina, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 192.

¹¹ COMPAGNON, *Il demone della teoria*, cit., p. 168.

¹² Tra i rari esempi nel primo Novecento, cfr. I.A. RICHARDS, *Practical Criticism*, K. Paul Trench & Trubner, London 1929, e soprattutto i pionieristici studi di L.M. ROSENBLATT, *Literature as Exploration*, D. Appleton-Century Company, New York-London 1938, poi ripresi e sistematizzati in EAD., *The Reader, the Text, the Poem. The Transactional Theory of the Literary Work*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville 1978.

¹³ Cfr. H.R. JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Universitätsverlag, Konstanz 1967. Il titolo originario della prolusione era *Was heisst und zu welchem ende studiert man Literaturgeschichte?*, all'origine della prima traduzione italiana a cura di Alberto Varvaro, *Perché la storia della letteratura?*, Guida, Napoli 1969. Il testo è stato poi ritradotto e incluso nel volume per Bollati Boringhieri curato da Piero Cresto-Dina, *Storia della letteratura come provocazione*, cit., pp. 166-225.

l'avvento di una nuova «Età della Lettura», contrapposta alla precedente «Età della Critica» segnata dal formalismo europeo e dal *New Criticism* americano: siamo passati, scriveva, dall'idolatria dell'«opera-in-sé» (*the work-as-such*) a quella del «lettore-in-sé» (*the reader-as-such*)¹⁴.

D'altra parte, formalizzare il senso comune è tutt'altro che facile: passare dall'empiria alla teoria e dall'intuizione alla definizione è un processo molto più tortuoso e accidentato di quanto possa sembrare. Quando tentiamo di farlo, in un tipico loop concettuale degli studi letterari, finiamo per invischiarci nel vecchio paradosso di Sant'Agostino: «Cos'è dunque il tempo? Se nessuno m'interroga, lo so; se volessi spiegarlo a chi m'interroga, non lo so»¹⁵. Già nel 1975, in un saggio programmatico, Tzvetan Todorov constatava che «nulla vi è di più comune della *lettura*, e nulla di più ignoto. Leggere: è così semplice che sembra, a prima vista, che non vi sia niente da dire»¹⁶. Lo ribadirà molti anni dopo David Herman all'inizio di *Story Logic* (2002), un libro che mette a frutto nuovi modelli e strumentazioni (la linguistica del discorso e le scienze cognitive) ma che sottolinea un vecchio problema, appunto il passaggio dall'esperienza empirica alla descrizione teorica:

Per molte persone, comprendere testi narrativi lunghi, dettagliati e formalmente sofisticati è un processo naturale e apparentemente automatico. Tuttavia, gli studiosi di intelligenza artificiale hanno presto dimostrato che sono necessarie operazioni linguistiche e cognitive estremamente complesse per generare o comprendere anche le storie più semplici¹⁷.

Se ci limitiamo alla stagione classica, lasciando da parte la narratologia cognitiva, vediamo che questo grande sforzo di elaborazione teorica ha prodotto due effetti principali: da un lato, la varietà ed eterogeneità degli approcci con cui lo stesso oggetto è stato indagato, sulla base di prospettive critiche molto diverse (neoretorica, narratologia, semiotica, teoria della comunicazione, fenomenologia, ermeneutica, sociologia, psicoanalisi, pragmatismo, decostruzione)¹⁸; d'altro lato, un'ipertrofia nomenclatoria e tassonomica che si è irraggiata lungo

¹⁴ M.H. ABRAMS, *How to Do Things with Texts* [1979], in *Doing Things with Texts*, Norton, New York 1989, p. 269.

¹⁵ SANT'AGOSTINO, *Confessioni*, XI, XIV, a cura di M. Cristiani, M. Simonetti, A. Solignac, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1996, IV, p. 127.

¹⁶ T. TODOROV, *La Lecture comme construction*, «Poétique», 1975, 24, pp. 417-425; il saggio viene aggiunto in coda alla seconda edizione di *Poétique de la prose* (1^a ed. 1971), Seuil, Paris 1978; trad. it. *La lettura come costruzione*, in *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, Bompiani, Milano 1995, p. 187.

¹⁷ D. HERMAN, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 2002, p. 1 (trad. mia).

¹⁸ La prima parte del mio libro, *Storie di lettura*, tentava di inventariare e di organizzare in un quadro organico questo panorama multiforme: cfr. BERTONI, *Il testo a quattro mani*, cit., pp. 11-174.

i vettori divergenti di quei campi disciplinari, producendo modelli altamente formalizzati e spesso incompatibili tra loro. Basta pensare al lavoro di aggettivazione plurima che ha investito il termine generico, “lettore”, come se la definizione di un attributo specifico potesse strappare l’oggetto alla vaghezza della conoscenza intuitiva. Abbiamo così il “lettore implicito” di Wayne Booth e di Wolfgang Iser (che peraltro sono due cose molto diverse), il “lettore modello” di Umberto Eco, il “lettore informato” di Stanley Fish, il “lettore virtuale” di Gérard Genette, l’“architetto” di Michael Riffaterre. Sono altrettanti tentativi di rallentare e scomporre, come alla moviola, il movimento imprevedibile di quella strana trottola, mappe per un viaggio che rischia sempre di finire in un vicolo cieco.

La scatola nera

Ho ricalcato il titolo di questo intervento sull’ultimo libro di Paul de Man, *The Resistance to Theory*, uscito postumo nel 1986. Nel saggio eponimo, de Man si chiedeva perché la teoria letteraria, già negli anni in cui scriveva, fosse considerata così minacciosa da provocare forti attacchi e resistenze. Una risposta possibile, notava, è che la teoria «demolisce ideologie radicate mettendo a nudo i loro meccanismi di funzionamento; combatte una potente tradizione filosofica di cui l’estetica costituisce una parte predominante; smonta il canone consolidato delle opere letterarie e sfuma i confini tra discorso letterario e discorso non letterario»¹⁹. In generale, la teoria è un sapere scomodo perché mette in discussione le nostre certezze, a partire dalla possibilità di definire la stessa teoria: «il principale interesse teorico della teoria letteraria è l’impossibilità della sua definizione»²⁰. In altri termini, ci suggerisce de Man, la resistenza è implicita nella teoria: è una resistenza al dogma, alla nomenclatura e alla rigidità cognitiva, esattamente l’opposto dell’accezione vulgata che il senso comune ha vittoriosamente propagato sia all’esterno che all’interno degli studi letterari.

Da questo punto di vista, la lettura è un oggetto teorico paradossale, ma anche perfetto per mettere a fuoco le ambivalenze (e i limiti) della teoria, nei termini di quell’osservatorio meta-critico di cui parlavo. La lettura è infatti un orizzonte mobile, un terreno paludoso che cambia in base al sistema di riferimento, al punto di osservazione e anche alla scala con cui decidiamo di misurare i dati. Categorie generali come orizzonte d’attesa, competenza, lettore modello, cooperazione interpretativa, effetto o risposta estetica non hanno un valore assoluto, ma dovrebbero essere paramtrate di volta in volta su un’infinità di variabili storiche, culturali e anche soggettive, sullo sfondo di quello che la nar-

¹⁹ P. DE MAN, *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, p. 11.

²⁰ *Ibid.*, p. 3.

ratologia cognitiva di matrice enattivista chiama “background esperienziale”. E dunque, più che in altri campi di ricerca, lo studio della lettura produce una tensione insolubile tra le esigenze sistematiche, *nomotetiche* della conoscenza teorica (cioè la ricerca di categorie e leggi generali) e la natura plurima, fortemente eterogenea e centrifuga dell’oggetto di studio, che alimenta il desiderio *idiografico* di censire la specificità dei casi individuali, come avviene ad esempio nelle ricerche empiriche.

Dunque, un oggetto sul quale possiamo raccogliere qualche dato ma che lascia fuori un’infinità di dettagli. È proprio in questi termini che Pascal Ory, da una prospettiva storiografica, ha definito la ricezione: una «scatola nera», il «punto cieco della ricerca»: «che si tratti di ascolto, di percezione o di effetto, alla fine l’incertezza rimarrà sempre. Ed è giusto così, perché il fine ultimo della ricerca scientifica non è quello di fornire risposte a tutte le domande, ma di rinnovare costantemente l’atto del domandare»²¹. In questo senso, potremmo vedere nell’estetica della ricezione non l’ultima fase della grande teoria letteraria novecentesca, ma il suo punto di implosione, una sorta di detonatore nascosto, un principio intrinsecamente autodecostruttivo che ne ha sancito la disgregazione. Paradossalmente, lo studio “scientifico” della lettura è proprio ciò che ha fatto saltare in aria il progetto della scienza della letteratura: è un punto di resistenza, un fattore sovversivo rispetto a una certa deriva dogmatica del pensiero teorico. E in questo ci mostra la vera natura della teoria: non un edificio dottrinale fine a se stesso ma un modo di guardare, uno strumento ottico che ci fa vedere cose altrimenti invisibili, che estende le nostre opportunità di capire quei formidabili dispositivi di lettura del mondo che sono i testi letterari. La teoria non come dogma ma come domanda, e anche avventura, esplorazione in campo aperto.

Teorizzare – la cui etimologia suggerisce che si tratta al tempo stesso di «contemplare uno spettacolo», «avanzare in un corteo di delegazione» e di «speculare con gli occhi chiusi» – consiste in un *andare a vedere* [...] Lungi dal limitarsi all’inflazione tassonomica che ha finito per dare cattiva fama alla “teoria letteraria”, lo sforzo di teorizzazione rimanda innanzitutto all’*avventura* e all’*esplorazione*, [...] secondo un movimento che ci invita ad andare (a vedere) più lontano possibile, ma che ci lascia anche la possibilità di *fare marcia indietro*²².

²¹ P. ORY, *L’Histoire culturelle*, Puf, Paris 2004, pp. 87, 89.

²² Y. CITTON, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires*, Editions Amsterdam, Paris 2007, p. 35.

Una storia esemplare

In questo, poche avventure intellettuali sono altrettanto eloquenti e paradigmatiche di quella di Roland Barthes tra il 1966 e il 1970. È una storia complessa, difficile da ricostruire nei dettagli, ma di cui troviamo una sintesi nella prima pagina di *S/Z*:

Si dice che a forza di asceti certi buddisti arrivino a vedere tutto un paesaggio in una fava. È proprio quello che avrebbero voluto i primi analisti del racconto: vedere tutti i racconti del mondo (ve ne sono stati tanti e tanti) in una sola struttura: noi, pensavano, estrarremo da ogni racconto il suo modello, poi da questi modelli faremo una grande struttura narrativa che riporteremo (per verifica) su qualunque racconto: compito estenuante [...] e infine indesiderabile, giacché il testo vi perde la propria differenza²³.

Qui la parola chiave è “indesiderabile”, che racchiude non solo una palinodia, una ritrattazione interna al sistema di pensiero e al metodo critico dello stesso Barthes²⁴, ma un intero sviluppo della storia della critica novecentesca, cioè il fallimento di quel progetto della “scienza della letteratura” che lo stesso Barthes aveva annunciato pochi anni prima. Facciamo allora un passo indietro al 1966, a quel testo ancor oggi straordinario che è *Critica e verità*, manifesto della *nouvelle critique*, in cui Barthes tratteggia un nuovo programma di ricerca all’ombra della linguistica:

Abbiamo una storia della letteratura, ma non una scienza della letteratura, e questo perché non abbiamo ancora potuto riconoscere pienamente la natura dell’oggetto letterario, che è un oggetto scritto. A partire dal momento in cui si è disposti ad ammettere che l’opera è fatta di scrittura [...], una certa scienza della letteratura è possibile. Il suo fine (se essa esisterà mai) non sarà di imporre all’opera un senso [...]. Non si tratterà di una scienza dei contenuti [...], ma di una scienza delle *condizioni* del contenuto, ossia delle forme: ciò che l’interesserà saranno le variazioni di senso generate e, se così si può dire, *generabili* dalle opere: essa non interpreterà i simboli, ma solo la loro polivalenza. [...] Il suo modello sarà evidentemente linguistico²⁵.

Più avanti, soprattutto in alcune interviste dei primi anni Settanta, Barthes insisterà molto sulla cautela ipotetica della parentesi, «(se essa esisterà mai)»,

²³ R. BARTHES, *S/Z*, Seuil, Paris 1970; trad. it. *S/Z*, Einaudi, Torino 1981, p. 9.

²⁴ A proposito di Barthes teorico della lettura, Maxime Decout parla di uno «spazio di dialogo polemico con se stesso che si è aperto» (M. DECOUT, *Éloge du mauvais lecteur*, Minuit, Paris 2021, p. 31; trad. mia).

²⁵ R. BARTHES, *Critique et vérité*, Seuil, Paris 1966; trad. it. *Critica e verità*, Einaudi, Torino 1985, pp. 48-49.

come a dire che lui stesso non credeva affatto a questo progetto²⁶. Ma in realtà, basta leggere attentamente lo stesso *Critica e verità* per vedere che, poche pagine dopo l'annuncio della nuova scienza, il programma sembra già prevedere il suo implicito fallimento: «Considerato in questo modo, il testo letterario si presterà ad analisi *sicure*, ma è evidente che queste analisi lasceranno in disparte un enorme residuo»²⁷. Tutto si consuma in pochi anni, e si gioca tra questi due poli: da un lato l'esattezza scientifica, formalizzabile delle "analisi sicure"; dall'altro, la presenza irriducibile di un "enorme residuo" che sfugge alle maglie dell'analisi scientifica a che forse è la parte essenziale, la condizione stessa di ciò che chiamiamo "letteratura". E ovviamente la domanda è una sola: quanto *vale* quel residuo? Possiamo rischiare di perderlo per costruire sistemi di analisi e di classificazione esatti, scientificamente rigorosi? Oppure il prezzo da pagare sarà troppo alto?

Il Barthes degli anni successivi non ha dubbi: percorre una rapidissima parabola che lo porta a rovesciare completamente gli assunti di metà anni Sessanta, quelli che ad esempio fondavano un testo programmatico come l'*Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, uscito nell'anno d'oro dello strutturalismo, il 1966; dunque valorizza sempre più la singolarità, la differenza, l'anomalia del testo plurale che si apre in tutte le direzioni. Ed è chiaro che la pietra d'inciampo, lo strumento operativo che provoca questo effetto è la lettura, cioè il principio di funzionamento di *S/Z* e dell'analisi testuale, secondo la formula metodologica illustrata nelle prime pagine del libro e in alcuni saggi coevi: lavorare per «scomposizione» e «rallentamento»²⁸, «filmare la lettura di *Sarrasine* al rallentatore» e poi trascrivere questo film in stop-motion nel «testo-lettura» che diventerà *S/Z*, inteso come precipitato critico del «testo che scriviamo dentro di noi quando leggiamo»²⁹. Non a caso, ribadirà Barthes in un saggio del 1975, della lettura è impossibile fare scienza:

Non si può ragionevolmente sperare in una Scienza della lettura, in una Semiologia della lettura, a meno di pensare che un giorno sia possibile – contraddizione in termini – una Scienza dell'Inesauribile, dello Spostamento infinito. [...] la lettura sarebbe insomma l'emorragia permanente, per cui la struttura – pazientemente e utilmente descritta dall'Analisi strutturale – crollerebbe, si aprirebbe, si perderebbe, conforme in questo ad ogni sistema logico che, *in definitiva*, nulla può chiudere³⁰.

²⁶ Cfr. ID., *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980* [1981]; trad. it. *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Einaudi, Torino 1986, pp. 127, 160, 319.

²⁷ ID., *Critica e verità*, cit., p. 52.

²⁸ ID., *S/Z*, cit., pp. 17-18.

²⁹ ID., *Écrire la lecture* [1970], in ID., *Le Bruissement de la langue. Essais critiques*, IV, Seuil, Paris 1984; trad. it. *Scrivere la lettura*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, p. 34.

³⁰ ID., *Sur la lecture* [1975]; trad. it. *Sulla lettura*, *ibid.*, pp. 36-37.

Lungo questa strada, Barthes approda poi all'esito scettico e paradossale della *Camera chiara*, dove ogni miraggio (pseudo)scientifico sembra definitivamente svanito: «Perché mai non avrebbe dovuto esserci, in un certo senso, una nuova scienza per ogni oggetto? Una *Mathesis singularis* (e non più *universalis*)?»³¹.

Una politica della lettura

Questo passaggio dall'universale al particolare, testimoniato esemplarmente da Barthes, mi porta all'ultima parte del ragionamento, quella indicata dal sottotitolo, *Per una politica della lettura*, che in un lungo percorso vorrebbe idealmente sostituire quello del mio vecchio libro, *Per una teoria della lettura*. È un campo particolarmente vasto e intricato, dove le ambizioni sistematiche e nomotetiche della teoria vengono intralciate da due principali fattori di disturbo: il Soggetto e la Storia. È qui ad esempio che si sviluppa, lungo un'infinità di tracciati, la storia della lettura ricostruita in molti studi, dall'evoluzione dei processi sociali (alfabetizzazione, scuola di massa, crisi delle élites, ecc.) al ruolo delle pratiche e dei supporti materiali (storia del libro, passaggio dalla lettura ad alta voce a quella silenziosa), fino all'incidenza dirimpente delle trasformazioni tecnologiche (invenzione della stampa, nuovi canali di circolazione, passaggio al digitale).

Spesso polemica verso l'astrazione dei modelli teorici, questa prospettiva storica e sociologica ci insegna che la lettura deve essere studiata non solo nei suoi principi (virtuali) di funzionamento, ma anche come «un'azione sociale e una pratica culturale»³², storicamente situata e iscritta in un determinato contesto. Non esiste «la» lettura in astratto, quella eseguita sulla partitura del testo dal lettore ideale, modello, implicito o virtuale, ma esistono e sono esistite tante pratiche del leggere declinate in senso storico, geografico e culturale. Come nota Pierre Bourdieu in una conferenza del 1981, non si può leggere un testo «senza interrogarsi su cosa significa leggere» (è il passaggio dall'empiria alla teoria), ma non lo si può fare senza «interrogarsi sulle condizioni sociali di possibilità delle situazioni in cui si legge [...] e anche sulle condizioni sociali di produzione dei *lectores*» (passaggio dalla teoria alla storia):

Una delle illusioni del *lector* consiste nel dimenticare le sue stesse condizioni sociali di produzione, a universalizzare inconsciamente le condizioni di possibilità della sua lettura. Interrogarsi sulle condizioni di questa particolare

³¹ ID., *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Paris 1988; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, p. 10.

³² D. GARRITANO, *Un'affollata solitudine. Per una sociologia della lettura*, Carocci, Roma 2023, p. 68.

pratica che è la lettura significa chiedersi come vengono prodotti i *lectores*, come vengono selezionati, come si formano, in quali scuole, ecc.³³

Per questo, continua Bourdieu, è necessario «ricollocare la lettura e il testo letto in una storia della produzione e della trasmissione culturale»³⁴. Allo stesso modo, gli studi di Roger Chartier hanno messo l'accento sulla natura storica, sociale e anche soggettiva del lettore, contro i tentativi di generalizzazione e formalizzazione astratta di tanta teoria:

Bisogna tenere conto che la lettura è sempre una pratica incarnata in gesti, spazi, abitudini. Lontana da una fenomenologia che cancella ogni modalità concreta dell'atto di lettura e che lo caratterizza per i suoi effetti, postulati come universali, [...] una storia delle maniere di leggere deve identificare le disposizioni specifiche che distinguono le comunità di lettori e le tradizioni di lettura³⁵.

Per non parlare delle condizioni non solo sociali ma anche fisiche, corporee e sensoriali che hanno trovato la più celebre versione narrativa nell'attacco di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, con la sequenza di ingiunzioni rivolte al Lettore: «Prendi la posizione più comoda: seduto, sdraiato, raggomitolato. [...] Distendi le gambe, allunga pure i piedi su un cuscino [...]. Togliti le scarpe, prima. [...] Regola la luce in modo che non ti stanchi la vista»³⁶. Una fenomenologia materialista che Calvino, verosimilmente, può avere trovato in un prezioso testo di Georges Perec di metà anni Settanta, *Leggere: schizzo socio-fisiologico*, che tratteggia «una economia della lettura nei suoi aspetti ergologici (fisiologia, lavoro muscolare) e socio-ecologici (ambiente spazio-temporale)», riconducendo quindi la lettura «a ciò che innanzitutto è: una precisa attività del corpo, il movimento di certi muscoli, le diverse organizzazioni delle posizioni del corpo stesso e le decisioni che ne conseguono, le scelte temporali: insomma, tutto un insieme di strategie inserite nel *continuum* della vita sociale»³⁷.

Su queste basi, in anni più vicini a noi, vari studiosi di orientamento sociologico hanno cominciato a descrivere la lettura anche in termini di *consumo*, in linea con il principale vettore di sviluppo della nostra forma di vita. Dunque il lettore come consumatore, contrapposto all'autore-produttore, nel quadro di

³³ P. BOURDIEU, *Lectures, lecteurs, lettrés, littératures* [1981], in ID., *Choses dites*, Minuit, Paris 1987, p. 132 (trad. mia).

³⁴ *Ibid.*, p. 139.

³⁵ R. CHARTIER, *L'Ordre des livres: lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècles*, Alinéa, Aix-en-Provence 1992, p. 15 (trad. mia).

³⁶ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [1979], in ID., *Romanzi e racconti*, II, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1992, pp. 613-614.

³⁷ G. PEREC, *Lire: esquisse socio-physiologique* [1976], in ID., *Penser/Classer*, Hachette, Paris 1985; trad. it. *Leggere: schizzo socio-fisiologico*, in *Pensare/Classificare*, Rizzoli, Milano 1989, pp. 98 e 99.

un intervento sempre più massiccio e pervasivo dell'industria culturale. Il che, come ha suggerito Daniele Giglioli, sembra un adempimento piuttosto beffardo delle promesse liberatorie che l'orientamento sulla lettura aveva alimentato a partire dalla fine degli anni Sessanta. Fedeli al monito di Fredric Jameson, «storizzare sempre!»³⁸, non dobbiamo infatti dimenticare che la grande ondata di studi sulla ricezione si sviluppa dopo il Sessantotto e soprattutto negli anni Settanta, in una fase di istanze libertarie, di democratizzazione della cultura, di crisi delle istituzioni e delle élites, in cui il lettore diventa il portabandiera di una lotta contro l'autore, l'autorità, la tradizione, il canone e l'umanesimo classico (si pensi solo a uno dei testi più fraintesi e banalizzati della storia, *La morte dell'autore* di Barthes, in cui la contropartita liberatoria del lutto autoriale è appunto la «nascita del lettore»³⁹). Ma oggi sembra che queste promesse abbiano fatto una brutta fine, mentre il lettore anarchico, sovversivo e ingovernabile di Barthes è rientrato nei ranghi e ha indossato i panni del vero eroe del nostro tempo: appunto il consumatore.

D'altra parte, in una dinamica più interna al campo letterario, il lettore è stato protagonista di un altro movimento scientificamente regressivo. Se è vero infatti che la promozione della lettura in quanto pratica individuale, contrapposta all'intenzionalità centripeta dell'autore o dell'opera, ha sgretolato dall'interno le pretese universalizzanti e le derivate dogmatiche della teoria, ha anche favorito il ritorno a una critica ingenua, impressionistica, banalmente contenutistica e incapace di articolare in modo critico il rapporto tra etica ed estetica, dove tutto si riduce a un referendum ideologico o all'espressione di un moto identitario (la *mia* lettura, il *mio* giudizio, la *mia* emozione). Basta pensare ai cambiamenti radicali che hanno investito i processi di consacrazione letteraria, nel momento in cui sono svaniti gli orizzonti condivisi, la critica si è suicidata e tante mediazioni sono saltate, accentuando il divario tra ricerca accademica e pubblico dei lettori. Ormai l'attribuzione del valore non passa più dai canali tradizionali (critica, recensioni, canone, università ecc.) ma dal passaparola sui social, dalle stellette su Amazon, dai *bookinfluencer* (spesso foraggiati dagli editori) che spostano migliaia e migliaia di copie. Non è detto che sia per forza un male, anche se gli ultimi sviluppi del capitalismo digitale, come ha mostrato Shoshana Zuboff, si muovono in senso opposto alle vecchie utopie della rete come spazio democra-

³⁸ F. JAMESON, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1981; trad. it. *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Garzanti, Milano 1990, p. 21.

³⁹ R. BARTHES, *La Mort de l'auteur* [1968], in *Le Bruissement de la langue*, cit.; trad. it. *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua*, cit., p. 56.

tico e rivelano «un progetto commerciale famelico e completamente nuovo»⁴⁰. Difficile quindi essere ottimisti.

Pratiche di resistenza

In questo quadro, c'è una domanda che dobbiamo porci non solo come critici e studiosi, ma anche e soprattutto come insegnanti: come governare i “poteri della lettura”? Quali spazi di intervento critico possiamo salvaguardare per questa pratica che, come ogni altra esperienza della nostra forma di vita, sembra assoggettata all'unica ideologia rimasta, il mercato? Su questo esiste ormai una pubblicistica piuttosto ampia, declinata secondo varie matrici disciplinari (critica, psicologia, pedagogia, cognitivismo, didattica della letteratura ecc.), che valorizza la lettura nel quadro di una generale crisi dei saperi umanistici, sia nell'ambito delle istituzioni formative che nel contesto più ampio dei processi sociali. Non è un caso che, nel titolo di tanti libri pubblicati dagli anni Novanta in poi, il termine *perché* ritorni in modo sintomatico e ossessivo⁴¹, per rivendicare la paradossale *utilità* dell'esperienza letteraria e sottrarla a quello stigma di attività improduttiva così diffuso nel discorso pubblico e nel senso comune. Ormai in piena crisi di legittimazione, la letteratura e gli studi letterari devono infatti rinegoziare il proprio ruolo in un contesto socioculturale in rapida trasformazione, dove l'antico prestigio e gli abituali diritti di rendita non sono più garantiti. Sembra quindi inevitabile investire tutto sulle *funzioni* della lettura e dell'esperienza letteraria, non certo la funzione poetica cara ai formalisti ma piuttosto quelle sociali, politiche, etiche, emotive, pedagogiche, sicuramente più spendibili nell'economia del capitalismo cognitivo. Così, leggere serve ad accrescere le nostre potenzialità cognitive, a empatizzare con il diverso, a diventare cittadini migliori; la lettura è un esercizio di inventiva e versatilità, ci immerge

⁴⁰ S. ZUBOFF, *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future*, Public Affairs, New York 2019; trad. it. *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*, Luiss University Press, Roma 2019, p. 17.

⁴¹ Cfr. ad es. R. AHRENS, L. VOLKMANN (a cura di), *Why Literature Matters: Theories and Functions of Literature*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 1996; G. FRANCI, M. MALASPINA (a cura di), *Il perché della letteratura*, «Studi di estetica», 2001, 23, pp. 133-50; F.B. FARRELL, *Why Does Literature Matter?*, Cornell University Press, Ithaca-London 2004; CITTON, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, cit.; M. NUSSBAUM, *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities*, Princeton University Press, Princeton 2010; trad. it. *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, il Mulino, Bologna 2011; V. JOUVE, *Pourquoi étudier la littérature*, Armand Colin, Paris 2010; J.-M. SCHAEFFER, *Petite écologie des études littéraires: Pourquoi et comment étudier la littérature?*, Éditions Thierry Marchaisse, Vincennes 2011; trad. it. *Piccola ecologia degli studi letterari. Come e perché studiare la letteratura?*, Loescher, Torino 2014; M. COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2017.

nella vita profonda delle emozioni, ci insegna a gestire la nostra economia degli affetti; è uno strumento di orientamento nel mondo, di crescita intersoggettiva, di empowerment personale e collettivo, e così via.

Ora, come ha notato Paolo Giovannetti in un saggio intelligente e polemico, «quello che non funziona in questi atteggiamenti è la loro fisionomia soprattutto residuale, l'idea che la letteratura sia minacciata dall'esterno e debba rafforzare la propria identità per spiegare al mondo che – a ben vedere – la Tradizione serve ancora a qualcosa»⁴². È insomma difficile non cogliere in questa retorica dell'umanesimo pragmatico qualcosa di volontaristico e posticcio, e anzi una sotterranea forma di complicità con l'ideologia dominante, nel momento in cui si rivendicano spazi di utilità (e dunque anche di messa a profitto) per un'attività stigmatizzata come puro spreco. Ad esempio, mentre difende «la letteratura in pericolo», Tzvetan Todorov è costretto a sostenere che chi legge l'opera dei «grandi scrittori» diventa un raffinato «conoscitore dell'essere umano», maturando quindi la «migliore preparazione per tutte le professioni basate sui rapporti umani»⁴³. Anche Yves Citton, in un discorso complessivamente acuto sull'uso della letteratura oggi, finisce per subordinare le abilità sviluppate dalla lettura (inventiva, versatilità, autonomia, capacità di connessione, attivazione di una «ginnastica mentale che ci porta a maneggiare con molta maggiore scioltezza i diversi tipi di categorizzazione con cui operiamo») alle richieste del mondo esterno e addirittura a una delle parole-chiave dell'economia neoliberale, nel contesto specifico dei rapporti di produzione e lavoro: il lettore come «atleta della flessibilità» e la lettura come «formazione permanente», «il modo migliore con cui equipaggiare l'individuo con l'automodulazione che ci si aspetta da lui. L'esperienza letteraria costituisce infatti *una scuola di autonomia e di flessibilità*»⁴⁴.

Contro queste tesi, che risultano comunque perdenti negli attuali rapporti di forza, bisognerebbe invece valorizzare proprio lo spreco, lo scarto, l'inutilità, il tratto radicalmente disfunzionale della lettura rispetto alle richieste e ai protocolli operativi del mondo in cui viviamo. Se una politica della lettura è davvero possibile, non può che lavorare *contro*, in termini radicalmente oppositivi, senza compromessi e conciliazioni, facendo di questa complessa esperienza non un ricostituente cognitivo o pedagogico (e tantomeno una *soft skill* da giocare nel mercato del lavoro) ma una forma di dissenso e opposizione. È quello che suggeriva Don DeLillo, sul versante autoriale, in un'intervista del 1999, quando

⁴² P. GIOVANNETTI, *La teoria della letteratura al tempo dello storytelling*, in *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, a cura di L. Neri, S. Sini, Ledizioni, Milano 2015, p. 254.

⁴³ T. TODOROV, *La Littérature en péril*, Flammarion, Paris 2007; trad. it. *La letteratura in pericolo*, Garzanti, Milano 2008, p. 81

⁴⁴ CITTON, *Lire, interpréter, actualiser*, cit., pp. 151, 240 (trad. mia).

l'intervistatore gli citava una dichiarazione precedente («una volta hai detto: “la narrativa deve contestare il potere”»):

Non ricordo di averlo detto, ma penso che sia vero. [...] penso che lo scrittore di opposizione sia un'idea da prendere sul serio. Lo scrittore si oppone – in teoria, come principio generale – allo stato, all'impresa e al ciclo senza fine di consumo e spreco immediato. In un qualche inconsapevole modo, penso che sia per questo che gli scrittori, alcuni di noi, scrivono lunghi, complicati, provocatori romanzi. Come un modo per esprimere la nostra opposizione alle richieste del mercato⁴⁵.

«Lunghi, complicati, provocatori romanzi»: cioè prodotti culturali che inceppano, che cercano in qualche modo di sabotare il ciclo automatico di produzione-consumo e anche quel modello di libro leggibile, addomesticato, scorrevole che Gigi Simonetti ha ricondotto alla categoria del “nobile intrattenimento”⁴⁶. Non è un caso che vari studiosi, nel corso del tempo, abbiano proposto immagini e formule per valorizzare il potenziale critico e anche sovversivo della lettura. Già in un saggio del 1988, ad esempio, Yves Bonnefoy aveva isolato un momento apparentemente secondario e disfunzionale, quello in cui il lettore alza gli occhi dal libro, suggerendo «l'idea che l'interruzione, nella lettura di un testo, possa avere un valore essenziale e quasi fondativo nel rapporto tra il lettore e l'opera»⁴⁷. Da parte sua, Michel de Certeau ha paragonato la lettura a «una caccia di frodo»:

Lungi dall'essere degli scrittori, che fondano un luogo proprio, eredi dei lavoratori di un tempo ma sul terreno del linguaggio, scavatori di pozzi o costruttori di case, i lettori sono dei viaggiatori; circolano su territorio altrui, come nomadi che praticano il bracconaggio verso pagine che non hanno scritto⁴⁸.

Più di recente, nel quadro delle grandi svolte tecnologiche che stiamo attraversando, ci sono state varie riflessioni sul ruolo della lettura nell'ecosistema digitale, con tanto di appelli a forme di *slow reading*. È il caso di David Mikics, che ha valorizzato la lentezza come «solo modo di fare veramente esperienza di

⁴⁵ D. DELILLO, *Conversations with Don DeLillo*, a cura di Th. DePietro, University Press of Mississippi, Jackson 2005, p. 165 (trad. mia).

⁴⁶ Cfr. G. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018; ID., *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, Nottetempo, Milano 2023.

⁴⁷ Y. BONNEFOY, *Lever les yeux de son livre*, «Nouvelle Revue de Psychanalyse», 1988, 19, 37, pp. 132-143; p. 134 (trad. mia).

⁴⁸ M. DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, I, Gallimard, Paris 1990; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2010, pp. 233, 245.

un libro», per resistere all'«odierna grandinata digitale» e al «problema della parcellizzazione dell'attenzione»⁴⁹.

Da parte mia, se dovessi scegliere un'immagine o un campo metaforico, li cercherei nell'ambito della meccanica: dunque l'attrito, l'ostacolo, la pietra d'inciampo, qualcosa che inceppa il meccanismo ed esercita una *resistenza*, intesa innanzitutto nel senso fisico del termine. Se infatti pensiamo alla clamorosa incompatibilità percettiva e antropologica tra la nostra forma di vita e certi oggetti letterari (*l'Orlando furioso*, *Guerra e pace*, *Ulisse*, la *Recherche*), la prospettiva più affascinante non è quella di conciliare queste due sfere di esperienza ma di metterle in attrito, farle gemere, sprigionare scintille, sfrigorare come un oggetto rovente gettato in acqua. E dunque proviamo a pensare la lettura non tanto come empatia ma come straniamento, spaesamento, esperienza che ci costringe ad altri ritmi di vita e di pensiero, ad altre forme di attenzione, allo scontro con un'alterità che al tempo stesso quella della lingua, del passato, di retoriche desuete, di codici perduti, di soggettività remote che non si lasciano addomesticare. Una forma di «esperienza liberata», come diceva Henry James a proposito del *romance*: «esperienza disimpegnata, districata, alleviata», «senza nessi e controlli – senza i controlli del nostro senso generale del “modo in cui avvengono le cose”»⁵⁰. In fondo, è la stessa idea che il censore illuminato di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Arkadian Porphyritch, confessa al Lettore, quando tradisce la sua ammirazione per il valore gratuito, non utilitaristico e sovversivo della lettura, che non può essere assoggettata a nessuna forma di potere, nemmeno il suo:

Finché so che al mondo c'è qualcuno che fa dei giochi di prestigio solo per amore del gioco, finché so che c'è una donna che ama la lettura per la lettura, posso convincermi che il mondo continua... E ogni sera anch'io m'abbandono alla lettura, come quella lontana lettrice sconosciuta...⁵¹.

Bibliografia

- ABRAMS, M.H., *How to Do Things with Texts* [1979], in ID. *Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory*, Norton, New York 1989.
- AHRENS, R., L. VOLKMANN (a cura di), *Why Literature Matters: Theories and Functions of Literature*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 1996

⁴⁹ D. MIKICS, *Slow Reading in a Hurried Age*, Harvard University Press, Cambridge (Ma.) 2013; trad. it. *Slow Reading. Leggere con lentezza nell'epoca della fretta*, Garzanti, Milano 2015, pp. 23, 14 e 19.

⁵⁰ H. JAMES, *Preface to «The American»* [1907]; trad. it. *Prefazione a «L'americano»*, in *Le prefazioni*, a cura di A. Lombardo, Editori Riuniti, Roma 1986, p. 80.

⁵¹ CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 850.

- BARTHES, R., *Critique et vérité*, Seuil, Paris 1966; trad. it. *Critica e verità*, Einaudi, Torino 1985.
- ID., *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Paris 1988; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.
- ID., *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris 1984; trad. it. *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988.
- ID., *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Seuil, Paris 1981; trad. it., *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Einaudi, Torino 1986.
- ID., *S/Z*, Seuil, Paris 1970; trad. it. *S/Z*, Einaudi, Torino 1981.
- BERTONI, F., *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, La Nuova Italia, Firenze 1996; 2ª ed. Ledizioni, Milano 2010.
- BONNEFOY, Y., *Lever les yeux de son livre*, «Nouvelle Revue de Psychanalyse», 1988, 19, 37, pp. 132-43.
- BOURDIEU, P., *Lectures, lecteurs, lettrés, littératures* [1981], in ID., *Choses dites*, Minuit, Paris 1987.
- CALVINO, I., *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, I, a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1991.
- ID., *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [1979], in ID., *Romanzi e racconti*, II, a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1992.
- ID., *Una pietra sopra*, in ID., *Saggi*, I, a cura di M. Barenghi, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1995.
- CARACCILO, M., *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, De Gruyter, Berlin-Boston 2014.
- CHARTIER, R., *L'Ordre des livres: lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècles*, Alinéa, Aix-en-Provence 1992.
- CITTON, Y., *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires*, Éditions Amsterdam, Paris 2007.
- COMETA, M., *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2017.
- COMPAGNON, A., *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, Paris 1998; trad. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000.
- DE CERTEAU, M., *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, I, Gallimard, Paris 1990; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2010.
- DE MAN, P., *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.
- DECOUT, M., *Éloge du mauvais lecteur*, Minuit, Paris 2021.
- DELILLO, D., *Conversations with Don DeLillo*, a cura di Th. DePietro, University Press of Mississippi, Jackson 2005.
- FARRELL, F.B., *Why Does Literature Matter?*, Cornell University Press, Ithaca-

- London 2004.
- FERRONI, G., *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino 1996.
- FISH, S., *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Harvard University Press, Cambridge (Ma.) 1980; trad. it. *C'è un testo in questa classe?*, Einaudi, Torino 1987.
- FRANCI, G., MALASPINA, M. (a cura di), *Il perché della letteratura*, «Studi di estetica», 2001, 23, pp. 133-50.
- GADAMER, H.-G., *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen 1960; trad. it. *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 2000.
- GARRITANO, D., *Un'affollata solitudine. Per una sociologia della lettura*, Carocci, Roma 2023.
- GIOVANNETTI, P., *La teoria della letteratura al tempo dello storytelling*, in *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, a cura di L. Neri, S. Sini, Ledizioni, Milano 2015.
- HERMAN, D., *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 2002.
- JAMES, H., *Preface to «The American»*, in ID. *The American Scene*, Chapman and Hall, London 1907; trad. it. *Prefazione a «L'americano»*, in *Le prefazioni*, a cura di A. Lombardo, Editori Riuniti, Roma 1986.
- JAMESON, F., *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1981; trad. it. *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Garzanti, Milano 1990.
- JAUSS, H.R., *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Universitätsverlag, Konstanz 1967; trad. it. *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di P. Cresto-Dina, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- JAUSS, H.R., *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1970; trad. it. *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di P. Cresto-Dina, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- JOUBE, V., *Pourquoi étudier la littérature*, Armand Colin, Paris 2010.
- MIKICS, D., *Slow Reading in a Hurried Age*, Harvard University Press, Cambridge (Ma.) 2013; trad. it. *Slow Reading. Leggere con lentezza nell'epoca della fretta*, Garzanti, Milano 2015.
- NUSSBAUM, M., *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities*, Princeton University Press, Princeton 2010; trad. it. *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, il Mulino, Bologna 2011.
- ORY, P., *L'Histoire culturelle*, Puf, Paris 2004.
- PEREC, G., *Lire: esquisse socio-physiologique* [1976], in ID., *Penser/Classer*, Hachette, Paris 1985; trad. it. *Leggere: schizzo socio-fisiologico*, in *Pensare/Classificare*, Rizzoli, Milano 1989.

- RICHARDS, I.A., *Practical Criticism*, K. Paul Trench e Trubner, London 1929.
- RIFFATERRE, M., *La Production du texte*, Seuil, Paris 1979; trad. it. *La produzione del testo*, il Mulino, Bologna 1989.
- ROSENBLATT, L.M., *Literature as Exploration*, D. Appleton-Century Company, New York-London 1938, poi in EAD., *The Reader, the Text, the Poem. The Transactional Theory of the Literary Work*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville 1978.
- SANT'AGOSTINO, *Confessioni*, XI, XIV, a cura di M. Cristiani, M. Simonetti, A. Solignac, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1996, IV.
- SARTRE, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1949; trad. it. *Che cos'è la letteratura?*, il Saggiatore, Milano 1995.
- SCHAEFFER, J.-M., *Petite écologie des études littéraires: Pourquoi et comment étudier la littérature?*, Éditions Thierry Marchaisse, Vincennes 2011; trad. it. *Piccola ecologia degli studi letterari. Come e perché studiare la letteratura?*, Loescher, Torino 2014.
- SEGRE, C., *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi, Torino 1993.
- SIMONETTI, G., *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, Nottetempo, Milano 2023.
- ID., *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018.
- TODOROV, T. *La Littérature en péril*, Flammarion, Paris 2007; trad. it. *La letteratura in pericolo*, Garzanti, Milano 2008.
- ID., *La Lecture comme construction*, «Poétique», 1975, 24, pp. 417-25; poi in *Poétique de la prose* (1^a ed. 1971), Seuil, Paris 1978; trad. it. *La lettura come costruzione*, in *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, Bompiani, Milano 1995.
- ZUBOFF, S., *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future*, Public Affairs, New York 2019; trad. it. *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell'umanità nell'era dei nuovi poteri*, Luiss University Press, Roma 2019.

Leggendo *Madrigale a Nefertiti* di Vittorio Sereni (con una premessa su poesia e lettura)

Andrea Afribo

Università di Padova

Nella sua prima parte il saggio documenta e discute in sintesi la presenza di poesie (quasi un nuovo topos) che mettono in scena ed esplicitano l'atto di una lettura segnalandolo in titoli che comprendono parole come *Leggendo*, *Rileggendo*, *Traducendo*. Sono testi che si collocano al di là della soglia degli anni Sessanta del Novecento. Rappresentano uno dei modi in cui la nuova poesia italiana esprime la sua "inclusività" e il suo realismo. L'io lettore e scrittore, la sua attività intellettuale, i libri e i poeti letti sono cioè realistici ed "esistenziali" tanto quanto gli oggetti quotidiani, la fabbrica, i bar eccetera. La seconda parte del saggio si concentra sulla lettura da vicino di *Madrigale a Nefertiti*, breve poesia all'interno di *Traducevo Char*, quarta sezione dell'ultima raccolta di Vittorio Sereni, *Stella variabile* (1982). L'analisi, di taglio anche linguistico e stilistico, insiste sui temi del tragico sereniano quali l'esclusione, l'inappartenenza, l'*appuntamento mancato* con la bellezza, la pienezza e il *kairòs*. In particolare, attraverso il confronto con *Appuntamento a ora insolita*, l'analisi ha l'obiettivo di stabilire la posizione del soggetto di *Stella variabile* rispetto a quello degli *Strumenti umani*, per misurare quanto sia più avanti nel processo verso l'esclusione, verso il nichilismo e il vuoto attorno a sé.

Vittorio Sereni, *Franco Fortini, poesia italiana del Novecento, poesia inclusiva, madrigale*

«E ciò che è nel libro e ciò che è nella vita
si sono del tutto confusi»
V. Šklovskij, *Zoo o lettere non d'amore*

Prima di impostare nei suoi fondamentali la lettura di *Madrigale a Nefertiti* dal quarto e ultimo libro di Vittorio Sereni, *Stella variabile*¹, proverò ad accennare a un tema (che è poi quello di questo convegno) che potrei definire e circoscrivere approssimativamente come il tema delle “poesie che nel loro ragionamento o racconto includono, o procedono da, o mettono in scena ed esplicitano l’azione della lettura” – esplicitandolo, questo atto di lettura, sempre o quasi sempre a partire dal loro spazio più esposto, cioè il titolo. Posso dire che il tema, alla luce di una schedatura sulla poesia italiana novecentesca e contemporanea, mi sembra assumere i tratti e il rango di un vero e proprio *topos*, quasi una versione aggiornata, pensando a Curtius, del “mondo come libro” o meglio, a rovescio, del libro o dei libri “come mondo”. Articolerò il mio discorso in quattro punti.

Parto proprio da *Stella variabile* e dal titolo della sua quarta sezione, *Traducevo Char*, di cui *Madrigale a Nefertiti* è la settima di otto poesie. Il verbo è *traducevo* non *leggevo*, ma Sereni ci può dire che è lo stesso e forse meglio. Lo scrive nella premessa al suo quaderno di traduzioni, *Il musicante di Saint Merry*, e proprio riferendosi a Char. «Per certi testi», scrive, «il solo modo di leggerli, ovvero di leggerli più a fondo, è tradurli»², che è un pensiero da accostare senz’altro al seguente di Franco Fortini: «un modo di lettura – quello del traduttore – che, oggi lo so, è il solo reale»³.

Il nesso che lega l’atto della lettura a una poesia è parte del rapporto più generale tra cultura e vita. È di nuovo Sereni (e poi di nuovo Fortini) a dircelo: «i testi poetici una volta che ci abbiano impressionati cessano d’essere modelli [...] a noi esterni, per entrare nella nostra cerchia esistenziale né più né meno che come persone»⁴. Poi ancora: sono «irruzioni di arte “vissuta” nella vita vissuta»⁵. E la conferma perfetta, di questa “messa in esistenza” della lettura della letteratura e dei suoi autori, è proprio nella Nota alle otto poesie di *Traducevo Char*, le quali sono infatti «momenti di vita», cioè «non esercizi, non studi»⁶. In una poesia di *Poesia e errore*, *Altra arte poetica*, Fortini scrive analogamente così: «Esiste, nella poesia, una possibilità / che, se una volta ha ferito / chi la scrive o la legge, non darà / più requie»⁷. E questo punto ci porta direttamente al successivo.

Includere «arte vissuta» nella «vita vissuta» e pensare le *poesie* come *persone* vuol dire pensare e fare un nuovo tipo di poesia più, o diversamente, rea-

¹ Si cita da V. SERENI, *Poesie*. Edizione critica a cura di D. Isella, Mondadori, Milano 1995.

² ID., *Il musicante di Saint Merry e altri versi tradotti*, Einaudi, Torino 1981, p. VIII.

³ F. FORTINI, P. JACHIA, *Fortini. Leggere e scrivere*, Nardi, Firenze 1993, p. 71.

⁴ V. SERENI, *Da natura a emozione da emozione a natura (Franco Francese)* in ID., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, con uno scritto di P.V. Mengaldo, Mondadori, Milano 2013, p. 1200.

⁵ *Ibid.*, p. 1201.

⁶ ID., *Poesie*, cit., p. 800.

⁷ Si cita da F. FORTINI, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2014.

listica e inclusiva, e non mi riferisco ovviamente solo a Sereni. In questa nuova poesia l'io non è più o non è più soltanto un io genericamente empirico che soffre, ama, cammina, siede ai tavolini di un bar o *meriggia pallido e assorto*, ma si configura come un io intellettualmente e professionalmente individuato, con il suo lavoro di poeta, scrittore, critico, traduttore, professionista della cultura. Vuol dire insomma pensare e fare una poesia che, come *Un posto di vacanza* (ancora in *Stella variabile*), può avere come soggetto un io «scrivente come tale», e come tema «le cose sue di scrivente come azione», «la pagina bianca» eccetera. È una declinazione che se ho visto bene comincia e si concentra, si addensa, tutta o quasi al di là del *nodo* degli anni Sessanta e dunque, va da sé, è contemporanea e intrinseca a quella poesia che Montale ha definito appunto *inclusiva*⁸, cioè una poesia tanto più realistica ed esperienziale quanto meno lirica e assoluta, in cui e per cui «la parola stessa, “lirica”», ha scritto Sereni, «è usata malvolentieri, con riluttanza»⁹. Ecco quindi che anche il nostro tema con tutti i possibili risvolti della metatestualità e della cultura – i riferimenti ai libri letti e scritti, che si stanno leggendo o traducendo eccetera – può essere pensato come una forma dell'esperienzialità e del realismo alla stessa stregua dei *bicchieri* e delle *stringhe* di Caproni¹⁰, o dei bar o delle visite in fabbrica e così via. Come dire, parafrasando Fortini, che la *maniera* è una parte del *vero*.

Riporto adesso una breve, provvisoria, lacunosa lista di titoli che, come dicevo, mettono in esponente e a tema l'atto di una lettura, presentando dunque il testo poetico come un'operazione di “secondo grado”:

F. FORTINI, *Traducendo Brecht* (da *Una volta per sempre*, 1963); *Traducendo Milton; Nota su Poussin; Da Shakespeare; Leggendo una poesia* (da *Paesaggio con serpente*, 1984)¹¹; A. BERTOLUCCI, *Leggendo Waldemar Bonsels a G. (Viaggio d'inverno*, 1971)¹²; C. BETOCCHI, *A Mario Luzi, leggendo e ammirando «Nel Magma»* (1964)¹³; G. CAPRONI, *Riandando in negativo a una pagina di Kierkegaard (Il franco cacciatore*, 1982); *Pensando a Sbarbaro e a certi suoi (frettolosi) collocatori (Res amissa*, 1991)¹⁴; E. MONTALE, *Leggendo Kavafis (Quaderno di quattro anni*,

⁸ «I poeti inclusivi [...] tutti si distinguono per la straordinaria privatezza (privacy) dei loro contenuti. Esprimono l'aspetto fenomenologico del loro esser uomini “in situazione” (anagrafica, temporale e strettamente individuale). Inclusivi di tutto, escludono la trascendenza di quella che fu tradizionalmente la poesia», E. MONTALE, *Poesia inclusiva* [1964], in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, 2 tt., Mondadori, Milano 1996, I, p. 2632.

⁹ V. SERENI, *Petrarca, nella sua finzione la sua verità* [1974], in ID., *Poesie e prose*, cit., p. 935.

¹⁰ «Una poesia dove non si nota nemmeno un bicchiere o una stringa, m'ha sempre messo in sospetto. Non mi è mai piaciuta: non l'ho mai usata, nemmeno come lettore».

¹¹ FORTINI, *Tutte le poesie*, cit., rispettivamente alle pp. 238, 467, 466, 463, 480.

¹² A. BERTOLUCCI, *Opere*, a cura di P. Lagazzi, G. Palli Baroni, Mondadori, Milano 1997, p. 175.

¹³ C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, Introduzione di L. Baldacci. Nota ai testi di L. Stefani, Mondadori, Milano 1984, p. 571.

¹⁴ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di L. Zuliani. Introduzione di P.V. Mengaldo.

1977)¹⁵; G. ORELLI, *Sasso Corbaro (leggendo il Fiore)*¹⁶; P.P. PASOLINI, *Rileggendo la recensione al "Mondo salvato dai ragazzini" (Trasumanar e organizzar, 1971)*¹⁷.

Come si può vedere, prima di tutti c'è Fortini¹⁸ con il suo *Traducendo Brecht*, che è sia il titolo di un testo singolo quanto di una sezione così come *Traducevo Char* – e faccio notare che il sereniano *Traducevo* è soprascritto a un originario *Traducendo*¹⁹. Ma il salto di quantità e qualità per Fortini, per il quale «scrivere e leggere poesia sono quasi un'unica azione»²⁰ ha ben detto Davide Dalmas, avviene in *Paesaggio con serpente*, dove in una stessa sezione si concentrano titoli e testi dall'indiscutibile coefficiente metatestuale (e la sezione non a caso si intitola *Di seconda intenzione*) come *Traducendo Milton*, *Nota su Poussin* e *Da Shakespeare*, e quest'ultimo si chiude così: «Nella locanda / Cartesio legge al lume di una candela». Nella stessa raccolta è esemplare quanto mai un titolo come *Leggendo una poesia*, che si apre con «Leggo versi di Sereni / per un amico che morì anni fa ...», dove l'amico è Niccolò Gallo e la poesia *Niccolò* con nello sfondo *Autostrada della Cisa*, entrambe in *Stella Variabile*. È un testo che è nello stesso tempo una poesia, una lettera, una riflessione sulla poesia e sull'amicizia, un ritratto e un autoritratto. Non sarà dunque un caso che la poesia abbia la sua espansione più propriamente critica nell'analisi di *Niccolò* per la *Festschrift* in memoria di Gianfranco Folena²¹. E su questo intreccio tra il poeta e il critico, lo segnala benissimo ancora Dalmas, fanno testo i titoli di certi saggi poi raccolti in *Verifica dei poteri* come *Leggendo Spitzer* o *Rileggendo Pasternak*²².

Ma la nostra lista documenta bene come i titoli fortiniani, e ciò che essi segnalano, non sono che la punta di un iceberg che comprende altri grandi o grandissimi del Novecento, anche molto diversi tra loro come Montale, Betocchi, Caproni, Bertolucci, Orelli, Pasolini. Dalla lista salta all'occhio, e credo sia interessante notarla, la costante dei verbi al gerundio (*Leggendo...*, *Rileggendo...*,

Cronologia e bibliografia a cura di A. Dei, Milano, Mondadori 1998, pp. 445, 879.

¹⁵ E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. 550.

¹⁶ G. ORELLI, *Tutte le poesie*, a cura di P. De Marchi. Introduzione di P.V. Mengaldo. Bibliografia di P. Montorfani, Mondadori, Milano 2015, p. 326.

¹⁷ P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti. Saggio introduttivo di F. Bandini. Cronologia di N. Naldini, 2 tt., Mondadori, Milano 2003, II, p. 279.

¹⁸ Su questo tema è importante D. DALMAS, *Tra scrivere e leggere. Fortini e la poesia europea*, in *Scrivere e leggere poesia*, a cura di D. Dalmas, Quodlibet, Milano 2019, pp. 73-91.

¹⁹ SERENI, *Poesie*, cit. p. 804.

²⁰ DALMAS, *Tra scrivere e leggere*, cit., p. 75.

²¹ FORTINI, *Lettura di «Niccolò» di Vittorio Sereni*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, 3 voll., Editoriale Programma, Padova 1993, III, pp. 2169-2175.

²² DALMAS, *Tra scrivere e leggere*, cit., pp. 75-78. Su *Leggendo una poesia* cfr. anche L. LENZINI, *Una voce fuori campo. Ancora a proposito di Fortini e Sereni*, «L'ospite ingrato», 2, luglio-dicembre 2017, pp. 73-88; N. DE BONI, «Leggendo una poesia»: dialogo tra Fortini e Sereni, «Annali della Facoltà di Lettere e filosofia, Università di Siena», XXI, 2000, pp. 253-275.

Traducendo...) che scendono da titoli più tradizionali e *ante* anni Sessanta, come il carducciano *Attraversando la Maremma toscana*, oppure *Visitando con E. il suo paese* di Luzi, o *Risalendo l'Arno da Pisa* di Sereni eccetera. Notare questa filiera significa cogliere in flagrante il passaggio fondamentale di cui si è detto, cioè il passaggio da momenti di vita a momenti di vita intellettuale o a momenti di vita intellettuale in quanto momenti di vita. La lista di cui sopra si ferma ai poeti del Novecento aureo, ma può anche comprendere autori più recenti e tra questi chi è più sensibile alla “tradizione del Novecento”, e in particolare proprio a Fortini e a Sereni, come Fabio Pusterla (*Rileggendo Fortini nei primi mesi del 1991* cioè nell’«epoca cupa della guerra del Golfo»; *Leggendo Svetonio*)²³ e Antonella Anedda (con «Rileggendo Tacito durante questa estate di massacri» comincia *Annales in Historiae*)²⁴. Oppure penso a Ferruccio Benzoni, a titoli come *Leggevo Apollinaire* o *Leggevamo Benn* e, di più, a un testo come *Sguardo dalla finestra d'inverno* dentro il quale è dichiarata e rappresentata la lettura dei suoi due autori più amati, appunto Sereni e Fortini: «Ma in questo alvo-caverna condiviso / Dall'Olanda con te leggendo ...», e tre versi dopo: «Un anno fa. Per l'esattezza / “Protegete le nostre verità”, / cremato e in odore / di eresia Franco Lattes»²⁵.

Madrigale a Nefertiti è il settimo degli otto testi, dunque il penultimo, della sezione *Traducevo Char*. La sezione riproduce «momenti di vita riferibili al tempo» in cui Sereni «era occupato da tale lavoro»²⁶; comprende anche impressioni ricordi immagini del viaggio in Egitto del 1973, ma sullo sfondo si riconoscono anche immagini della natura diciamo chariana-petrarchesca di Valchiusa: «Vaucluse» («voglia intermittente: Vaucluse») è infatti l'ultima parola del testo successivo e conclusivo di *Traducevo Char*²⁷. Nell'economia e nel “panorama” del macrotesto di *Stella variabile* i luoghi di *Traducevo Char*, obiettivamente e simbolicamente, o almeno in potenza, funzionano come uno stacco netto rispetto alla media dei luoghi delle sezioni precedenti, che sono luoghi metropolitani come Toronto, New York, Bronx, Francoforte, con i loro, citando qua e là, «grattacieli», «vetro cemento acciaio», «formicai», «piccole svastiche», e dove la vita è «lebbra» o «carbonizzazione» o «grigio d'inesistenza»²⁸. *Madrigale a Nefertiti*

²³ Rispettivamente in *Le cose senza storia*, Marcos y Marcos, Milano 1994, e in *Corpo stellare*, Marcos y Marcos, Milano, 2010.

²⁴ A. ANEDDA, *Historiae*, Einaudi, Torino 2018.

²⁵ F. BENZONI, *Sguardo dalla finestra d'inverno*, in ID., *Con la mia sete intatta. Tutte le poesie*, a cura di D. Bertini. Introduzione di Massimo Raffaeli, Marcos y Marcos, Milano 2020, p. 324.

²⁶ SERENI, *Poesie*, cit., p. 800.

²⁷ Su *Madrigale a Nefertiti* cfr. anche N. SCAFFAI, *Appunti per un commento a Stella variabile*, in Vittorio Sereni, *un altro compleanno*, a cura di E. Esposito, Ledizioni, Milano 2014, pp. 191-203, in part. p. 195.

²⁸ Cfr. le poesie *Toronto sabato sera* e *Lavori in corso*, in SERENI, *Poesie*, cit., pp. 191-96.

è infine in rapporto stretto con la prosa *Il Sabato tedesco*²⁹, dove in una città della Germania l'io, Sereni, solo e seduto in un bar «deserto», il «Sammy's Bar», ad un certo punto immagina di scrivere una lunga lettera a Nefertiti, l'antica-antichissima regina egiziana il cui nome, ci ricorda Luca Lenzini, significa «la bellezza che è venuta»³⁰. La lettera inizia così: «Oggi vorrei parlarle della bellezza. Non della sua Nefertiti, tanto lo so che non attacca. Potrei tutt'al più aspettarmi di veder lampeggiare [...] il suo sorriso già abbastanza imprevedibile» eccetera³¹. Anche nel nostro *Madrigale*, dalla bellezza-Nefertiti si irradia un sorriso ugualmente imprevedibile o assente. Ma riportiamo il testo:

1 Dove sarà con chi starà il sorriso
 2 che se mi tocca sembra
 3 sapere tutto di me
 4 passato futuro ma ignora il presente
 5 se tento di dirgli quali acque
 6 per me diventa tra palmizi e dune
 7 e sponde smeraldine
 8 e lo ribalta su uno ieri
 9 di incantamenti scorie fumo
 10 o lo rimanda a un domani
 11 che non m'apparterrà
 12 e di tutt'altro se gli parlo parla?

Che sia imprevedibile questo sorriso, o lo sia almeno per l'io, ce lo dice la doppia interrogativa «dove sarà con chi starà il sorriso», che dal v. 1 ipotizza tutto il testo fino alla fine. Ed è un sorriso che sembra – da una parte (vv. 2 e 5: «se mi tocca», «tento di dirgli» – ispirare all'io un sogno al presente di bellezza, un miraggio di «acque», «palmizi», «dune» e «sponde smeraldine» (vv. 5 e 7); ma, dall'altra, il sorriso nefertitiano nell'ordine a) rifiuta cioè «ignora» (v. 4) l'io; b) parla d'altro mentre l'io parla («e di tutt'altro se gli parlo parla»); c) «ribalta» (v. 8) il sogno dell'io su uno «ieri» di «scorie» e «fumo» (vv. 8-9), o lo condanna a un destino di inappartenenza cioè, terz'ultimo e penultimo verso, «a un domani che non m'apparterrà». Siamo dunque nel pieno del tragico sereniano, di cui proprio i temi dell'esclusione, dell'inappartenenza, l'asincronia o l'*appuntamento mancato* con la pienezza e il *kairòs* sono pedali costanti e profondi e, di più, in *Stella variabile*³².

²⁹ Si cita da V. SERENI, *La tentazione della prosa*. Progetto editoriale a cura di Giulia Raboni. Introduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1998, pp. 203-24.

³⁰ In V. SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, introduzione di G. Lonardi, commento di L. Lenzini, Rizzoli, Milano 1990, p. 266.

³¹ SERENI, *La tentazione della prosa*, cit. p. 216.

³² V. in particolare l'introduzione di Lonardi a SERENI, *Il grande amico*, cit. pp. 5-25.

Vorrei quindi approfondire come una parte per il tutto due aspetti di *Madrigale a Nefertiti*: il tema direi del tutto centrale della *bellezza* e la costruzione della scena della poesia, che è la scena di un *incontro*, di un *vis-à-vis* con l'altro, ovvero di uno schema tipicamente sereniano soprattutto a partire dagli *Strumenti umani*. Il primo, il motivo della *bellezza* (a cui è prossimo o correlato quello della *gioia*), è un tema profondo di tutto il sistema poetico sereniano, a partire dalla «svelata bellezza» di *Inverno*, primo testo in assoluto della sua storia poetica, quello che apre *Frontiera* (e sempre qui vicino a *bellezza* un *sorriso*: «come di fronte a chi ti sorridesse») fino a *A un compagno d'infanzia* (*Gli strumenti umani*) dove la parola e il concetto sono ripetuti come in un *loop*: «“Ma tu che hai la bellezza...”», «Non che sia questo la bellezza», «il saperla sempre a un passo da noi, / la bellezza» eccetera. Ma penso anche allo *Char* dei *Fogli d'Ipnos* tradotti da Sereni: «M'incanta il popolo dei prati. La sua bellezza esile e priva di veleno, / non mi stanco di narrarmela ...»³³. Nel sistema sereniano la *bellezza* funge da azzardo vitale, scommessa, anticipo di future pienezze, ed è tanto più presente o meglio presente-assente (cioè «sempre a un passo da noi», oppure «a un'ora di marcia» - «È a un'ora di marcia [...] la forma desiderata», *Villaggio verticale*, quarto testo di *Traducevo Char*), quanto più è presente quello dell'inadeguatezza, dell'incompletezza, della difettività dell'io, dell'io escluso. Ed è essenzialmente così anche in *Madrigale a Nefertiti* dove anzi mi pare, dalle poche ma decisive varianti, che Sereni abbia voluto alzare il più possibile il livello della *bellezza della e nella* poesia, così ispessendo il divario, e acuendo la tensione, con il suo opposto negativo-disforico di «scorie e fumo», dunque aumentando il vuoto tragico dell'inappagamento e della frustrazione finale.

Cerco di dimostrare quanto ho appena detto, cominciando dalla *bellezza nel* testo, che ha il suo centro nel paesaggio naturale di «acque», «palmizi e dune / e sponde smeraldine». Dobbiamo intanto sapere che questa immagine definitiva, come mostra bene l'Apparato critico di Dante Isella, discende da, o gareggia con altri due *tricola* poi appunto scartati, il primo: «Acque diventa e alberi e colline»; e il secondo: «Acque diventa e campagne e alberi»³⁴. I quali due, evidentemente, definivano un paesaggio decisamente più generico, più domestico e, mancando «smeraldine», «incolore». Rispetto a questi incunaboli la forma definitiva ha secondo me almeno quattro “gradi” in più di perfezione e bellezza.

È intanto un'immagine che guadagna in esotismo e in sublime sintetizzando o incrociando “perfettamente” il sublime nefertitiano-egiziano (i *palmizi* e le *dune*) con quello chariano-petrarchesco (le *acque* e le *sponde smeraldine*). Ha poi più vividezza ed è linguisticamente più preziosa. I nuovi acquisti infatti, *palmizi*,

³³ SERENI, *Il musicante*, cit., p. 29.

³⁴ ID., *Poesie*, cit., p. 813.

dune e smeraldine, detengono il privilegio di essere *hapax*, e non è ovviamente così per *alberi, colline e campagne*. Il picco di *bellezza* Sereni lo ottiene con *smeraldine*, che è un aggettivo preziosissimo, anche “letteralmente”, come certi verbi «di colore più che preziosi»³⁵ del genere di «la città s’imporpora / s’intopazia si smeralda», che in *Stella variabile* segnano l’accensione e lo sfavillio, momentanei, del mondo della vita e del suo splendore.

Il terzo grado di *bellezza* in più è di tipo quantitativo-qualitativo. La versione finale,

se tento di dirgli quali acque
per me diventa tra palmizi e dune
e sponde smeraldine,

rispetto ai tricola scartati,

Se tento di dirgli come in un attimo
Acque diventa e alberi e colline,

Se tento di dirgli che per lui
Acque diventa e campagne e alberi,

ha infatti un addendo di *bellezza* in più, cioè quattro e non tre, che si distribuiscono non in uno ma in tre versi (e il tricolon si espande in *enjambement* nel verso successivo), prolungando così e intensificando il riverbero dell’estasi. C’è anche un plusvalore dell’orchestrazione fonica: «quali acque» in punta di verso insiste infatti sull’allitterazione della consonante e sull’apertura vocalica delle /a/, e i due versi successivi sfoggiano la sequenza timbrica alternata su /d/ e /p/: «Per me Diventa tra Palmizi e Dune / e sPonDe smeralDine».

E infine, con l’innovazione di «sponde smeraldine», Sereni si garantisce la coppia “acqua + verde”, che è la base di un classicissimo *locus amoenus* («in esso si trovano [...] un prato ed una fonte o un ruscello» scrive Curtius³⁶), che fa tutt’uno con quello evocato nella prima poesia di *Traducevo Char*:

Un’acqua corse, una speranza
da berne tutto il verde
sotto la signoria dell’estate;

e fa tutt’uno con due luoghi chariani tradotti da Sereni: «dans la plaie chimérique de Vaucluse [...] une eau verte» («nella piaga chimerica di Valchiusa [...] un’acqua verde», da *Tracé sur le gouffre*), ma ovviamente di più «je bus sa verdeur sous l’empire de l’été» (tradotto con «bevuto ne ho tutto il verde sotto

³⁵ P.V. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, Quodlibet, Milano 2022, p. 169.

³⁶ E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a c. di R. Antonelli, Quodlibet, Milano 2022, p. 276.

la signoria dell'estate») di *Éprouvante simplicité* come segnala Laura Barile³⁷. Pensando dunque a *Traducevo Char* come a un macrotesto, possiamo concludere che la frustrazione del soggetto all'altezza di *Madrigale a Nefertiti* è pertanto tripla, perché non uno soltanto ma ben tre *loci amoeni*, tre *incantamenti*, tre *speranze*, nel finale gli si riducono in «scorie e fumo».

C'è poi la bellezza *del* testo, il sublime *della* sua forma, perché non è così vero ciò che scrive Fortini che è solo nelle traduzioni da Char che Sereni si abbandona a un sublime che in proprio si nega³⁸. E non è vero soprattutto in *Stella variabile*, ancora di più in *Traducevo Char*, ancora di più nel nostro testo – che è sublime intanto perché, come dice il titolo, è un *madrigale*. Ed essendo l'unico titolo metrico di tutto Sereni l'indicazione non è da sottovalutare. La definizione di "madrigale" sarà da pensare in senso metaforico, cioè come metafora appunto delle belle forme plasmate dai nostri classici; oppure in un'accezione anche moderna di poesia dedicata a una donna come i *Madrigali privati* di Montale o come i suoi *xenia*, che sono in fondo «madrigali in morte»³⁹, o come i *Due madrigali per la Duchessa d'Aosta* di Umberto Saba⁴⁰. Ma il testo sereniano può essere pensato anche come un madrigale in senso proprio o quasi. Come un classico madrigale è infatti un testo breve, di appena 12 versi, come mediamente brevi sono tutti i testi di *Traducevo Char* (quindi sono tutti madrigali): ho calcolato una media di 9,6 versi a testo contro la media di *Stella variabile* sempre attorno a 20 versi a testo, con picchi di molto superiori. E ancora, come ogni classico madrigale, anche il nostro è intessuto di endecasillabi e settenari. Lo apre il dittico 11+7 «Dove sarà con chi starà il sorriso / che se mi tocca sembra» e lo chiude chiasticamente (7+11) «che non m'appatterrà / e di tutt'altro se gli parlo parla?»; mentre la terza coppia di endecasillabo e settenario occupa il centro della poesia («per me diventa tra palmizi e dune / e sponde smeraldine»). Come dire che la forma auratica della metrica conferma e raddoppia la bellezza auratica del sublime naturale. E tutto ciò è ancora più interessante se pensiamo che nelle versioni precedenti e scartate della nostra poesia questi distici aurei e "neoclassici" 11+7 non esistono ma esistono, ad esempio in incipit, combinazioni del genere di «Dove sarà come starà / il sorriso che sembra se mi tocca» (no-

³⁷ Cfr. SCAFFAI, *Appunti*, cit., p. 203.

³⁸ «Char è, per Sereni, [...] il sublime che Sereni non si sarebbe perdonato in proprio» in FORTINI, *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, p. 165. E cfr. MENGALDO, *Per Vittorio Sereni*, cit., p. 169: «L'acuta formula di Fortini secondo cui nelle versioni chariane Sereni si abbandona a un sublime che in proprio si nega, è forse da ritoccare almeno in diacronia».

³⁹ Cfr. G. LONARDI, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, il Mulino, Bologna 2003, p. 191.

⁴⁰ Il primo datato 1934, il secondo 1944. In U. SABA, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara. Introduzione di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 1988, pp. 521-22.

venario e endecasillabo) o come «Dove sarà come starà / il sorriso che sembra» (novenario e settenario)⁴¹.

Come ogni classico madrigale infine, o meglio come qualsiasi poesia classica, *Madrigale a Nefertiti* e tutte le liriche di *Traducevo Char* brillano per compostezza formale. Nel nostro testo, ma come in tutta la sezione, vengono infatti disinnescati tutti i dispositivi di informale e disordine tipici degli *Strumenti umani* e di certe parti di *Stella variabile* – versi a gradino, versi-prosa cioè lunghissimi, *mises en page* accentuatamente asimmetriche ovvero *dripping* o sgocciolamenti strofici («la metrica [...] smottata, sgocciolata» secondo Raboni⁴²) e così via, come tra i tanti esempi qui, in *Toronto sabato sera*:

e fosse pure la tromba da poco
 – ma con che fiato con che biondo sudore –
 ascoltata a Toronto quel sabato sera
 ancora una volta nel segno di Tipperary
 mescolava abnegazione e innocenza
 e fosse pure Toronto non altro che una Varese più grande
 con dedizione mercenaria
 o non mercenaria
 in quel dono di sé lacerandosi puntava su un aldlà
 non parendo da meno del grande Satchmo
 disposto a suonare per gli spazi vuoti
 niente meno che con una tromba d'oro una volta sbarcato sulla luna
 purché resti un'abnegazione capace d'innocenza di là dalla mercede;

oppure in questo brano di *Un posto di vacanza*

Tornerà il caldo.
 Va a zero la bolla di colore estivo, si restringe su un minimo
 punto di luce dove due s'imbucano spariscono nel sempreverde
 dando di spalle al mio male
 – e io al mare – e sull'attimo
 di cecità di silenzio si dilata uno sparo.
 Chi ha fatto chi fa fuoco nella radura
 chi ha sparato nel folto tra campagna e bosco
 lungo i filari?
 Di qui non li vedo,
 solo adesso ricordo che è il primo giorno di caccia.
 Non scriverò questa storia – mi ripeto, se mai

⁴¹ Cfr. SERENI, *Poesie*, cit., p. 815.

⁴² G. RABONI, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano (1959-2004)*, a cura di A. Cortellessa, Garzanti, Milano 2005, p. 179.

una storia c'era da raccontare.
 Sentire
 cosa ne dicono le rive
 (la sfilata delle rive
 le rive
 come proposte fraterne:

ma mi avevano previsto sono mute non inventano niente per me).

E siamo al secondo e ultimo aspetto di questa mia lettura. Il nostro *Madrigale*, si diceva, mette in scena un incontro con l'altro, qui con il femminile di Nefertiti o meglio con il suo *sorriso*, altrove con altri interlocutori o antagonisti. Penso in particolare all'incontro con un riflesso dell'io in una vetrina che è chiamato *gioia*, e che è una *gioia* che proprio come Nefertiti *sorride*: «ride / la mia gioia tornata accanto a me / dopo un breve distacco». La trovo in un testo importante, *Appuntamento a ora insolita* della raccolta *Gli strumenti umani* (1965) precedente a *Stella variabile*, che qui per comodità riporto per intero:

La città – mi dico – dove l'ombra
 quasi più deliziosa è della luce
 come sfavilla tutta nuova al mattino...
 «asciuga il temporale di stanotte» - ride
 la mia gioia tornata accanto a me
 dopo un breve distacco.
 «Asciuga al sole le sue contraddizioni»
 - torvo, già sul punto di cedere, ribatto.
 Ma la forma l'immagine il semblante
 - d'angelo avrei detto in altri tempi –
 risorto accanto a me nella vetrina:
 «Caro – mi dileggia apertamente – caro,
 con quella faccia di vacanza. E pensi
 alla città socialista?».
 Ha vinto. E già mi scioglio: «Non
 arriverò a vederla» le rispondo.
 (Non saremo
 più insieme, dovrei dire.) «Ma è giusto,
 fai bene a non badarmi se dico queste cose,
 se le dico per odio di qualcuno
 o rabbia per qualcosa. Ma credi all'altra
 cosa che si fa strada in me di tanto in tanto
 che in sé le altre include e le fa splendide,
 rara come questa mattina di settembre...
 giusto di te tra me e me parlavo:
 della gioia.»

Mi prende sottobraccio.
 «Non è vero che è rara – mi correggo – c'è,
 la si porta come una ferita
 per le strade abbaglianti. È
 quest'ora di settembre in me repressa
 per tutto un anno, è la volpe rubata che il ragazzo
 celava sotto i panni e il fianco gli straziava,
 un'arma che si reca con abuso, fuori
 dal breve sogno di una vacanza.

Potrei
 con questa uccidere, con la sola gioia...»

Ma dove sei, dove ti sei mai persa?
 «È a questo che penso se qualcuno
 mi parla di rivoluzione»
 dico alla vetrina ritornata deserta.

Confrontare i due testi e altri simili vorrà dire stabilire la posizione dell'io di *Stella variabile* rispetto a quello degli *Strumenti umani*, misurare quanto sia più avanti nel processo verso l'esclusione, verso il nichilismo e il vuoto attorno a sé. Avvicina i due testi e ne giustifica la comparazione l'ulteriore analogia dell'inafferrabilità della *gioia* e del *sorriso* (al pari della «bellezza onnipresente e imprevedibile» come si legge nella bandella dell'edizione Garzanti 1981 di *Stella variabile*⁴³) e dunque il motivo dell'*ubi sunt*: «Ma dove sei, dove ti sei mai persa» (*Appuntamento a ora insolita*), «Dove sarà con chi starà il sorriso» nel nostro *Madrigale*. Che sono domande quasi identiche in quanto senza risposta; in quanto retoricamente segmentate o doppie («Ma dove sei, dove ti sei», «Dove sarà, con chi starà») e enfatizzate da due perfetti endecasillabi.

Su questo sfondo di analogie spiccano le differenze, che a mio avviso spingono *Stella variabile*, o almeno *Madrigale a Nefertiti*, nel buco nero del vuoto e del negativo. Diciamo che sono meno d'accordo con il giudizio in ultima analisi "positivo" di Fabio Pusterla («un libro [*Stella variabile*] dolorosamente conclusivo, eppure anche fiduciosamente aperto verso un futuro»⁴⁴) che con queste parole di Mengaldo, e sempre riferite all'ultima raccolta: «Se nichilismo dev'essere, nichilismo sia»⁴⁵. Provo dunque a elencare e discutere alcune delle differenze tra *Appuntamento* e *Madrigale* e le rispettive raccolte.

L'incontro-dialogo di *Appuntamento a ora insolita* avviene in un luogo della realtà. La prima parola della poesia è «La città», che è ovviamente la città di Milano, cioè l'epicentro degli incontri e delle relazioni, il perno costruttivo dell'io

⁴³ SERENI, *Poesie*, cit., p. 655.

⁴⁴ In ID., *Stella variabile*. Prefazione di F. Pusterla, Einaudi, Torino 2010, p. ix.

⁴⁵ MENGALDO, *Per Sereni*, cit., p. 171.

nella storia. Negli *Strumenti umani* Milano non è ancora forniciaio o lebbra-calcificazione come la New York di *Stella variabile*, ma è una città in cui (pur nella rete delle parole del “negativo”, del cruccio e della tensione di *Appuntamento*: «contraddizioni», «torvo», «odio», «rabbia», «straziava») è pensabile e possibile un futuro della *gioia*, una città giusta e gioiosamente «socialista»: «E pensi alla città socialista?» chiede appunto la *gioia* all’io. Al contrario in *Madrigale* Milano ovviamente non esiste, come del resto non esiste in *Stella variabile*. Penso infatti a quanto scrive Carlo Betocchi – lettera a Sereni del 28 gennaio 1982: «Milano [...] nel libro scompare, o quasi non si avverte, o vien scansata»⁴⁶. Ma nel nostro *Madrigale* non esiste nemmeno qualsiasi riferimento o effetto di reale con cui situare la scena dell’incontro tra l’io e Nefertiti. Che è dunque una scena come risucchiata in uno spazio indefinito e nel *nulla*. Come ha scritto Mengaldo: «Il metodo poetico dell’avvolgente approssimazione esistenziale, ricca di confronti e di mediazioni, a un “vero” metafisico, ora è come se liberasse allo stato puro i propri elementi, lasciandoli orbitare nel vuoto»⁴⁷.

Passando in rassegna le identità degli interlocutori e la loro relazione con il soggetto mi pare che dagli *Strumenti umani* a *Stella variabile* essi passino da una prossimità con l’io a una distanza da lui, e questo ovviamente non è un bel segnale. Ad esempio, in *Appuntamento* la *gioia* può essere un materiale riflesso nella vetrina, forse un doppio dell’io o forse una donna, la «compagna»⁴⁸, qualcuno che in ogni caso può vantare con l’io molta confidenza, gli dà del tu e gli dice due volte *caro* – «Caro – mi dileggia apertamente – caro». E poi ancora, negli *Strumenti umani*, l’io incontra il padre morto (*Il muro*), la nonna morta (*Ancora sulla strada di Creva?*) o un *compagno d’infanzia* (*A un compagno d’infanzia*), e prescindendo dallo schema dell’incontro, nelle sezioni di *Stella variabile* che precedono *Traducevo Char*, trovo gli *amici* (*Quei tuoi pensieri di calamità*), la figlia Giovanna (*Giovanna e i Beatles*), la nipotina di *Sarà la noia* o i «gentiluomini nottambuli» di *Addio Lugano bella*, l’amico Biasion (*A Venezia con Biasion*) eccetera eccetera. Morte o vive sono tutte persone, tutte prossime all’io, facenti parte di un cerchio familiare-amicale compreso nell’arco al massimo di due generazioni – appunto dalla nonna alla nipotina. E invece la Nefertiti di *Madrigale* non è così, non è una persona ma una sua pietrificazione, un busto, per di più assente, e soprattutto, appartenendo a un passato remotissimo, tra Nefertiti e l’io si spalanca una distanza incolmabile (*Madrigale da lontano* era, forse non a caso, un titolo poi scartato della nostra poesia⁴⁹). E c’è poi anche una

⁴⁶ V. SERENI – C. BETOCCHI, *Un uomo fratello. Carteggio (1937-1982)*, a cura di B. Bianchi. Introduzione di C. Martignoni, Mimesis, Milano 2018, p. 231.

⁴⁷ MENGALDO, *Per Sereni*, cit., pp. 169-70.

⁴⁸ SERENI, *Il grande amico*, cit., p. 226.

⁴⁹ SERENI, *Poesie*, cit., p. 813.

distanza, una estraneità linguistica che cresce inesorabilmente passando dal *tu* di *Appuntamento* alla terza persona di *Madrigale*.

Si diceva della presenza in entrambi i testi del motivo dell'*ubi sunt*, c'è tuttavia una differenza decisiva. Nel primo infatti la sparizione della *gioia* e la relativa invocazione («Ma dove sei dove ti sei mai persa») arrivano ormai sul finire, al quart'ultimo verso di un totale di 38, lasciando perciò che per 34 versi l'io e la *gioia* possano parlare e interagire. In *Madrigale* tale possibilità è invece subito negata, se il «Dove sarà, con chi starà» scatta immediatamente in incipit. E infatti, ciò che infatti è sempre compreso nell'incontro sereniano, cioè il dialogo, in *Madrigale* manca completamente così come si riduce drasticamente in tutta *Stella variabile*.

Quando il dialogo c'è, in *Appuntamento* o nell'incontro col *padre* o la *nonna*, è sempre un dialogo difficile, è sempre una resa di conti, un processo o un autoprocesso. La nonna o la *gioia* smascherano (magari ridendo) «qualcosa che il soggetto [...] mascherà nelle sue contraddizione»⁵⁰ (così la nonna: «Ti conosco – diceva – mascherina / così brava a nasconderti tra incantevoli fumi», *Ancora sulla strada di Creva*), e il padre nel *Muro* può stigmatizzare il narcisismo del figlio camuffato da *pietas*⁵¹. Per l'io questi incontri-dialoghi sono tappe di frustrazione ma insieme sono anche «un fondamentale insegnamento»⁵², fanno parte di un cammino di crescita, di acquisizione di un senso – «adesso avrà più senso» si legge nel penultimo verso del *Muro*:

lo dice [il padre] con polvere e foglie da tutto il muro
che una sera d'estate è una sera d'estate
e adesso avrà più senso
il canto degli ubriachi dalla parte di Creva.

Ma non c'è, di nuovo, niente di tutto questo nel nostro *Madrigale*, dove il sorriso di Nefertiti ignora del tutto e incenerisce l'io e i suoi sogni, e lo fa parlando, ma non a lui e di tutt'altro («e di tutt'altro se gli parlo parla?»). Possiamo dire che siamo passati dal già residuale «Non resta più molto da dire» di *A un compagno d'infanzia* negli *Strumenti umani*, al «non c'è più niente da dire» di *Madrigale*. Ha ragione Alberto Comparini quando scrive che in *Stella variabile*: «l'alterità non è più foriera di alcuna sintesi dialettica tra l'io e il non-io»⁵³.

Questo parlare, di tutt'altro e non all'io, di Nefertiti è in fondo l'altra faccia, quella più estrema e nichilista e direi umiliante, di altri fenomeni di esclusio-

⁵⁰ LONARDI nell'introduzione a SERENI, *Il grande amico*, cit., p. 10.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Così Michel Cattaneo in V. SERENI, *Gli strumenti umani*, a cura di M. Cattaneo, Fondazione Pietro Bembo, Guanda, Parma 2023, p. 352.

⁵³ A. COMPARINI, *La poesia di Vittorio Sereni tra fenomenologia, esistenzialismo, relazionismo e nichilismo*, in ID., *Geocritica e poesia dell'esistenza*, Mimesis, Milano 2018, p. 322.

ne e di non comunicazione o di comunicazione negativa che salgono di livello e quantità in *Stella variabile*, le cui tracce nei testi sono, tra le altre, «le rive mute», «il mutismo domestico», «il mio mutismo è il loro»; «A tali domande non rispondono più», «stanno dandoci torto», «senza messaggi di risposta» e così via. E sono un tratto rilevante di *Traducevo Char* il brusio e il chiacchiericcio di voci estranee e un po' sinistre che farfugliano, confabulano contro o alle spalle dell'io, come in *Notturmo*, la poesia che precede immediatamente *Madrigale*: «Confabula di te laggiù qualcuno», che è poi un *qualcuno* che «non ti vuole ti espatria / si libera di te / rifiuto dei rifiuti». E con *Notturmo*, con la sua immagine di un io «rifiuto dei rifiuti» siamo arrivati al colmo del nichilismo di *Madrigale a Nefertiti*: alle sue «scorie», a Nefertiti stessa e al suo rifiuto senza appelli che ratifica quanto già scritto qualche poesia prima, in *Addio Lugano bella*: «Non vuole saperne, / mi rinnega in effige, rifiuta / lo specchio di me (di noi) che le tendo». «L'io di *Stella variabile* – ha scritto Mengaldo – giace irrelato a una realtà che lo ignora, anzi lo espelle».

Ma c'è un altro testo nel cui explicit qualcuno parla, ed è *La spiaggia*, la poesia che chiude *Gli strumenti umani*. Finisce così:

Non
dubitare, – m'investe della sua forza il mare –
parleranno.

Ma è un *parlare*, nonostante tutto, corale, profetico e “al futuro”, cioè irriducibilmente diverso dal sordo, apatico, scostante «di tutt'altro parla» di Nefertiti.

Bibliografia

- ANEDDA, A., *Historiae*, Einaudi, Torino 2018.
- BENZONI, F., *Con la mia sete intatta. Tutte le poesie*, a cura di D. Bertini, Marcos y Marcos, Milano 2020.
- BERTOLUCCI, A., *Opere*, a cura di P. Lagazzi, G. Palli Baroni, Mondadori, Milano 1997.
- BETOCCHI, C., *Tutte le poesie*, Introduzione di L. Baldacci. Nota ai testi di L. Stefani, Mondadori, Milano 1984.
- CAPRONI, G., *L'opera in versi*, edizione critica a cura di L. Zuliani. Introduzione di P.V. Mengaldo. Cronologia e bibliografia a cura di A. Dei, Milano, Mondadori 1998.
- COMPARINI, A., *La poesia di Vittorio Sereni tra fenomenologia, esistenzialismo, relazionismo e nichilismo*, in ID., *Geocritica e poesia dell'esistenza*, Mimesis, Milano 2018.
- CURTIUS, E.R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli,

Quodlibet, Milano 2022.

- DALMAS, D., *Tra scrivere e leggere. Fortini e la poesia europea*, in *Scrivere e leggere poesia*, a cura di D. Dalmas, Quodlibet, Milano 2019, pp. 73-91.
- DE BONI, N., «Leggendo una poesia»: dialogo tra Fortini e Sereni, «Annali della Facoltà di Lettere e filosofia, Università di Siena», 2000, XXI, pp. 253-275.
- FORTINI, F., *Lettura di «Niccolò» di Vittorio Sereni*, in *Omaggio a Gianfranco Foglia*, 3, Editoriale Programma, Padova 1993, pp. 2169-75.
- ID., *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzi, Mondadori, Milano 2014.
- ID., JACHIA P., *Fortini. Leggere e scrivere*, Nardi, Firenze 1993.
- LENZINI, L., *Una voce fuori campo. Ancora a proposito di Fortini e Sereni*, «L'ospite ingrato», luglio-dicembre 2017, 2, pp. 73-88.
- LONARDI, G., *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, il Mulino, Bologna 2003.
- MENGALDO, P. V., *Per Vittorio Sereni*, Quodlibet, Milano 2022.
- MONTALE, E., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, 2, Mondadori, Milano 1996, I.
- ID., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984.
- ORELLI, G., *Tutte le poesie*, a cura di P. De Marchi, Mondadori, Milano, 2015.
- PASOLINI, P.P., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, 2, Mondadori, Milano 2003, II.
- PUSTERLA, F., *Corpo stellare*, Marcos y Marcos, Milano, 2010.
- ID., *Le cose senza storia*, Marcos y Marcos, Milano 1994.
- RABONI, G., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano (1959-2004)*, a cura di A. Cortellessa, Garzanti, Milano 2005.
- SABA, U., *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, Mondadori, Milano 1988, pp. 521-22.
- SCAFFAI, N., *Appunti per un commento a Stella variabile*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di E. Esposito, Ledizioni, Milano 2014, pp. 191-203.
- SERENI, V., *Gli strumenti umani*, a cura di M. Cattaneo, Fondazione Pietro Bembo, Guanda, Parma 2023.
- ID., *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, introduzione di G. Lonardi, commento di L. Lenzi, Rizzoli, Milano 1990.
- ID., *Il musicante di Saint Merry e altri versi tradotti*, Einaudi, Torino 1981.
- ID., *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 1998.
- ID., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, con uno scritto di P. V. Mengaldo, Mondadori, Milano 2013.
- ID., *Poesie*. Edizione critica a cura di D. Isella, Mondadori, Milano 1995.
- ID., *Stella variabile*. Prefazione di F. Pusterla, Einaudi, Torino 2010.
- ID., C. BETOCCHI, *Un uomo fratello. Carteggio (1937-1982)*, a cura di B. Bianchi. Introduzione di C. Martignoni, Mimesis, Milano 2018.

Inattualità della lettura: per una didattica delle contraddizioni

Emanuele Zinato

Università di Padova

L'intervento intende proporre una verifica delle ragioni attuali per praticare controtempo la lettura e la letteratura nel momento della loro massima inattualità, in forza della loro irriducibilità alla retorica pedagogica egemone: quella delle competenze, della competizione, del merito. L'insofferenza della letteratura – per la sua polisemia – a ogni riduzione quantitativa o funzionale ne fa un oggetto formativo prezioso e paradossale: sembra appartenere alla sfera dell'esperienza soggettiva eppure necessita di una lettura condivisa; appare anacronistico in un mondo digitale, eppure illumina l'esperienza del passato prefigurando il futuro; è fittizio e ambiguo ma le sue invenzioni sono più vere del vero. A da partire da una critica della condizione presente dell'insegnamento letterario si argomenta, con tre esempi concreti, la potenzialità formativa di due concetti-termini, a un tempo critico-teorici e didattici: la figuralità e la contraddizione: il testo letterario “funziona” come la mente umana, per associazioni in apparenza indebite; nel testo si riconoscono tensioni fra campi opposti – tematici, logici, ideologici – tenuti assieme dalla forma.

lettura indocile, figuralità, straniamento, polisemia, Italo Calvino, Elsa Morante, Primo Levi

In tutte le situazioni educative, la credibilità concessa alla lettura profonda delle opere letterarie sembra destinata a una rapida erosione, per molti fenomeni sgradevoli ma imperanti. Ne elenco tre: la soluzione facile alla questione della distanza della lingua dei ragazzi da quella dei testi (in base alla quale Susanna Tamaro al Salone del libro di Torino ha proposto di abbandonare Verga per far leggere *Va dove ti porta il cuore*); l'imperativo dei malintesi “collegamenti” interdisciplinari (in base al quale all'esame di Stato si autorizza l'uso della *Ginestra* per parlare di vulcanologia, o dell'*Allegria* per affrontare gli enzimi);

l'espansione delle educazioni parcellizzate (civica, affettiva, ecologica, contro il bullismo...) in cui le opere letterarie sono concepite come supporti o pretesti "emotivi", appiattiti sui contenuti. Nondimeno, in questo intervento, una volta indicate lapidariamente le ragioni politiche di questa erosione di credibilità, proverò a indicare alcuni esempi di lettura, controtempo.

La lettura di testi letterari a scuola è percepita come inattuale. Ciò non dipende, come vuole il senso comune, dall'innovazione tecnologica, dalla svolta digitale, ma dalla fine *politica* delle mediazioni. Là dove sono state postulate la perdita dei legami sociali («la società non esiste, esistono solo gli individui») e la fine del conflitto fra capitale e lavoro, non c'è posto nemmeno per il dialogo fra testo e comunità ermeneutica, né per il conflitto fra forme del testo e ideologie. Economia politica e forme della cultura non sono, infatti, mondi impermeabili. Il culto della superficie che delegittima la lettura *profonda* e promuove il *memetelling* ha qualcosa a che fare con l'ideologia che concepisce gli studenti come utenti-clienti. Ha a che vedere, cioè, con l'identificazione del soggetto in formazione con l'io imprenditoriale e i suoi miti (risolvere problemi imprevisi, allenare alla velocità nella decisione, dare priorità alla competizione).

Il pensiero unico tecnopedagogico è ostile alla lettura delle grandi opere letterarie perché questa attività è percepita come un sapere "non applicabile": la lettura letteraria in effetti non è immediatamente *funzionale, misurabile, sistemica, processuale*. Eloquenti a questo riguardo i termini-chiave che ispirano il «liceo delle scienze applicate» o la riforma che allinea i tecnici e professionali alla «filiera formativa»: attestano come la scuola non sia più una *enclave* dei diritti previsti dalla Costituzione. La neolingua della scuola e dell'università (*merito, competenze, facilitatore, talenti, competizione, soft skills, Pcto, Tutor, orientamento, Terze missioni, eccellenza, innovazione*) risponde infatti a una retorica aziendalista. Ne consegue il *de profundis* per le discipline, derubricate come vecchi repertori novecenteschi. La decisionalità postdemocratica con cui sono stati messi in opera i più recenti cambiamenti (il Pcto, la scuola 4.0, i Tutor orientatori e "consiglieri delle famiglie", la piattaforma *Unica*) lo attesta esemplarmente.

Se leggere in aula un testo letterario, con la guida di un docente, è dunque considerato un relitto o un'attività inattuale, ci si dovrà chiedere quale buon uso didattico sia pensabile per queste nostre rovine. Parafrasando la seconda delle *considerazioni inattuali* di Nietzsche, si può dire che in proposito esistono tre tipi di lettura: la *lettura monumentale*, che impone l'esemplarità di un canone storico-letterario; la *lettura antiquaria*, che si pone come primo compito quello di conservare la tradizione; la *lettura critica*, che seleziona i frammenti del passato assumendo lo stato delle cose del presente come unità di misura. Sulle due prime modalità di lettura ha modo di agire la caricatura dominante della cultura umanistica su cui si fonda la nostra stessa emarginazione: sono ricon-

dotte, dal senso comune, al gesto di portare un fiore ad una tomba. Con la terza lettura invece si può praticare in situazioni formative, indulgiando in profondità su pochi dettagli, un buon uso delle nostre rovine, una forma di dissenso e una prefigurazione della diserzione.

Si può dissentire dalle procedure che chiedono al docente di adeguarsi alla figura del *coach* aziendale, praticando in classe la lettura lenta del dettaglio testuale nel momento della sua massima inattualità, come un atto di libertà e in forza della sua irriducibilità. Federico Bertoni ha parlato, a proposito della lettura, di scarto, di spreco, di lentezza che inceppa: è l'elogio del difficile come forma di resistenza culturale. È evidente che una vera diserzione dei docenti dalla ragione autoritaria neoliberale esigerebbe la presa di parola e l'azione politica: per i docenti universitari, in specie, disertare comporterebbe ciò che, dalla riforma Gelmini in qua, abbiamo rinunciato (per opportunismo e per cinismo) di fare: l'elaborazione di pratiche di produzione e diffusione del sapere interstiziali e alternative al linguaggio e alle logiche oggi dominanti nel mondo dell'azienda accademica e dell'azienda scolastica. Tuttavia, l'insofferenza non funzionale della letteratura verso gli algoritmi quantitativi ne fa un oggetto formativo intrinsecamente indocile.

Se la lettura letteraria è costitutivamente inafferrabile, non è tuttavia un'esperienza ineffabile, indecidibile o inconoscibile: per chi insegna, è possibile, attraverso la teoria e la critica letteraria, dar conto di questa indocilità. I due concetti-termini, che più divergono dalla logica totalitaria delle *Skills*, sono identificabili con gli strumenti della teoria: la figuralità e la contraddizione. Il testo letterario infatti "funziona" come la mente umana, per immagini e associazioni in apparenza indebite; al contempo, nelle forme del testo il lettore può riconoscere tensioni e compromessi fra campi opposti, tematici e ideologici. L'insegnamento teorico di Francesco Orlando, la sua passione didattica e pedagogica, ad esempio, possono risultare capitali per una didattica delle figure dell'invenzione e delle formazioni di compromesso individuabili in un'opera nel momento della lettura. È possibile infatti praticare una didattica delle figure e una didattica dei conflitti. Di figure, è vero, è piena la comunicazione del *marketing* diffuso: si tratta tuttavia per lo più di una figuralità irriflessa: la lettura a scuola invece può trarre dall'esperienza delle costanti figurali un piacere conoscitivo ed estetico. Le dimensioni della contraddizione e del conflitto, d'altra parte, intrinseche al testo, sono escluse dalle aule dagli *aut aut* della semplificazione che preferisce concepire solo il momento *immersivo* ed emozionale della lettura, disgiunto da quello *riflessivo*. Questa pedagogia della lettura, allergica al pedagogese dominante, affonda le sue radici nell'esperienza estetica condivisa: nella classe come comunità interpretativa. La costruzione in aula di percorsi di lettura, insomma, trae più sostanza dal rapporto vocale e comunitario con un

organismo testuale della tradizione, e dall'indugio congetturale sul dettaglio letterario, che dall'allestimento tecnologico di una *flipped classroom*, di un *digital showcase* o dallo *storytelling* "gamificato" prescritto dal Piano Scuola 4.0.

Per non ingenerare illusioni, prima di fornire tre esempi concreti di questo tipo di lettura in situazioni didattiche, è bene tuttavia compiere un severo esame di realtà: il tempo di cui disponiamo per leggere con gli studenti è sempre più scarso, le loro (e le nostre) conoscenze linguistiche e culturali risultano sempre più atomizzate. Per il docente diventa dunque decisivo saper valorizzare testi brevi da sottoporre, in aula, ad una lettura attenta, profonda, lenta e partecipata. Occorre ipotizzare un *docente-saggista* consapevole di agire controtempo, per il quale diventa essenziale attivare un proprio laboratorio emergenziale d'incontro con le opere. Vediamo ora come la lettura profonda, immersiva e riflessiva, non semplicemente empatica, possa comportare per gli studenti l'esperienza inattesa della figuralità e della contraddizione. Si tratta di tre brevi testi di Calvino, di Elsa Morante e di Primo Levi che ho testato personalmente in molti incontri con studenti della scuola secondaria e nelle mie lezioni universitarie di didattica della letteratura. Indispensabile prerequisito è, nei tre casi, il riconoscimento da parte dei lettori delle voci narranti, dei punti di vista e delle percezioni dei personaggi.

Nel racconto di Calvino *Uno dei tre è ancora vivo* il lettore deve assumere il punto di vista di un soldato tedesco condannato a morte con altri due suoi camerati dopo che l'esercito nazista ha bruciato un villaggio. La narrazione si apre con l'intreccio delle voci degli abitanti superstiti che sottopongono i tre tedeschi, legati e nudi, a un processo. Quando i tre soldati con i «genitali raggrinziti dalla paura» vengono condotti a morire in una caverna e i paesani iniziano a sparare, il punto di vista viene affidato al soldato più alto. Caduto nel buio, ma rimasto vivo, il tedesco non può più disporre della vista per decifrare gli accadimenti ma solo dell'odorato e del tatto. L'assunzione del sensorio del tedesco e del discorso indiretto libero comportano per il lettore la condivisione delle sue percezioni, con effetti di immedesimazione, tragici e stranianti: l'uomo avverte odore di sangue e tocca nell'oscurità un braccio inerte, pensando di trovarsi in punto di morte («Certo s'era sfracellato e stava per morire»). Solo in un secondo momento si accorge di essersi salvato cadendo sui corpi dei suoi compagni:

Capi allora che aveva in mano il braccio di un altro; era caduto sui cadaveri dei due compagni ammazzati. Tastò l'adipe del cattolico: era un molle tappeto che aveva attutito la sua caduta. Per questo era vivo¹.

Alla leggerezza della percezione visiva, prevalente nelle narrazioni di Calvino, qui subentrano la pesantezza dei cadaveri, la nudità corporea e tattile del

¹I. CALVINO, *Ultimo viene il corvo*, Einaudi, Torino 1994, p. 249.

sopravvissuto. La parte centrale del racconto si svolge infatti nel mondo sotterraneo in cui il “nudo” si trova gettato: seguendo una traccia incerta di luce – con procedimento dubitativo di specie galileiana («E se non fosse stato un bagliore della retina, ma una luce, una vera luce, alla fine della caverna?») – trova infine un’uscita scavata dalle acque sotterranee, si ritrova in una vallata «sotto una fuga grigia di montagne» e avvista una casa lontana. «La vita, pensò il nudo, era un inferno, con rari richiami d’antichi felici paradisi».

Il trattamento letterario ambivalente del tema del nemico, – una costante di ogni tempo, dai poemi omerici alle tragedie greche, dall’epica medievale al romanzo moderno, – si situa *controtempo* nel contesto odierno in cui la polarizzazione, insita nella logica della propaganda di guerra, è tornata a imporsi in modo tracotante e cieco. Il personaggio di Calvino è un nemico ed è moralmente ambiguo (è probabile che sia stato parte attiva nell’eccidio del villaggio): al contempo, grazie al suo punto di vista gli studenti possono esperire il mondo della guerra come tragedia, oltrepassando la percezione automatizzata degli stereotipi. I lettori in formazione appendono che l’autore, pur avendo appena partecipato con convinzione alla guerriglia partigiana, ha prodotto un testo che attribuisce pensieri propriamente umani al nemico aggressore una volta che questi è divenuto inerme. I lettori fanno concreta esperienza, cioè, di come in un testo ideologia e forme letterarie non coincidano. La trasfigurazione di un soldato del Reich in un essere capace di pensieri e emozioni (paura e speranza), non scagiona il nazismo dai suoi crimini (l’incendio di un villaggio), viceversa problematizza la dimensione tragica e dilemmatica dei conflitti.

Il secondo esempio è la lettura del celebre e discusso episodio iniziale, relativo allo stupro di Ida della *Storia* di Elsa Morante. Con la lettura di questa sequenza, si fa in aula esperienza detonante dell’ambivalenza e dell’indocilità del testo rispetto a ogni riduzionismo, anche il più politicamente corretto o il più bene intenzionato. Ida, rincasando una sera del 1941, si imbatte nel giovane soldato Günter, ubriaco, desideroso di avventure e malato di nostalgia per la sua casa lontana. Il milite tuttavia, pur appartenendo al campo degli oppressori, viene presentato come un carnefice e *a un tempo* come un ragazzino disperato. Indice di questa ambivalenza sono le scelte stilistiche, dirette a non demonizzare in modo univoco il tedesco, narrando alternativamente gli eventi attraverso il punto di vista del soldato e quello della donna. I lettori possono riconoscere l’ambivalenza spaesante, che informa di sé l’episodio, a partire dall’analisi delle figure animali. Al soldato infatti vengono attribuiti sia i tratti dei predatori («la grinta di un lupo sperso e digiuno che cerca in un covo estraneo qualche materia da sfamarsi») che quelli inermi dei cuccioli («un gattino di tre mesi che reclama la propria cesta»); la donna invece è raffigurata come «un disperato migratore asiatico». La polisemia di queste figure da un lato oppone i due

personaggi, dall'altro li accomuna per le loro differenti vulnerabilità: quella del soldatino legata alla nostalgia per l'infanzia perduta, quella di Ida connaturata a una minaccia millenaria incombente. La rappresentazione morantiana dello stupro può correre il rischio di venire misinterpretata in classe come una giustificazione della violenza di genere solo se la lettura prescinde dalla comprensione attenta della lettera del testo: Ida, priva di coscienza perché preda di un improvviso attacco epilettico, non si rende conto di ciò che accade e, quando rinviene, avverte la quiete e la dolcezza che seguono gli eccessi del male mescolati con l'abbandono del corpo maschile sul suo; Günter d'altro canto, è raffigurato come un incerto, acerbo predatore capace *a un tempo* di rabbia assassina e di goffa tenerezza. Il lettore è chiamato insomma a identificarsi sia con la donna violentata che con il ragazzo: empatia e straniamento *coesistono*. Nel contesto didattico attuale, in cui la letteratura è privata delle sue prerogative indocili, e confinata a funzioni di intrattenimento ludico oppure di piatta educazione civica, il docente coraggioso può aiutare i suoi studenti ad accettare la sfida che l'avventura conoscitiva del testo propone loro chiedendo di abitare la mente e il corpo dei due personaggi: la raffigurazione del giovane milite come un soggetto capace di emozioni (paura, nostalgia, tenerezza, rabbia, delusione) non scagiona il maschio dal crimine millenario della violenza sulle donne, viceversa problematizza la multidimensionalità paradossale dell'esperienza umana.

Il terzo e ultimo esempio riguarda il tema della possibile estinzione del genere umano. A differenza di tanta retorica "green", su cui si fonda il progettese d'accatto da cui siamo parlati, l'esperienza della lettura dei testi più leopardiani di Primo Levi (i racconti di *Storie Naturali* e le poesie) permette di problematizzare radicalmente l'antropocentrismo. In specie, nelle poesie zoologiche leviane è all'opera il dispositivo dello straniamento: personaggi "altri", vegetali o animali, gettano sul mondo umano il loro sguardo difforme, così da rivelarne aspetti nascosti, frantesi o negati. I locutori delle poesie sono infatti soprattutto animalotti, come l'ostrica, la talpa, il ragno, la mosca, la chiocciola, che rivendicano la comune partecipazione al moto universale di generazione e distruzione. In aula si "somministra" molto spesso il Levi memorialista come fosse un vaccino contro il razzismo: questo uso rituale depotenzia la carica esperienziale dei testi, allineandoli alla logica contenutistica delle educazioni parcellizzate. Invece nei testi brevi in cui l'attività umana viene vista attraverso una lente zoologica o vegetale, lo sguardo straniante permette di sfatare l'ovvio. Ad esempio, si può leggere in qualsiasi ordine e grado di scuola *Meleagrina*, la breve poesia "fantabiologica" leviana del 1983 in cui l'io poetante è un'ostrica perlifera e il Tu è un essere umano. Occorre affidarsi in aula, controtempo, alla voce del testo, alla possibilità di letture ripetute, alla lentezza rituale della lettura poetica:

Tu, sanguecaldo precipitoso e grosso,

Che cosa sai di queste mie membra molli
 Fuori del loro sapore? Eppure
 Percepiscono il fresco e il tiepido,
 E in seno all'acqua impurezza e purezza;
 Si tendono e distendono, obbedienti
 A muti intimi ritmi,
 Godono il cibo e gemono la loro fame
 Come le tue, straniero dalle movenze pronte.
 E se, murata fra le mie valve pietrose,
 Avesse come te memoria e senso,
 E, cementata al mio scoglio, indovinassi il cielo?
 Ti rassomiglio più che tu non creda,
 Condannata a secernere secernere
 Lacrime sperma madreperla e perla.
 Come te, se una scheggia mi ferisce il mantello,
 Giorno su giorno la rivesto in silenzio.

30 settembre 1983²

Figuralità, ambivalenza, polifonia, straniamento: queste sono le nostre risorse per una lettura profonda, le nostre armi, spuntate e inattuali: le nostre rovine di cui fare buon uso. Come accade nelle *Operette morali*, la voce dell'ostrica leviana rende straniero a se stesso il genere umano. È evidente come la "ragione didattica" egemone non possieda nemmeno il lessico per dare cittadinanza, fra le proprie "competenze", a queste esperienze di lettura, plurali e conflittuali. I tre esempi potrebbero casomai esser inclusi e rubricati nell'ambito delle educazioni parcellizzate, "psicopedagogiche" o politicamente corrette (l'altro, l'inclusività, la pace, l'ecologia). A patto di estirparne il prezioso, indocile, risolto aporetico. Perché le tecnopedagogie mostrano, con il loro linguaggio strumentale e vuoto, con il loro aziendalismo sempre più esplicito, di prescindere dalla tragedia che sta intorno all'aula, dall'attuale crisi di civiltà: le studentesse e gli studenti – magari inconsapevolmente – lo sanno e non perdoneranno alla lettura la cattiva coscienza, la rimozione e l'ipocrisia.

Il professore che dissente, invece, può promuovere la lettura come «esperienza di spaesamento» (Federico Bertoni), può leggere in classe pochi testi con lentezza e profondità, potenziando la facoltà dell'attenzione, non rinunciando a metterli in dialogo con la condizione tragica del presente. Abituare le studentesse e gli studenti al dispositivo dello straniamento implica, per via allegorica, la prefigurazione di una diserzione sempre più necessaria dai fondamenti stessi (univoci) dell'ideologia dell'orientamento, della competizione e del merito. Due

²P. LEVI, *Opere, II. Romanzi e poesie*, Einaudi, Torino 1994, p. 577.

soli versi dell'ostrica di Levi («Condannata a secernere secernere / lacrime sperma madreperla e perla»), con la loro materialità corporea, scombinano l'intero orizzonte d'attesa disneyano di animalizzazione rassicurante di cui si sono nutrite cinque generazioni di bambini occidentali. L'addestramento del "capitale umano" e l'io imprenditoriale imposti dall'attuale sistema formativo hanno infatti qualcosa a che spartire con la tracotanza antropocentrica e tecnocratica che la voce di Meleagrina («Ti rassomiglio più che tu non creda») invita a dissolvere.

Bibliografia

CALVINO, I., *Ultimo viene il corvo*, Einaudi, Torino 1994.

LEVI, P., *Opere, II. Romanzi e poesie*, Einaudi, Torino 1994.

Vincere la scommessa dell'interpretazione letteraria nella scuola delle competenze

Daniele Lo Vetere

IIS Piccolomini Siena, blog «laletteraturaenoi.it»

L'attenzione che la critica e la teoria letteraria hanno riconosciuto negli ultimi decenni al ruolo del lettore nella costruzione del significato del testo ha implicazioni importanti anche per la didattica della letteratura nella scuola secondaria superiore. In classe il testo letterario, con i suoi codici propri, incontra un lettore concreto, lo studente, che lo interpreta a partire dalle possibilità di comprensione di un adolescente immerso in una cultura di massa. Accogliere queste possibilità di comprensione come punto di partenza dell'interpretazione è non solo auspicabile, ma una condizione ineludibile della didattica. Imparare a interpretare testi è una capacità fondamentale per l'essere umano, ma nella conclusione dell'intervento l'autore riflette sul termine «competenza», che nel lessico oggi egemone ha assunto un significato ostile alla cultura umanistica e all'arte dell'interpretazione.

didattica della letteratura, interpretazione, lettura, ermeneutica, competenze

Il lettore e l'interpretazione

Secondo Ceserani e Luperini, nell'insegnamento della letteratura si sono susseguiti tre orientamenti, ciascuno dei quali è stato ovviamente dedotto dai paradigmi della critica e della teoria della letteratura avvicendatisi nel corso del Novecento.

Recensendo, nel 1987, la traduzione italiana del libro di Stanley Fish, *C'è un testo in questa classe?*, Ceserani parlò di un modello didattico storicistico, di un modello linguistico-semiotico e di un modello ermeneutico, al quale il libro di Fish poteva contribuire, ma che era ancora da elaborare. Il carattere

fondamentale di quest'ultimo modello è la centralità dello studente e, secondo Ceserani, ne era un buon esempio la pratica protestante dell'interpretazione biblica condivisa dalla comunità cristiana e non più predicata *ex cathedra* dal sacerdote; in questo modello l'insegnante assume perciò il ruolo di pastore della comunità-classe¹.

Da parte sua, Luperini ha fatto ricorso a una tripartizione quasi interamente sovrapponibile alla precedente, ma parlando specificamente della ricerca letteraria: nel corso dell'Otto-Novecento si è assistito a uno spostamento del focus dell'indagine dall'*intentio auctoris* (Sainte-Beuve, De Sanctis, Freud), all'*intentio operis* (New Criticism e strutturalismo), fino all'*intentio lectoris* (ermeneutica letteraria ed estetica della ricezione, decostruzionismo)². Secondo Luperini, la didattica della letteratura ha seguito questa evoluzione con un caratteristico sfasamento di 10-15 anni (ad esempio, lo strutturalismo non viene recepito nei manuali scolastici prima degli anni Ottanta).

In questa relazione vorrei concentrarmi sul terzo modello, o fase, individuati da Luperini e Ceserani, sostenendo che la scuola, ove già non lo faccia, abbia molto da guadagnare da una didattica della letteratura fondata sull'orientamento al lettore e sulla centralità del momento dell'interpretazione. Va da sé che questo non significa affatto liquidare la conoscenza storica o l'analisi del testo. Ma non si può sottovalutare questo *memento* luperiniano:

L'insegnamento della letteratura dovrà essere volto alla enucleazione dei contenuti di verità dei testi, visti nel rapporto vivo con la situazione presente. O la scuola riuscirà a ri-legittimare la letteratura come grande serbatoio di simboli, di immagini e di esperienze attuali o comunque da ridefinire sulla base di interessi ed esperienze contemporanei [...] oppure l'insegnamento della letteratura diventerà marginale³.

Sono ormai perfettamente concepibili e realizzabili, se non realizzati, curricoli scolastici *senza* educazione letteraria o con un'educazione letteraria confinata a un ruolo ancillare, graziosamente *octroyé*: ad esempio nella forma di quell'inclusiva "A", aggiunta in un secondo momento alla sigla STE(A)M, a mo' di vaga e pelosa elemosina alle "arti" da parte delle uniche discipline utili, cioè scienza, tecnologia, ingegneria e matematica. A mio avviso, è da questa diagnosi storica che deve iniziare ogni discorso sulla didattica della letteratura oggi. Su questa marginalità tornerò alla fine del mio intervento.

¹ R. CESERANI, *La comunità dei lettori. Tre modi di insegnare e studiare la letteratura*, «La talpa» (inserto de «Il Manifesto»), 9 aprile 1987, poi in ID., *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 402-406.

² R. LUPERINI, *Insegnare la letteratura oggi*, Manni, Lecce 2013⁵, pp. 70-78.

³ *Ibid.*, p. 17.

Quella *koiné* critica che alla fine del Novecento ha appuntato lo sguardo sul lettore, quale polo essenziale all'attivazione delle potenzialità del testo letterario, è stata studiata da Federico Bertoni in un'ampia ricognizione del 1996, in cui egli mostrava come retorica, semiotica, fenomenologia, ermeneutica, sociologia della letteratura, decostruzionismo convergessero tutte su quel polo⁴. Nella sua relazione Bertoni ha fatto una vera e propria ritrattazione di quel suo primo libro⁵. Eppure, ascoltandolo, a me è parso che il senso profondo di quella ricerca sia ancora valido. Dichiarandosi ora scettico verso l'effettiva capacità di una teoria della lettura di dare conto dell'empirica, puntuale, sfuggente esperienza di ciascun lettore, Bertoni ha, però, confermato che proprio questo è in gioco: occuparsi di quello che avviene quando un *certo* lettore legge un *certo* testo in un *certo* momento. Naturalmente si tratta di un inseguimento infinito e destinato per definizione allo scacco. Eppure basta entrare in una classe e leggere la letteratura insieme agli studenti per rendersi conto che è di un inseguimento ineludibile: non è in nostro potere sottrarci al compito di comprendere e gestire quell'esperienza collocata al di sotto della soglia di percepibilità teorica. Non si tratterà, quindi, di giurare fedeltà a teorie o di confidare in metodologie comprovate, ma di individuare strategie debolmente generalizzabili (pure, in qualche modo generalizzabili) ed espedienti improntati a una flessibile *phronesis*.

Come si vedrà dagli autori che nominerò, tra i molti orientamenti evocati poco sopra, ho una predilezione personale per il *côté* ermeneutico (inteso qui in senso stretto: Gadamer, Jauss, Hirsch); ma vorrei sciogliere immediatamente un possibile equivoco. Per ragionare di studenti lettori e studenti interpreti, ci si può tenere al livello della succitata *koiné* e non a un orientamento teorico specifico. A scuola noi insegnanti siamo ormai tanto abituati allo smercio di nuovi elisir teorici e metodologici e di panacee per tutti i mali, che vi siamo diventati allergici. Per diventare buoni insegnanti di letteratura e per saperla "gestire" in classe non è necessaria molta teoria, credo che possa bastare essere intelligenti lettori di molta letteratura del presente e del passato (ecco, questo, però, mi pare un prerequisito essenziale). D'altra parte l'educazione è un'arte e si avvanza in essa per prove ed errori.

La priorità della domanda sulla risposta

Riprendo Luperini: «Enucleazione dei contenuti di verità dei testi, visti nel rapporto vivo con la situazione presente». Quando un insegnante riesce a "far passare" un testo letterario – e non sempre ci riesce –, ciò significa che, a vol-

⁴F. BERTONI, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, La Nuova Italia, Firenze 1996.

⁵Si veda l'intervento di Federico Bertoni in questo volume.

te avendo consapevolezza esplicita del proprio procedere, più spesso seguendo l'intuito umano e l'istinto professionale, è riuscito a dominare una complessa dialettica tra passato e presente, tra la nostra condizione storica e quella in cui è sorta l'opera, tra l'immaginario storico-letterario e il senso comune contemporaneo. È riuscito, in altre parole, a operare di quel testo la traduzione in una lingua comprensibile e significativa per gli studenti: a *enuclearne il contenuto di verità*. Si tratta di una dialettica complessa, perché è difficile coglierla concettualmente e dominarla operativamente. È facilissimo scivolare verso uno dei due estremi "statici", non dialettici, dell'opera di traduzione: fornire notizia del passato letterario, cosa che manca completamente il rapporto vivo con la situazione presente, oppure fare uso e abuso del testo per banali attualizzazioni o per proiezioni psicologizzanti.

È possibile indicare, alla buona, qualcuno dei principi che tacitamente guidano questo procedere intuitivo e istintivo della quotidiana pratica didattica, imparando dalle riflessioni dei grandi studiosi? Con una certa dose di incoscienza, ci vorrei provare.

Wolfgang Iser ha osservato che le estetiche classiche sono sempre state fondate sulla convinzione che compito dell'arte fosse adeguarsi pienamente a un intero – la verità – preesistente alla rappresentazione. In questa concezione estetica il lettore o lo spettatore non sono attivi e si limitano a contemplare e ammirare la verità perfetta fuori di sé. Al contrario, le estetiche post-classiche, abbandonando questa forma di sostanzialismo metafisico fondato sulla *adaequatio rei et intellectus*, hanno valorizzato il ruolo attivo del lettore nella ricezione dell'opera, nonché la collocazione storica dell'interprete.⁶

A scuola, quanto più idealisticamente confidiamo nella assoluta atemporalità di classici capaci di parlare sempre, in ogni luogo, a chiunque, tanto più modelliamo, anche inconsapevolmente, il nostro insegnamento su di una concezione contemplativa e passivizzante della fruizione artistica: concezione obiettivamente fragilissima, oggi. Salvo pochissimi autori – Dante e Leopardi su tutti, che mantengono ancora una forza comunicativa e una evidenza di grandezza che precede la loro lettura in classe –, la letteratura è, ahimè, «più muta delle mummie di Federico Ruysch prima dell'anno grande e matematico, e per dire qualcosa pretende che qualcuno la scuota con domande insistenti»⁷. Va però precisato che, nel caso della didattica, l'intero di cui parlava Iser non è tanto la

⁶ W. ISER, *L'atto della lettura*, traduzione di R. Granafei, il Mulino, Bologna 1983, p. 228. Si può ovviamente osservare che questa distinzione teorica implica un giudizio di valore, negativo quello sulle estetiche classiche, positivo quello sulle estetiche post-classiche, ovvero moderniste, da cui Iser trae le proprie categorie d'analisi.

⁷ P. CATALDI, *Parafrasi e commento. Nove letture di poesia da Francesco d'Assisi a Montale*, Palermo, Palumbo 2002, p. 198.

verità estetica, quanto il canone: è sicuramente votato alla sconfitta l'atteggiamento di chi ancora si illuda che esso stia lì di fronte a noi, valido in sé e per sé, e che sia capace di imporci il compito di prendere atto della sua esistenza, studiandolo "così com'è".

Secondo Hans Robert Jauss (che si rifà al teologo evangelico Rudolf Bultmann), esiste un altro genere di testo che condivide con le opere classiche le caratteristiche di atemporalità e anteriorità ontologica: la Parola di Dio. Il testo sacro sembrerebbe in effetti essere dotato di un senso autonomo, che non dipende in alcun modo dall'attribuzione di significato della creatura mortale. La direzione è dall'eterno al terreno, da Dio all'uomo: il Testo chiama e il fedele non può non rispondere. In verità, secondo Bultmann (e Jauss), anche il testo sacro è muto a dargli la parola è l'interrogazione del cristiano «agitato dalla questione della propria esistenza»⁸. In altri termini, se il fedele non fosse *già* in atteggiamento di ricerca, egli non riconoscerebbe Dio stesso, anche se questi gli si manifestasse direttamente, senza la mediazione della parola sacra.

Torno in classe. I testi letterari sono ormai assai poco "divini": non parlano per "rivelazione", occorre interrogarli e per essere spinti a farlo dobbiamo pensare di trovarvi la risposta a una domanda che sia *già* in noi, di cui *già* sentiamo l'urgenza.

Per lasciare le straordinarie altitudini teoriche di Iser e Jauss e rifarmi alla riflessione di un collega intelligente, Guido Armellini:

Non si tratta soltanto di affrontare i problemi posti da una differenza di gusto, o di far riferimento occasionalmente ai consumi extra-scolastici degli studenti, ma di prendere in considerazione l'ipotesi che gli stessi autori canonici, entrando in una classe scolastica, si carichino di significati inediti, scaturiti dall'incontro con un pubblico caratterizzato da criteri di valore e abitudini di fruizione in gran parte estranei a quelli tradizionalmente legati alla letteratura. Nell'ambito della comunità interpretativa costituita dalla classe la domanda cruciale "che cosa significa *per noi*?" si trova di fronte all'ostacolo che non esiste un "noi" precostituito, caratterizzato da pre-giudizi, pre-supposti e orizzonti comuni, ma che occorre costruire un contesto comunicativo condiviso attraverso un processo di negoziazione⁹.

Dunque il domandare precede il rispondere, come apertura di possibilità per la comprensione¹⁰; è la domanda dell'interprete a mobilitare la risposta del

⁸ H.R. JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, II, traduzione di B. Argenton, il Mulino, Bologna 1988, p. 75.

⁹ G. ARMELLINI, *Letteratura e altro: tra aperture teoriche, trappole buro-pedagogiche e artigianato didattico*, «Allegoria», 2001, XIII pp. 89-112; poi in Id., *La letteratura in classe: l'educazione letteraria e il mestiere dell'insegnante*, Unicopli, Trezzano sul Naviglio 2008, p. 94, da cui cito.

¹⁰ H.-G. GADAMER, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 2000, p. 418 sgg.

testo (o, detto in termini appena diversi: a mobilitare l'ulteriore domanda che il testo a sua volta gli rivolge); se la produzione di senso seguisse la direzione autoritativa che dal testo va al lettore, saremmo di fronte a un monologo, mentre il comprendere è sempre dialogico. Questa struttura del comprendere ha un valore generale, non limitato alla sola interpretazione letteraria:

la priorità ermeneutica del domandare si riferisce tanto alla comunicazione interumana nel dialogo diretto quanto alla relazione tra presente e passato, ma si estende anche alla comprensione dell'agire umano che non si articola linguisticamente¹¹.

In classe, si tratta quindi di partire dalle domande del nostro presente e degli studenti, dal «significato per noi» di cui ha parlato Luperini¹².

Ma, oltre al fatto già rilevato da Armellini, che la classe non è una comunità coesa, ci sono alcuni problemi: siamo sicuri di sapere quali siano le domande del nostro presente, visto che la contemporaneità raramente è trasparente a se stessa? E che i nostri studenti abbiano chiaro che cosa chiedere alla letteratura? Ancora: siamo sicuri che gli stessi docenti, uomini e donne di massa come i loro studenti, cerchino ancora qualcosa di decisivo nei grandi autori? Domandare è forse un gesto meno immediato di quanto sembri. A farlo si impara, con fatica¹³.

Il primo a doversi chiarire che cosa chiedere alla letteratura è l'insegnante. Se un certo testo non ha senso nemmeno per lui – un senso che non sia solo il dovere scolastico di inserirlo nella programmazione, l'obbligo esteriore verso la tradizione, un mezzo come un altro per guadagnarsi la pagnotta – è difficile che egli possa guidare gli studenti nella ricerca delle domande da porre al testo. La mia esperienza didattica mi ha infatti convinto che questo ruolo di guida nel formulare domande sia fondamentale e inaggirabile, forse addirittura il cuore del nostro mestiere: il pastore protestante è comunque una guida e la comunità degli interpreti non si autogoverna. L'insegnante, insegnando, impara innanzitutto a immaginare quali possano essere le domande, cioè la richiesta di senso, dei suoi studenti. In effetti la scelta stessa degli autori e dei brani da proporre – quella perenne transazione con il canone che avviene silenziosamente ogni giorno nelle aule di tutto il paese – può essere interpretata come una struttura di domande e risposte con cui l'insegnante anticipa fra sé e sé quello che avverrà in classe: questo testo può essere la risposta a una domanda taciuta degli studenti? Ad esso possiamo porre domande nuove, essendo quelle poste fin qui

¹¹ JAUSS, *Esperienza estetica*, cit., p. 71.

¹² LUPERINI, *Insegnare la letteratura oggi*, cit.

¹³ Apprendendo cerchiamo di conquistare un «saper fare (*Können*), che acquisiamo lentamente e con fatica. Non importa che cosa. [...] Gli inizi richiedono una immensa auto-coercizione (*Selbstzwang*), fino a sperimentare da ultimo una crescente liberazione – il saper fare»: H.-G. GADAMER, *Bildung e umanesimo*, Genova, Il melangolo 2012, p. 215.

ormai poco significative per noi? Quali interpretazioni torneranno a far vivere l'opera a contatto con la nostra comunità e quali no?

All'inizio tocca all'insegnante, diciamo così, "divinare" che cosa lo studente si aspetti dall'incontro con la letteratura; progressivamente le domande vere, quelle spontanee, arriveranno, se tutto funziona. Quella dell'interpretare, del domandare e rispondere, non è una creazione *ex nihilo*. C'è sempre un po' di demagogia nel pensare che lo studente sia in grado di porre e porsi le domande giuste, senza la relazione dialogica con una tradizione culturale e con un adulto che lo guidi. Specie oggi che viviamo nel perfetto presente della ragione strumentale, proprio l'insegnante può incarnare il ruolo di colui che «interrompe l'immanenza» del soggetto nel mondo e lascia intravedere l'alterità (del passato, della tradizione, di un'altra esperienza, di un'altra generazione, di un altro luogo, di un'altra voce)¹⁴.

È questa la differenza tra lo «studente al centro» della vulgata pedagogica attivistico-neoliberale oggi egemone e lo studente al centro di una didattica ermeneutica: lì c'è, impercettibile ma onnipervasiva, un'altra forma di monologismo autoritario, quello dell'individuo assoluto; qui c'è la valorizzazione del punto di vista dello studente dentro una struttura di domande e risposte, dentro un senso che trascende l'individuo e che coinvolge altri tempi oltre al nostro limitato presente e altre voci, con le quali quella dello studente può consonare.

Ma non rischiamo di prevaricare il testo, dando tanta importanza al nostro punto di vista? Non necessariamente, se in classe teniamo presente anche l'orizzonte d'attesa dell'epoca in cui l'opera è stata scritta, cioè le domande (le necessità umane?) alle quali essa rispondeva allora. L'ottica deve essere quella di una «permanente rideterminazione del canone di questioni e risposte che articola e trasmette da una generazione all'altra tanto le conoscenze orientative elementari quanto l'interpretazione che una società dà di sé e del mondo»¹⁵.

Per non attestarmi sul piano delle mere enunciazioni di principio, ecco un esempio tratto dalla mia attività didattica, in cui, spero, tutto quello che ho detto fin qui troverà un riferimento concreto.

Marco Santagata ha illustrato le ricche implicazioni socio-culturali della tematica del saluto, degli occhi, dello sguardo della donna, nella poesia medievale¹⁶. Le prescrizioni che riguardavano le donne – specie per lo spazio esterno alla casa, ma senza dimenticare quella soglia pericolosissima tra esterno e interno che erano finestre e balconi – erano minuziose: uscire il meno possibile, sempre

¹⁴ G.J.J. BIESTA, *Riscoprire l'insegnamento*, traduzione di V. Santarcangelo, a cura di F. Cappa, P. Landri, Raffaello Cortina, Milano 2022.

¹⁵ JAUSS, *Esperienza estetica*, cit., p. 83.

¹⁶ M. SANTAGATA, *Il poeta innamorato. Su Dante, Petrarca e la poesia amorosa medievale*, Guanda, Milano 2017.

accompagnate, tenere gli occhi bassi e camminare a «piccoli passi e radi e pari» (Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donna*)¹⁷. Perciò quando la poesia d'amore del Due-Trecento ci parla della donna che, passando per via, saluta, o del suo sguardo, attraverso il quale Amore raggiunge gli occhi dell'uomo e di lì scende nel cuore, si esprime certamente attraverso stilemi fortemente codificati, ma descrive anche un gesto socialmente trasgressivo e carico di significati vivissimi per gli uomini e le donne dell'epoca.

Perciò l'insistere sullo sguardo femminile di quella letteratura non è solo un ripetitivo *topos*, ma una risposta sublimata, tramite l'immaginario letterario, alla vita sentimentale degli uomini e delle donne in carne e ossa di quel tempo, nella cui condizione potremo trovare possibilità di identificazione (lo sguardo innamorato è tema decisamente eterno), oppure una distanza culturale su cui discutere: perché in queste poesie non c'è mai quell'interazione e prossimità fisica che noi ci aspetteremmo da un rapporto amoroso? Perché questa ritualità, perché la lode, perché l'angelizzazione? Aggiungo – a dimostrare come le domande che i testi sollecitano mutino storicamente, persino nel breve spazio dell'esistenza di un insegnante – che, rispetto ai miei primi anni di insegnamento, va decisamente crescendo il numero di studenti e studentesse che constatano come la donna fosse sempre oggetto di poesia e mai soggetto; e non sempre fare l'avvocato del diavolo, invitandoli a osservare la potenza sovrumana riconosciuta alla figura femminile in una poesia come *Chi è questa che ven, ch'og'om la mira*, cancella lo scetticismo dai loro volti.

L'esperienza della lettura in classe

Ci sono altri due aspetti fondamentali di un approccio ermeneutico al testo letterario, su cui potrò diffondermi poco, ma che non possono non essere almeno accennati. Il primo è quello dell'esperienza della lettura; il secondo quello dei limiti dell'interpretazione.

Quella dell'esperienza della lettura e del rapporto tra piacere e dovere, anarchia interpretativa e metodo, è una *vexata quaestio* della didattica della letteratura, che non è il caso di riaprire qui. Mi limito a poche osservazioni.

Le opere letterarie offerte alla lettura degli studenti sono testi su cui si sono sedimentati strati e strati di interpretazioni critiche, divulgate a loro volta nella forma di interpretazioni scolastiche “classiche” (l'ironia ariostesca, i pessimismi leopardiani, il superomismo dannunziano, ...). In classe il rischio è di veicolare le interpretazioni al posto dei testi, “saltando” logicamente quello che Iser ha chiamato l'«atto della lettura»: il significato del testo è costruito dal lettore a partire

¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

dalle istruzioni e dai vincoli che il testo stesso gli fornisce (il «repertorio», le «strategie», ...); soprattutto tale significato ha una natura diacronica, si sviluppa nel tempo della lettura per successive approssimazioni. L'«intero» del significato dell'opera letteraria o di un suo estratto non può essere fornito, diciamo così, già confezionato dal docente, anche perché ricadremmo sotto l'imperio di quell'idea sostanzialistica del significato del testo criticata da Iser, quella per cui esso sarebbe qualcosa che sta «dietro» il testo e di cui bisognerebbe impadronirsi. Per quanto questo costi molto in termini di tempo, dobbiamo consentire allo studente di essere messo nella posizione del lettore, non dell'uditore della nostra lezione.

Ancora una volta è efficace Armellini:

la lettura dello studioso e del critico è sempre una *rilettura*, che presuppone una piena conoscenza del testo nel suo complesso e non può permettersi di ignorare, per esempio, come va a finire la storia; la lettura non specialistica invece è un percorso fatto di incognite e di sorprese, che trova il suo sapore e il suo significato più pieno proprio in ciò che il lettore *non* sa ancora e che deve scoprire nel corso del viaggio¹⁸.

Se non ci preoccupiamo di questa lettura di primo grado – la lettura di quello che Eco ha chiamato «lettore semantico» – rischiamo di fornire agli studenti, in sua vece, la lettura di secondo grado del «lettore critico»¹⁹, quella «risposta alla risposta» al testo di cui ha parlato Stanley Fish²⁰.

Concretamente, in classe, si tratta di prendere in mano i testi e leggerli insieme agli studenti, stimolandoli con delle domande ed evitando – almeno, evitando di farlo sempre – di ridurre la lezione alla spiegazione del testo. Tali domande saranno in primo luogo domande di comprensione letterale, per ricostruire quello che Luperini ha chiamato il «contenuto di fatto»²¹. Questo significa che chiedo spesso agli studenti di parafrasare, riformulare, quel che abbiamo appena letto. In realtà il momento in cui ci si impegna in questa comprensione del significato letterale non può essere distinto, se non a livello teorico, dal momento in cui se ne interpreta il «contenuto di verità»²² e il suo «significato per noi». Seguire un'ipotesi interpretativa crea attesa e motivazione, trasforma la lettura nella ricerca delle risposte alle domande di senso che ci hanno mosso.

¹⁸ ARMELLINI, *La letteratura in classe*, cit., p. 74.

¹⁹ U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, La nave di Teseo, Milano 2016, pp. 44-47.

²⁰ S. FISH, *Introduzione a C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Einaudi, Torino 1980, pp. 3-22.

²¹ R. LUUPERINI, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 11-20.

²² *Ibid.*

Un solo esempio. Da anni riesco a leggere con le classi quarte un buon numero di brani del *Cortegiano* e del *Galateo*, con soddisfazione mia e, mi pare, grande interesse da parte degli studenti. Ci guidano alcune domande molto generali, che premetto alla lettura dei testi: che rapporto c'è tra essere e apparire? È possibile un'armonia, o grazia, del comportamento, che accordi interiorità ed esteriorità, istinti naturali e comportamenti appresi, natura e cultura? Siamo capaci di sprezzatura o siamo condannati all'affettazione del non sembrare mai naturali? Aveva ragione questa cultura di corte e poi di salotto, che dava tanta importanza alle apparenze, o avevano ragione i romantici, che mandano al diavolo etichetta, buone maniere e civiltà della conversazione ed esigono l'autenticità appassionata? Attraverso questi due autori riesco a lavorare su questi dilemmi, che sono di immediata prensione per degli adolescenti, ma che consentono anche di concettualizzare questa materia in un linguaggio non solo psicologico, ma storico-culturale, uscendo dal monologismo dell'io, pur partendo da esso.

I limiti dell'interpretazione

L'ultima questione cui vorrei accennare, davvero sinteticamente, è quella che con Eco possiamo chiamare dei «limiti dell'interpretazione»²³. Addentrandosi nel campo (relativamente) instabile dell'interpretazione, la responsabilità dell'insegnante e della classe cresce. Che cosa fa di un'interpretazione un'interpretazione giusta? Che fare delle interpretazioni sbagliate o sciocche e come gestire la tendenza degli studenti a interpretare in modo “romantico” e di immediato rispecchiamento biografico il rapporto tra autore e testo? Come gestire le forme mentali nate entro l'enciclopedia della cultura di massa e dell'industria culturale, che rappresentano la “lingua prima” non solo per gli studenti, ma ormai anche per noi docenti? Ci troviamo in effetti su quello che è stato il terreno di battaglia della critica e della teoria letteraria degli ultimi decenni: quanto può essere decostruttiva una interpretazione, che rapporto c'è tra significato e significanza (Iser e Hirsch)²⁴, quanto la costruzione del significato dipenda dai contesti pragmatici (Fish), quali siano, appunto, i limiti dell'interpretazione (Eco).

Credo che a scuola possiamo tenerci a un principio di buon senso preteorico: c'è un senso letterale, che è «quello che ogni uomo della strada definirebbe per primo quando gli venga chiesto cosa significa una data parola»²⁵. Il «contenuto

²³ Sul tema, oltre al già citato *I limiti dell'interpretazione*, si veda anche U. Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Bompiani, Milano 2022.

²⁴ E.D. HIRSCH, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, traduzione di G. Prampolini, il Mulino, Bologna 1973.

²⁵ Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit., p. 19.

di fatto» del testo è ricostruibile, sta lì davanti a noi e ci vincola. Molte delle interpretazioni obiettivamente infondate degli studenti possono essere corrette semplicemente rimandando alla coerenza interna del testo, alla dimensione retorica, storica... Tuttavia, le interpretazioni sbagliate non vanno liquidate come se fossero irrilevanti rispetto a un sapere critico legittimo. È evidentemente da questa «precomprensione» che occorre partire, per far maturare una più sottile capacità d'interpretazione²⁶. Anche «le forme indirette della domanda “solo retorica”, della domanda “malposta”, o addirittura della domanda “stupida”, le quali in primo luogo non hanno risposta, e appunto perciò si prestano a scardinare una concezione del mondo ormai indubitata»²⁷ sono utili, proprio perché hanno il vantaggio di essere le domande effettive degli studenti. Assumerle nel dialogo in classe non significa legittimarle come risposta, ma usarle come punto di partenza per la ricerca collettiva di senso.

Coda. La scuola delle competenze

Questo lavoro sulla lettura e l'interpretazione punta a produrre evidentemente una “competenza interpretativa”. Non ho obiezioni culturali a definirla così; d'altra parte c'è chi, come Yves Citton, a partire da questo concetto ha sviluppato un discorso sul destino della cultura umanistica di profonda sostanza intellettuale²⁸. Ho, però, una decisiva obiezione politica a questo fortunato concetto, con il quale personalmente mi confronto e su cui molto ho letto e riflettuto fin dagli anni della mia formazione come docente.

La scuola e i suoi contenuti culturali e formativi, nonché il ruolo e la funzione degli insegnanti, sono oggi al centro di una vera e propria lotta di carattere egemonico²⁹. L'insegnante è sempre stato un intellettuale subalterno e sarebbe ridicolo rimpiangere un'epoca d'oro della cultura che non è mai esistita. Tuttavia, anche al netto del carattere subalterno, il nostro è davvero un mestiere intellettuale. Ma intorno all'educazione e al lavoro dell'insegnante assistiamo al convergere, in parte coordinato e in parte casuale, di fenomeni di diverso genere (burocratizzazione delle procedure e pretese di *accountability*, tecnicizzazione della pedagogia, trasformazione dell'insegnante in postmoderno «facilitatore»),

²⁶ Sulla precomprensione (i razionalistici «pregiudizi») e sul senso comune come precondizioni storiche dell'interpretare, cfr. GADAMER, *Verità e metodo*, cit., pp. 312-339.

²⁷ JAUSS, *Esperienza estetica*, cit., p. 84.

²⁸ Y. CITTON, *Future umanità. Quale avvenire per gli studi umanistici?*, traduzione di I. Mattazzi, :duepunti, Palermo 2012.

²⁹ D. LO VETERE, *Gli insegnanti della scuola secondaria: intellettuali subalterni, professionisti riflessivi, tecnici dell'educazione?*, in *Il problema dell'intellettuale specializzato in Italia*, a cura di V. Mele, F. Mengali, F. Padovani, A. Tortolini, Orthotes, Napoli-Salerno 2023, pp. 227-257.

che rischiano davvero di stravolgere il tessuto culturale che fa da sfondo e orizzonte all'arte dell'*interpretazione*, riducendo i testi a pretesto per l'*uso* (o l'*abuso*: la letteratura per educare al rispetto e alla civile convivenza, la letteratura per educare alle *life* o *soft skills*, ...)»³⁰.

Il costrutto di competenza proviene dalla pedagogia, ma anche dal management delle risorse umane e dall'economia comportamentale. Soprattutto proviene da quell'Europa che, dalla Strategia di Lisbona³¹ a oggi, ha messo nero su bianco il fatto che nella società della conoscenza il compito dell'educazione sia formare capitale umano per vincere la concorrenza globale. Per questa ragione, preferisco non ricorrere più al termine «competenza»: è necessario che la cultura umanistica segni una differenza intellettuale e politica rispetto a una concezione di scuola e di mondo in cui lo sviluppo umano è diventato premessa per lo sviluppo economico.

Bibliografia

- ARMELLINI G., *Letteratura e altro: tra aperture teoriche, trappole buro-pedagogiche e artigianato didattico*, «Allegoria», 2001, XIII, pp. 89-112
- ID., *La letteratura in classe: l'educazione letteraria e il mestiere dell'insegnante*, Unicopli, Trezzano sul Naviglio (MI) 2008.
- BERTONI F., *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, La Nuova Italia, Firenze 1996.
- BIESTA, G.J.J., *Riscoprire l'insegnamento*, trad. di V. Santarcangelo, a cura di F. Cappa e P. Landri, Raffaello Cortina, Milano 2022.
- CATALDI, P., *Parafrasi e commento. Nove letture di poesia da Francesco d'Assisi a Montale*, Palermo, Palumbo 2002.
- CESERANI, R., *La comunità dei lettori. Tre modi di insegnare e studiare la letteratura*, «La talpa» (inserto de «Il Manifesto»), 9 aprile 1987.
- ID., *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- CITTON, Y., *Future umanità. Quale avvenire per gli studi umanistici?*, traduzione di I. Mattazzi, :duepunti edizioni, Palermo 2012.
- CONSIGLIO EUROPEO DEL 23 E 24 MARZO 2000, *Conclusioni della Presidenza*: <https://www.europarl.europa.eu/summits/lis1_it.htm> (14 settembre 2024).
- ECO, U., *I limiti dell'interpretazione*, La nave di Teseo, Milano 2016.
- ID., *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Bompiani, Milano 2022.

³⁰ Per la distinzione tra «interpretazione» e «uso», ECO, *I limiti dell'interpretazione*, cit., pp. 48-49.

³¹ CONSIGLIO EUROPEO DEL 23 E 24 MARZO 2000, *Conclusioni della Presidenza*: <https://www.europarl.europa.eu/summits/lis1_it.htm>.

- FISH, S., *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, traduzione di M. Barenghi et al., Einaudi, Torino 1980.
- LO VETERE, D., *Gli insegnanti della scuola secondaria: intellettuali subalterni, professionisti riflessivi, tecnici dell'educazione?*, in *L'accademia e il fuori. Il problema dell'intellettuale specializzato in Italia*, a cura di V. Mele, F. Mengali, F. Padovani, A. Tortolini, Orthotes, Napoli-Salerno 2023.
- LUPERINI, R., *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- ID., *Insegnare la letteratura oggi*, Manni, Lecce 2013.
- GADAMER, H.-G., *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 2000.
- ID., *Bildung e umanesimo*, Genova, Il melangolo 2012.
- ISER, W., *L'atto della lettura*, traduzione di R. Granafei, il Mulino, Bologna 1983.
- JAUSS, H.R., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria II*, traduzione di B. Argenton, Il Mulino, Bologna 1988.
- SANTAGATA, M., *Il poeta innamorato. Su Dante, Petrarca e la poesia amorosa medievale*, Guanda, Milano 2017.

Scrittura e voce

Alessandra Sarchi

Nel 2020 in piena pandemia ho iniziato a lavorare al progetto di un podcast dedicato a dieci eroine della letteratura occidentale che avevano in comune una morte luttuosa a seguito di un amore infelice. Un topos letterario che mi colpiva per la sua ricorrenza e fissità, almeno fino alla prima metà del Novecento, come spia evidente della millenaria condizione di minorità della donna e come esito dello sguardo maschile che non poteva immaginare se non una fine tragica all'interno di trame romanzesche che al femminile non assegnavano altri spazi di azione e affermazione che quelli del sentimento amoroso. Da Didone alla signora delle camelie, le eroine letterarie uscite da una penna maschile si struggono per amore così tanto da morirne. Un'interessante eccezione è costituita dall'eroine dei poemi cavallereschi rinascimentali e barocchi, che però sono creature pensate per svagare le élites di corte, sono donne infatti che si muovono in un mondo fiabesco e di evasione in cui anche alle principesse, o alle fate e alle streghe è consentito di andare a cavallo indossare armature combattere e sconfiggere mostri, rifiutare pretendenti. Nella realtà, quella letteraria e quella vissuta, le donne continuano a morire per amore. A ispirare le mie esplorazioni in questo campo è stato il libro di Francesca Serra *La morte ci fa belle* (Bollati Boringhieri 2013) che ripercorre il mito della sposa-cadavere e l'associazione fra avvenenza femminile e fine tragica, tanto consolidata da cristallizzarsi nella lapidaria, e inquietante, frase di Edgar Allan Poe: «Non c'è niente di più poetico al mondo della morte di una bella donna» insieme a un altro testo della stessa autrice *Le brave ragazze non leggono romanzi* (Bollati Boringhieri 2011) che ripercorre un altro nesso fatale, quello fra la lettura e la cattive inclinazioni femminili. La mia insofferenza per questi destini tragici, si è tramutata in una ribellione e una riscrittura, spesso venata di ironia, delle loro sorti.

Ho cominciato dunque a scrivere pensando a dei testi che potessero essere letti recitati e raggiungere le persone attraverso la voce proprio in un momento in cui, a causa del lockdown legato al COVID 19, non era più possibile ritrovarsi

nei luoghi abituali della cultura, quali le librerie, le aule universitarie o scolastiche, i teatri e le biblioteche. Nel momento in cui ho immaginato che questi testi fossero scritti per essere letti, li ho concepiti nella forma di un dittico: una parte che contestualizzasse l'opera, il suo autore e l'eroina e un'altra parte che invece ne riscrisse il destino. Entrambe sono operazioni critiche, se per critica s'intende un attraversamento del testo al fine di capirne il funzionamento, le ambiguità, i sottintesi, le zone di inerzia. Per la seconda parte, proprio perché si trattava di dare voce – una voce reale concreta, umana che usciva da un petto e da una gola viventi e non solo di carta – ho pensato a un'attrice. Federica Fracassi ha dunque recitato con me questi podcast che sono stati prodotti da Fm storie libere, il Piccolo teatro di Milano in collaborazione con il «Corriere della Sera». Solo in seguito all'uscita delle prime puntate del podcast intitolato *Vive! Storie di eroine che si ribellano al loro tragico destino* mi è arrivata la proposta da parte dell'editore Harper Collins di farne un libro.

In verità il libro esisteva già o almeno i testi che lo componevano, ai quali ho aggiunto solo il capitolo iniziale che rende conto del contesto di letture e di riflessioni da cui nasce il progetto di riscrittura e in parte della tradizione che soggiace all'atto della riscrittura stessa. Per me è stata un'esperienza estremamente interessante, non solo la riscrittura, ma perché non avevo fino a quel momento mai concepito un testo per una dizione orale, e quindi ho trovato modo di riflettere su quanto l'oralità sia portatrice di significati, di sfumature di presenza e di senso che la scrittura riesce a rendere solo parzialmente. Nella voce c'è un di più, un eccesso, una possibilità di scarto, che la scrittura non riesce quasi mai a veicolare; nello stesso momento mi sono resa conto che le mie riscritture per quanto immaginate per una recitazione orale non potevano che essere a loro volta rielaborazione di altri testi scritti, gli originali, e tutte le voci critiche e letterarie ad essi intrecciate. Le mie riflessioni sulla sull'oralità e sulla scrittura hanno incontrato il testo di Adriana Cavarero, *A più voci. filosofia dell'espressione vocale*, (Feltrinelli 2003), una ricchissima ricognizione su come la scrittura diventata pervasiva rispetto alla trasmissione orale da un certo momento in poi della cultura greca, all'incirca dopo Platone, pur con tutto il vantaggio derivante dall'aver un sistema astratto di significazione, abbia notevolmente mutilato la parte relazionale del pensare e del comunicare avvenuti fino a quel momento tramite la parola pronunciata, ossia nel contesto di qualcuno che parla e qualcuno che ascolta. Il podcast *Vive!* mi dicono sia stato ascoltato da più di 100.000 persone. Viceversa il libro in nove mesi di vita ha venduto poco meno di 700 copie. Accostare questi dati può essere fuorviante senza la ricostruzione adeguata di un contesto, tuttavia credo sia legittimo considerare come l'enorme sproporzione tra gli ascolti e la lettura del medesimo testo possa essere attribuita in parte alla grande crisi che la lettura attraversa in questo momento. Leggere è un'at-

tività solitaria, richiede concentrazione, isolamento, tempo. Viceversa l'ascolto dei podcast può avvenire anche mentre si svolgono altre attività, come peraltro l'ascolto della radio. A questo va aggiunto il fatto che l'accesso ai podcast è stato gratuito mentre il libro ha un costo di mercato pari a 16 euro. Avendo a disposizione il podcast molte persone non hanno evidentemente sentito l'esigenza di avere sotto gli occhi il testo scritto. Tuttavia il divario fra ascoltatori e lettori è troppo abissale per essere spiegato con questi soli elementi. Non dispongo delle conoscenze sociologiche e merceologiche che forse potrebbero renderne ragione, mi limito constatare che l'ascolto di un testo, sebbene impegnativo e letterario, ha trovato nell'oralità una via privilegiata per raggiungere molte più persone di quanto non abbiano fatto la scrittura e la carta stampata.

Storie e pratiche della lettura

Allegorie di lettura o illusioni estetiche? L'esperienza della difficoltà nella poesia modernista

Matilde Manara

ENS Paris – ITEM/CNRS

Questo contributo si propone di indagare il rapporto tra lettura e difficoltà nella poesia modernista a partire dall'esempio offerto da Rainer Maria Rilke (1875-1926). L'analisi di una scelta di testi che mettono in scena atti di lettura ci aiuterà a riflettere sul modo in cui Rilke e gli autori del modernismo traducono il proprio scetticismo nei confronti del genere lirico in una domanda rivolta a lettori affinché questi si confrontino con il testo al tempo stesso come *outsiders* e *insiders*: prendendo cioè, da un lato, la poesia sul serio e, dall'altro, reagendo alla sua illusione estetica per romperla.

Rainer Maria Rilke, modernismo, difficoltà, illusione estetica, allegoria di lettura, Paul de Man, Werner Wolf

«È impossibile che ognuno abbia un poeta»: Rilke e il pubblico della poesia

In apertura al capitolo di *Allegories of Reading* dedicato a Rilke, Paul de Man nota come l'autore tedesco sia uno dei rari poeti del Novecento ad aver raggiunto un pubblico mondiale¹. Ancora oggi i suoi versi vengono recitati da adolescenti tossicodipendenti in serie culto come *Euphoria* o tatuati sulle brac-

¹P. DE MAN, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Haven 1982, p. 20. Dove non esplicitamente menzionato le traduzioni dal tedesco, inglese e francese sono mie.

cia di pop star come Lady Gaga². Un pubblico e un successo così estesi non sono certo dovuti all'immediatezza della poesia rilkeana.

His work resists translation, his themes are intimate, and his discourse often oblique. Yet he has been received with a great deal of fervor, as if what he had to say was of direct concern even to readers remote from him in their language and in their destinies. Many have read him as if he addressed the most secluded parts of their selves, revealing depths they hardly suspected or allowing them to share in ordeals he helped them to understand and to overcome³.

Secondo de Man, Rilke avrebbe giocato sull'ambiguità propria a un genere letterario tradizionalmente caratterizzato dall'identificazione tra io scrivente e io leggente per conquistare l'empatia del pubblico. In linea con una concezione nietzschiana dei rapporti tra il linguaggio e i suoi referenti reali, de Man considera ingannevole una simile identificazione con il testo e, di conseguenza, con l'autore. Un'eccessiva proiezione di chi legge in chi scrive rischia di cancellare lo scarto che esiste – e che è la vera cifra della letteratura – tra le parole e le cose⁴. L'operazione compiuta da Rilke è in questo senso particolarmente sottile: se persino tra i suoi commentatori più perspicaci l'approccio formalista si mescola a quello psicologico-esistenzialista, ciò accade perché i predecessori di de Man si sono affidati soprattutto alla parafrasi e al commento, due strumenti che hanno l'inconveniente di orientare le scelte retoriche in direzione dei temi esibiti dalla poesia. Quest'ultima finisce così sempre per coincidere con «le strutture del suo contenuto»⁵, quando la sua specificità consisterebbe invece nel fatto di mettere in tensione (e, in definitiva, in scacco) il rapporto tra lettura grammaticale e lettura retorica.

Un passaggio degli *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* può aiutarci a riflettere sul rapporto tra l'innegabile difficoltà dell'opera di Rilke e la larghissima popolarità di cui gode. Si tratta della scena alla Bibliothèque Nationale, l'unica del libro a vedersi riservare una sezione separata (nonché una delle rare a restituire l'illusione d'immediatezza e di materialità della scrittura diaristica).

² Nell'episodio finale della seconda stagione della serie HBO *Euphoria* (2019) uno dei personaggi secondari recita alla protagonista il ventinovesimo dei *Sonette an Orpheus* per incoraggiarla a uscire dalla dipendenza da fentanyl ed eroina. Quanto a Lady Gaga, è noto che Rilke sia fonte di grande ispirazione per la cantante, che nel 2009 si è tatuata sull'avambraccio un passaggio dalle *Briefe an einen jungen Dichter* («Prüfen Sie, ob er in der tiefsten Stelle Ihres Herzens seine Wurzeln ausstreckt, gestehen Sie sich ein, ob Sie sterben müssten, wenn es Ihnen versagt würde zu schreiben. Dieses vor allem fragen Sie sich in der stillsten Stunde Ihrer Nacht: Muss ich schreiben?»).

³ DE MAN, *Allegories of Reading*, cit., p. 20.

⁴ Sulla concezione della retorica che de Man trae in larga parte da Nietzsche cfr. L. HERMAN, K. HUMBEECK, G. LERNOUT (a cura di), *(Dis)continuities: Essays on Paul de Man*, Rodopi, Amsterdam, 1989.

⁵ DE MAN, *Allegories of Reading*, cit., p. 49.

Bibliothèque Nationale:

Ich sitze und lese einen Dichter. Es sind viele Leute im Saal aber man spürt sie nicht. Sie sind in den Büchern. Manchmal bewegen sie sich in den Blättern, wie Menschen, die schlafen und sich umwenden zwischen zwei Träumen. Ach, wie gut ist es doch, unter lesenden Menschen zu sein. Warum sind sie nicht immer so? Du kannst hingehen zu einem und ihn leise anrühren: er fühlt nichts. [...] Und ich sitze und habe einen Dichter. Was für ein Schicksal. Es sind jetzt vielleicht dreihundert Leute im Saale, die lesen; aber es ist unmöglich, dass sie jeder einzelne einen Dichter haben. (Weiß Gott, was sie haben.) Dreihundert Dichter gibt es nicht. Aber sieh nur, was für ein Schicksal, ich, vielleicht der armseligste von diesen Lesenden, ein Ausländer: ich habe einen Dichter. Obwohl ich arm bin. Obwohl mein Anzug, den ich täglich trage, anfängt, gewisse Stellen zu bekommen, obwohl gegen meine Schuhe sich das und jenes einwenden ließe⁶.

Per Malte, la sala di lettura della rue Richelieu è un luogo in cui sentirsi al riparo dal pericolo di venire confuso con la massa di reietti che affolla le strade di Parigi («hier [...] bin ich sicher vor euch. Man muß eine besondere Karte haben, um in diesen Saal eintreten zu können. Diese Karte habe ich vor euch voraus»⁷). Ma è anche il luogo in cui riconoscersi parte della comunità degli «uomini che leggono» e che sono diversi da lui solo per il fatto di non leggere poesia («Dreihundert Dichter gibt es nicht»). Destino e non accidente – come sarebbe invece ogni altro genere di lettura –, la poesia è ciò che permette a Malte di muoversi tra riconoscimento e distinzione, senso di appartenenza e di distanza rispetto a coloro che ha intorno. Quando, più avanti nel testo, il protagonista ricorderà il suo primo e tormentato incontro con la lettura, legherà questa esperienza a quella del desiderio amoroso nei confronti della zia Abelone, con cui trascorreva le vacanze in Danimarca nello stesso periodo in cui scopriva il fascino dei libri.

Denn Abelone ersparte mir nun keinerlei Spott und Überlegenheit, und wenn ich sie in der Laube traf, behauptete sie zu lesen [...]. [U]m mich unbefangen zu geben, das Buch, setzte mich an die andere Seite des Tisches und ließ mich, ohne lange zu blättern, irgendwo damit ein. «Wenn du doch wenigstens laut läsest, Leserich», sagte Abelone nach einer Weile. Das klang lange nicht mehr so streitsüchtig, und da es, meiner Meinung nach, ernstlich Zeit war, sich auszugleichen, las ich sofort laut [...] «Mein Gott, was hast du schlecht gelesen, Malte». Da musste ich nun zugeben, dass ich keinen Augenblick bei der Sache

⁶R.M. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910], in *Sämtliche Werke*, VI, a cura di R. Sieber-Rilke, E. Zinn, Insel Verlag, Leipzig 1975, pp. 456-457, pp. 800-801.

⁷*Ibid.*, p. 802.

gewesen sei. «Ich las nur, damit du mich unterbrichst», gestand ich und wurde heiß und blätterte zurück nach dem Titel des Buches⁸.

Come la scena parigina, anche questa è caratterizzata dall'ambivalenza tra sentimento di affinità e di esclusione. Umiliato perché giovane e inesperto – e dunque incapace di leggere come si dovrebbe –, Malte viene però qui allo stesso tempo riconosciuto lettore ideale del libro perché capace di attivare (certo con l'aiuto della zia) il topos dantesco del *Quel giorno più non vi leggemmo avante*. L'incontro con la lettura è collocato alla soglia che separa l'infanzia dall'età adulta e viene fatto coincidere con l'iniziazione insieme all'amore e al disincanto del mondo⁹. Nel tempo della storia, la scena con Abelone si svolge infatti prima di quella alla Bibliothèque Nationale. Nel tempo del racconto, invece, il passaggio è successivo e collocato alla fine di un percorso che confermerà a Malte l'intuizione di essere insieme condannato a subire il destino della sua specie (i poeti, gli aristocratici, gli uomini) e capace di sottrarsi.

Difficoltà, distinzione, specializzazione: poetiche della lettura modernista

Tra gli anni 1910 e 1940, i testi di autori come Rilke, Eliot, Pound, Valéry o Montale cominciano a essere definiti e a definirsi in base alla resistenza che oppongono alla lettura. L'ostilità nei confronti di procedure come la parafrasi, il commento o la traduzione non è un'esclusiva della letteratura modernista, ma la difesa della difficoltà assume qui un significato nuovo e almeno in apparenza vicino a quello evocato da Bourdieu nella *Distinzione*. «Tout le langage de l'esthétique», scrive Bourdieu,

[...] a pour principe le dégoût que l'on dit souvent viscéral [...] de ce qui est facile au sens de simple, donc sans profondeur, et “à bon marché”, puisque le déchiffrement en est aisé et peu “coûteux” culturellement, conduit naturellement au refus de ce qui est facile au sens éthique ou esthétique, de tout ce qui offre des plaisirs trop immédiatement accessibles et par là discrédités comme “enfants” ou “primitifs” (par opposition aux plaisirs différés de l'art légitime)¹⁰.

⁸ *Ibid.*, p. 769.

⁹ Sulla lettura in Rilke cfr. T. SIMON, *Rilke als Leser. Untersuchungen zum Rezeptionsverhalten: ein Beitrag zur Zeitbegegnung des Dichters während des ersten Weltkrieges*, Peter Lang, Berlin 2001; M. RISPOLI, «Fast ohne Kultur». *Rilke e la lettura*, «Studi germanici», 13, 2018, pp. 187-209; M. SLAVTSHEVA, *Die Bedeutung des Gelesenen. Eine komparatistische Studie über Rainer Maria Rilke und Marcel Proust*, «Arcadia», 54, 2, 2019, pp. 196-211.

¹⁰ P. BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979, p. 566.

Per gli autori del modernismo, la poetica della distinzione e dell'accesso ristretto risponde almeno in parte all'allargamento del pubblico di lettori favorito dallo sviluppo dell'istruzione e della cultura di massa¹¹. Il loro non è però un elitismo in senso stretto – non tutti fanno discriminazioni di razza, di sesso o di classe – quanto piuttosto un'operazione che mira a dividere il pubblico in *insider* e *outsider*, cioè in coloro che possono identificarsi con l'universo di valori e di forme di cui leggono e coloro che se ne sentono esclusi¹².

Sulla scorta di Bourdieu, potremmo chiederci se il valore (etico) attribuito all'esperienza (estetica) della difficoltà avvertita nella lettura di una poesia – genere che meglio condensa il binomio kantiano tra purezza della forma e finalità senza scopo – sia indice della relazione privilegiata che un certo gruppo sociale intrattiene con la letteratura in quanto simbolo di ricchezza o finezza intellettuali; o se invece l'associazione di questi due regimi non derivi da una condizione interiorizzata a monte dal lettore di poesie e capace di orientare la sua pratica (se non addirittura il suo *habitus*) di lettura¹³. Nonostante la ricchezza di testimonianze in merito, l'esperienza della difficoltà modernista è infatti discussa raramente dal punto di vista del pubblico della poesia. Gli studi sull'argomento si dividono tra quelli che spiegano la difficoltà a partire dalle sole intenzioni dell'autore, e quelli che la mettono in relazione alla capacità del testo di produrre ambiguità in modo autonomo (su tutti *Seven Types of Ambiguity* di William Empson)¹⁴. Gli approcci biografici, così come quelli del formalismo e del New Criticism, non tengono conto del fatto che la difficoltà si definisce innanzitutto come la percezione di un ostacolo che si presenta durante l'esecuzione di un compito e che si manifesta attraverso una gamma variegata di sentimenti: fatica, sgomento, rabbia; ma anche entusiasmo, orgoglio o piacere. Un simile rovesciamento di prospettiva ha il vantaggio di allentare l'opposizione tra cultura

¹¹ Sulla definizione della categoria controversa di modernismo e sull'accezione qui impiegata rimando a P. BROOKER, A. GASJOREK, D. LONGWORTH, A. THACKER (a cura di), *The Oxford Handbook of Modernisms*, Oxford University Press, Oxford 2016, pp. 1-14 e a S. CAVELL, *Must We Mean What We Say?*, Oxford University Press, New York 1976, pp. 350-356. Riguardo il rapporto tra modernismo, pubblico e istituzioni cfr., tra gli altri R. LAWRENCE, *INSTITUTIONS OF MODERNISM. Literary Elite and Public Culture*, Yale University Press, New Haven 1998; J. BRADDOCK, *Collecting as Modernist Practice*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2012; E. KINDLEY, *Poet-Critics and the Administration of Culture*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2017.

¹² A proposito della ricezione di Wittgenstein, Stanley Cavell scrive delle *Philosophische Untersuchungen* che il libro «like the major modernist works of the past century at least, is logically speaking, esoteric. That is, such works seek to split their audience into insiders and outsiders (and split each member of it); hence they create the particular unpleasantness of cults (at best as a specific against the particular unpleasantness of indifference or intellectual promiscuousness, combatting partialness by partiality); hence demand for their sincere reception the shock of conversion» (S. CAVELL, *Claim of Reason*, Oxford University Press, New York 1999, p. XX).

¹³ Rappresenta un'eccezione L. DIEPEVEEN, *The Difficulties of Modernism*, Routledge, London 2003.

¹⁴ W. EMPSON, *Seven Types of Ambiguity*, Chatto & Windus, London 1930.

di massa e cultura di élite e di guardare alla difficoltà come a una domanda rivolta ai lettori modernisti (contemporanei e successivi agli autori), ai quale viene chiesto di prendere in carico una parte della risposta allo scetticismo avvertito nei confronti del genere lirico. Quando Eliot afferma che, in una civiltà così complessa come quella moderna, i poeti hanno «il dovere di essere difficili»¹⁵, il suo è un tributo versato a una concezione mimetica della poesia di cui la sua stessa opera registra altrove la crisi.

Il fenomeno di specializzazione che interessa gli autori del primo Novecento e che viene generalmente considerato come uno dei fattori di emergenza dell'estetica modernista non si accompagna soltanto con una specializzazione dei lettori – *happy few* il cui orizzonte di esperienza coincide e perciò non si allarga (ma al massimo si raffina) all'incontro con l'opera. Affinché la poesia esponga il fallimento dei propri mezzi, occorre che il pubblico si divida in lettori esoterici ed essoterici. I primi reagiranno con entusiasmo alla difficoltà perché saranno priori capaci di orientarsi nel testo e di coglierne il carattere artificiale; i secondi ne avvertiranno l'opacità senza però riuscire a capirne il funzionamento, finendo per sentirsi esclusi o rifiutati come Malte nel giardino danese. Le riflessioni – pure molto diverse nei loro presupposti e risultati – condotte rispettivamente da de Man sulle allegorie di lettura e da Werner Wolf sull'illusione estetica permettono di mettere da parte gli strumenti della sociologia (autori d'élite si servono della difficoltà per attirare un lettorato d'élite) in favore di quelli del *close reading* e di esplorare il rapporto tra difficoltà "subita" e difficoltà "accolta" come un elemento proprio del genere lirico che Rilke – e la poesia modernista – mette al centro del testo¹⁶.

Leggibilità e visione: dal Buch der Bilder alle Neue Gedichte

Nel 1902, due anni prima che prenda avvio la stesura del *Malte*, Rilke pubblica la prima versione del *Buch der Bilder* (una seconda e ampiamente rivista uscirà nel 1906). Della raccolta fa parte la poesia *Der Lesende*:

Ich las schon lang. Seit dieser Nachmittag,
mit Regen rauschend, an den Fenstern lag.
Vom Winde draußen hörte ich nichts mehr:
mein Buch war schwer.

¹⁵ T.S. ELIOT, *The Metaphysical Poets* [1921], in ID., *Selected Essays*, Harcourt, Brace, New York 1950., p. 291.

¹⁶ Sul concetto di «illusione estetica» (*ästetische Illusion*) proposto da Wolf cfr. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählung*, De Gruyter, Berlin 1993; per il caso specifico della poesia lirica qui discusso cfr. invece *Aesthetic Illusion in Lyric Poetry?*, «Poetica», 1998, 30, 3/4, pp. 251-289.

Ich sah ihm in die Blätter wie in Mienen,
 die dunkel werden von Nachdenklichkeit,
 und um mein Lesen staute sich die Zeit. –
 Auf einmal sind die Seiten überschienen,
 und statt der bangen Wortverworrenheit
 steht: Abend, Abend... überall auf ihnen.
 Ich schau noch nicht hinaus, und doch zerreißen
 die langen Zeilen, und die Worte rollen
 von ihren Fäden fort, wohin sie wollen...
 Da weiß ich es: über den übervollen
 glänzenden Gärten sind die Himmel weit;
 die Sonne hat noch einmal kommen sollen. –
 Und jetzt wird Sommernacht, soweit man sieht:
 zu wenig Gruppen stellt sich das Verstreute,
 dunkel, auf langen Wegen, gehn die Leute,
 und seltsam weit, als ob es mehr bedeute,
 hört man das Wenige, das noch geschieht.
 Und wenn ich jetzt vom Buch die Augen hebe,
 wird nichts befremdlich sein und alles groß.
 Dort draußen ist, was ich hier drinnen lebe,
 und hier und dort ist alles grenzenlos;
 nur dass ich mich noch mehr damit verwebe,
 wenn meine Blicke an die Dinge passen
 und an die ernste Einfachheit der Massen, –
 da wächst die Erde über sich hinaus.
 Den ganzen Himmel scheint sie zu umfassen:
 der erste Stern ist wie das letzte Haus¹⁷.

Nella struttura della raccolta, *Der Lesende* («colui che legge») precede immediatamente *Der Schauende* («colui che guarda»), in un percorso che va dall'esperienza del mondo come lettura di un testo all'esperienza del mondo come osservazione di immagini¹⁸. In un simile sviluppo, *Der Lesende* svolge la funzione di cerniera, ritraendo sin dal primo verso la lettura come momento euristico cruciale e tuttavia provvisorio. L'io lirico (la poesia è alla prima persona singolare) ripensa alle ore spese a leggere accanto alla finestra, al riparo da una natura ostile, ma che non sembra minacciarlo. Il libro che tiene in mano è «pesante»: come accadrà a Malte, il cui imbarazzo di fronte alla lettura verrà presentato come reazione alla disinvoltura della zia ben più che al contenuto del volume, così in *Der Lesende* la fatica avvertita dall'io non sembra dovuta alla difficoltà re-

¹⁷ R.M. RILKE, *Der Lesende*, in *Das Buch der Bilder* [1902], in *Sämtliche Werke*, cit., I, pp. 456-457.

¹⁸ Sulla relazione tra il passaggio dal paradigma del vedere a quello del leggere cfr. K. WINKELVOSS, *Rilke. La pensée des yeux*, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, Paris 2004, pp. 40-62.

ale del testo, ma alla mancanza di abitudine alla lettura – mancanza che lo rende incapace persino di maneggiare il libro. In un primo slittamento dalla dimensione del leggere a quella del vedere, il tentativo di accedere alla superficie delle pagine è paragonato da Rilke a quello di cogliere il senso delle espressioni nei visi delle persone. Anche se de Man non si sofferma su *Der Lesende in Allegories of Reading*, questa similitudine come altre figure prese in esame nel saggio mostra l'inefficacia del paradigma mimetico e svela il vuoto che separa la retorica dalla grammatica, il libro dalla realtà. Attraverso un'ipallage, Rilke attribuisce infatti lo scurirsi dei volti all'eccesso di riflessione che emana dall'io lirico preso nel suo sforzo interpretativo, quasi a voler indicare che la lettura non è l'allegoria giusta per cogliere il mondo e il nostro modo di dialogare con esso.

L'ansia confusa avvertita dall'io, ricorda questi, non si è placata fino all'arrivare della sera, quando il buio ha reso legittima la difficoltà nella lettura. Il contrasto tra lo spazio chiuso e riparato della stanza e l'infinità caotica della natura ha allora progressivamente cambiato di segno, e così anche la relazione tra libro e lettore. Poiché l'io non è riuscito a entrare nel testo, sono infatti le parole a essere uscite e a essersi sparse come perle sfilate da una collana. Solo sancendo la propria perdita di controllo sulla lettura l'io ha potuto ricevere una forma di conoscenza sul mondo («da weis ich es») e placare la sua paura dell'ignoto: alla pioggia del giorno egli sa adesso che succederà il sole, all'abbondanza dei giardini la calma sconfinata dei cieli, alla sua solitudine il riunirsi della gente nelle strade, in una comunione di universo interiore ed esteriore che la ragione dello sguardo («wenn meine Blicke an die Dinge passen») e non più quella della mente ha reso possibile. Mentre nella prima strofa della poesia era l'accettazione della difficoltà intrinseca alla lettura – l'accumularsi regolare e poi l'eccedere caotico delle parole – a impedire il contatto con la realtà («Ich schau noch nicht hinaus»), nella seconda è l'accettazione della difficoltà intrinseca alla realtà a interrompere la lettura («wenn ich jetzt vom Buch die Augen hebe»)¹⁹. Più che la fusione panica del mondo e dell'io, ciò di cui quest'ultimo fa esperienza è una delicata omeostasi di realtà interna ed esterna («wird nichts befremdlich sein und alles groß»).

La conciliazione tra lettura ed esperienza vissuta preconizzata alla fine di *Der Lesende* è un'aspirazione, ma non una costante in Rilke. L'equilibrio raggiunto dall'io è sempre precario e sempre, in definitiva, revocabile. Se gli autori del modernismo considerano vita e arte come fundamentalmente incompatibili (si pensi al settimo volume della *Recherche* e alla riflessione del Narratore

¹⁹ Sul gesto del sollevare gli occhi dal libro come momento cruciale della lettura ha scritto Y. BONNEFOY, *Lever les yeux de son livre*, in *Le Lecteur*, a cura di N. PIÉGAY-GROS, Flammarion, Paris 2002, pp. 54 e sgg.

sul rapporto tra la sopravvivenza dell'opera e quella dell'autore²⁰), Rilke vede le due dimensioni come necessariamente complementari. Certo, se l'arte è un mezzo per immergersi nella realtà e non per sottrarvisi, il movente utilitario che orienta la relazione tra mondo e linguaggio è dato come la ragione principale per cui una simile immersione è impossibile. A differenza di Valéry o di Eliot, tuttavia, l'atteggiamento rapace dell'uomo (compreso il poeta) deve essere combattuto e non semplicemente notificato dalla letteratura. Un primo passo in questa direzione è compiuto in *Der Leser*:

Wer kennt ihn, diesen, welcher sein Gesicht
wegenkte aus dem Sein zu einem zweiten,
das nur das schnelle Wenden voller Seiten
manchmal gewaltsam unterbricht?
Selbst seine Mutter wäre nicht gewiss,
ob er es ist, der da mit seinem Schatten
Getränktes liest. Und wir, die Stunden hatten,
was wissen wir, wieviel ihm hinschwand, bis
er mühsam auf sah: alles auf sich hebend,
was unten in dem Buche sich verhielt,
mit Augen, welche, statt zu nehmen, gebend
anstießen an die fertig-volle Welt:
wie stille Kinder, die allein gespielt,
auf einmal das Vorhandene erfahren;
doch seine Züge, die geordnet waren,
blieben für immer umgestellt²¹.

Composta nell'estate 1908 e pubblicata nello stesso anno nelle *Neue Gedichte*, questa poesia si distingue dalla precedente per la scelta della terza persona singolare. A leggere è infatti un personaggio, secondo una tradizione che dal *Rollengedicht* tedesco arriva fino al *role poem* inglese e che è largamente ripresa dagli autori del modernismo. La conseguenza principale di una simile scelta non consiste tuttavia, come la maggior parte degli interpreti hanno voluto intendere, in un aumento dell'effetto di impersonalità ricercato da Rilke e dai suoi contemporanei²², ma nel fatto che l'attenzione si sposti dall'atto di enunciazione

²⁰ «Je savais très bien que mon cerveau était un riche bassin minier, où il y avait une étendue immense et fort diverse de gisements précieux. Mais aurais-je le temps de les exploiter? J'étais la seule personne capable de le faire. [...] [A]vec ma mort eût disparu non seulement le seul ouvrier mineur capable d'extraire les minerais, mais encore le gisement lui-même» M. PROUST, *Le temps retrouvé*, in ID., *À la recherche du temps perdu*, a cura di J-Y. Tadié, IV, Gallimard, Paris 1989, p. 470.

²¹ RILKE, *Der Leser*, in *Neue Gedichte* [1910], in *Sämtliche Werke*, cit., I, pp. 636-637.

²² All'origine della lettura canonica (e talvolta fuorviante) della lirica modernista come fondamentalmente impersonale è il saggio di T.S. ELIOT [1919], *Tradition and the Individual Talent*, in *Selected Essays*, cit., pp. 10 e sgg. La teoria dell'impersonalità è peraltro parzialmente contraddetta dallo stesso Eliot [1940] in *The First Annual Yeats Lecture*, in *On Poetry and Poets*,

(in questo caso, all'atto di lettura, manifesto nel verbo sostantivato del titolo), alla persona che lo compie (in questo caso, al lettore, manifesto nel sostantivo del titolo). *Der Leser* si apre infatti con una domanda retorica che pone ancora una volta l'atto di lettura sotto il segno dell'interruzione («welcher sein Gesicht / wegsenkte aus dem Sein zu einem zweiten, / das nur das schnelle Wenden / voller Seiten / manchmal gewaltsam unterbricht»). Come nel *Buch der Bilder*, a contare non è dunque il contenuto del libro, ma l'esperienza stessa della lettura e l'oscurità che anche qui – e anche qui per il tramite di un'ipallage – avvolge il lettore. Al contrario di quanto accadeva in *Der Lesende*, tuttavia, la lettura non serve da soglia tra l'isolamento dell'io e l'aprirsi del mondo davanti a lui. La difficoltà del lettore è qui inversa rispetto alla precedente: lo sguardo si alza a fatica dal volume perché in esso è possibile stabilire un rapporto di reciprocità («Augen, welche, statt zu nehmen, gebend») che solo l'infanzia ha permesso e che, nella vita adulta, ha ceduto il posto a una relazione di mero sfruttamento del mondo e delle sue risorse²³. Dell'esperienza della lettura, qualcosa però rimane in colui che vi si dedica. Il suo volto – e l'analogia testo-volto era presente già in *Der Lesende* – è cambiato: i suoi tratti a tal punto stravolti da renderlo irriconoscibile (e di conseguenza indecifrabile) persino alla madre.

Verso le Elegien: dire, scrivere, leggere

L'idea che la lettura e l'esperienza della difficoltà che suscita aiutino l'io a distinguersi e a disperdersi nello stesso tempo si ritrova nelle scene del *Malte* in Bibliothèque Nationale e nel giardino con Abelone. La stesura del romanzo è avviata intorno al 1904 e ultimata intorno al 1909: copre quindi l'insieme dei testi affrontati fino ad ora. Se questi ultimi rendono conto della stessa concezione della lettura, due allegorie di lettura successive la arricchiscono di nuovi elementi che la contraddicono almeno in parte²⁴. La prima si trova in una delle

Faber and Faber, London 1956, pp. 286-299).

²³ Attorno all'immagine dell'uomo come sola creatura a intrattenere con il mondo un rapporto di sfruttamento e controllo delle risorse ruoterà il ciclo delle *Duineser Elegien*, la cui prima poesia recita: «Tiere merken es schon, / dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind / in der gedeuteten Welt». La scelta del verbo «deuten» è significativa: il termine significa infatti sia «spiegare» che «interpretare». Da dove viene l'insoddisfazione dell'uomo, si chiede l'io nei versi che seguono? Dal fatto che, per secoli, egli ha usato le parole per addomesticare la realtà che lo circonda e, a forza di imporvi il suo controllo, l'ha ridotta a una riserva da sfruttare a suo piacimento (un «gedeutete Welt»). Col tempo, il linguaggio ha cominciato a mostrare i suoi difetti: questa realtà, un tempo familiare, è diventata inquietante e quella che sembrava una spiegazione delle cose si è rivelata una mera interpretazione.

²⁴ Secondo Rispoli, la poetica della visione che appare alla fine di *Der Lesende* e si esprime nelle *Neue Gedichte* «sembra ormai essere prossima all'esaurimento. L'incapacità di cogliere il mondo con lo sguardo che si è levato dal libro [...] può essere letta anche come l'annuncio della crisi

poesie pensate per comporre il ciclo *An die Nacht*. Come in *Der Leser*, l'immagine dello sguardo che si solleva dal libro è presente e posto in apertura al testo:

Hebend die Blicke vom Buch, von den nahen zählbaren Zeilen,
 in die vollendete Nacht hinaus:
 o wie sich sternegemäß die gedrängten Gefühle verteilen,
 so als bände man auf,
 einen Bauernstrauß:
 Jugend der leichten und neigendes Schwanken der schweren
 und der zärtlichen zögernder Bug –.
 Überall Lust zu Bezug und nirgends Begehren;
 Welt zu viel und Erde genug²⁵.

Composta nel febbraio 1914, la poesia presenta aspetti formali e poetici propri dell'ultima stagione rilkiana. Benché anche in questo caso l'atto di lettura si svolga alle soglie della notte e serva da snodo nello stabilire una relazione tra interiorità («die gedrängte Gefühle») e mondo esterno («die vollendete Nacht»), due sono infatti le differenze sostanziali rispetto alle poesie precedenti. La prima è di tipo retorico: contrariamente a quanto accadeva in *Der Lesende* e, in misura minore, in *Der Leser*, il sentimento di vaghezza che circonda la scena di lettura – e che in questi due testi era dovuta a scelte di carattere essenzialmente tematico – è qui accentuato dall'incertezza circa la presa in carico degli enunciati. Rilke evita infatti accuratamente i pronomi personali e lascia così il suo pubblico in uno stato di dubbio riguardo il soggetto leggente, di cui non è dato sapere se si tratti di un io lirico (prima persona singolare) o di un personaggio (terza persona singolare). Se le altre due poesie e il *Malte* offrono ruoli nei quali identificarsi, la quasi totale assenza di deissi rende impossibile ogni tipo di proiezione, empatia e soprattutto mimetismo. L'incertezza grammaticale è infatti raddoppiata da quella retorica. Non solo allusione alla giovinezza colloca la diegesi in un tempo che può essere tanto il passato del ricordo o il presente dell'atto di ricordare; all'attacco gerundio e all'uso dei due punti in chiave non esplicativa (nulla della strofa che li segue chiarisce infatti la strofa che li precede) si aggiunge una sintassi anacolutica, che impedisce di stabilire se l'opposizione tra gli aggettivi «schwer» e «leicht» sia semantica (cioè se si riferisca a due referenti reali caratterizzati l'uno dalla leggerezza e l'altro dalla pesantezza) o figurale. Una simile indecidibilità aumenta con l'avanzare della lettura per culminare in «Welt zu viel und Erde genug». Qui è l'avverbio ad avere il peso semantico maggiore e a suggerire un sentimento di soddisfazione rispetto all'esperienza di cui la poesia

che investe la possibilità di uno sguardo oggettivo sulle cose» RISPOLI, *Rilke e la lettura*, cit., pp. 203-204.

²⁵ RILKE, *Hebend die Blicke vom Buch...*, in *Sämtliche Werke*, cit., II, pp. 77-78.

rende conto, ma che continua ad essere impossibile attribuire a una persona, personaggio o entità pronominale.

La seconda differenza rispetto alle poesie delle raccolte precedenti e al *Malte* consiste proprio nella trasposizione della difficoltà dall'interno all'esterno del testo. L'ambiguità della lirica, la cui parafrasi sarebbe decisamente più complessa rispetto a quella che potremmo fornire di *Der Lesende* o *Der Leser*, è compensata dalla rappresentazione della lettura come un gesto sereno e disinvolto. A differenza delle parole disperse come fili di perle o del volto diventato irriconoscibile, le righe lette sono qui definite «zählbahren» e la scelta di alzare lo sguardo presentata come volontaria. La scena descritta è caratterizzata dall'allentarsi progressivo di tensioni di cui solo la struttura retorica continua a portarsi garante (e che anzi acuisce). Mentre la sintassi è spinta al limite delle sue possibilità, il mazzo di fiori di campo si snoda, la scomparsa della brama cede il posto al bisogno di legami e a una maggiore reticenza nell'enunciazione, in accordo con la sordina tipica dell'ultima stagione rilkiana. A proposito delle *Duineser Elegien*, de Man osserva infatti come le esperienze individuali di cui l'io si fa garante nel ciclo debbano, per acquisire una portata universale, essere costruite attorno a un vuoto che è innanzitutto testuale²⁶. In Rilke,

only negative experiences can be poetically useful. Hence the prevalence of a thematics of negative experiences that will proliferate in Rilke's poetry [...]. It is inevitable that the Elegies are being read as messianic poems: all their thematic assertions confirm this claim, and it is borne out by the virtuosity of the figuration²⁷.

Poiché ogni testo, secondo de Man, è un'allegoria della propria lettura, è lui a dettare le condizioni della sua stessa leggibilità. La fortuna di Rilke (l'ampiezza della sua ricezione) così come la sua sfortuna (le interpretazioni spesso riduttive) si spiegherebbero dunque a partire dal fatto che l'autore chiede al pubblico di impegnarsi contemporaneamente in due letture, una delle quali tenterà di colmare il divario tra retorica e grammatica (ma anche tra forma e contenuto) e l'altra di accentuarlo. De Man mette in luce un aspetto cruciale dell'opera di Rilke e della poesia modernista in generale, cioè l'impossibilità di separare l'atto performativo-mimetico da quello retorico-artificiale. La sua analisi ha certo il merito di mettere in guardia contro qualsiasi critica della poesia interessata a svelare il contenuto di verità reso latente dall'oscurità della forma. Il problema di questa visione consiste tuttavia nel fatto che, attribuendo ad artifici retorici

²⁶ Riprendo alcune delle riflessioni sviluppate nei paragrafi seguenti dal mio M. MANARA, *L'intelligence du poème. Lyrisme et pensée chez Valéry, Rilke, Montale et Stevens*, Classiques Garnier, Paris 2023, pp. 295-300.

²⁷ DE MAN, *Allegories of Reading*, cit., p. 50.

come l'allitterazione o il chiasmo il compito di contraddire sistematicamente ciò che il contenuto invece asserirebbe, tutte le difficoltà che emergono da una simile contraddizione vengono ricondotte unicamente al testo. Il tipo di lettore ideale che de Man immagina si riduce così a essere un mero prodotto dell'intelligenza poetica. Come l'autore di *Allegories of Reading*, anch'egli darà precedenza alla metafora sul referente e considererà le bugie della forma come più affidabili delle verità del contenuto. Ma soprattutto, riterrà come de Man che queste due dimensioni sono reciprocamente esclusive, mentre Rilke insiste sulla loro complementarità. Nel momento stesso in cui cerca di assicurarsi il sostegno del lettore (il cui sentimento difficoltà serve da prova circa lo statuto dell'esperienza messa in scena nella poesia), suscita anche la sua diffidenza (rendendolo consapevole di avere di fronte non una realtà, ma un'illusione che tuttavia proprio in virtù del suo carattere artificiale produce una forma di verità di cui la difficoltà è testimone).

Le *Duineser Elegien* risultano allora meno finalizzate a svelare gli inganni del linguaggio che a esprimere lo sforzo per servirsene nonostante tutto. Dalle domande solo apparentemente retoriche poste dall'io all'inizio del ciclo alla ricorrenza dei modi affermativi, esortativi e imperativi, fino agli ultimi versi della decima elegia, l'idea che la poesia possa trovarsi nel mezzo tra realtà e finzione e addirittura colmare lo iato che le separa non è mai data per impossibile. Da un lato, come vorrebbe de Man, il conflitto tra forma e contenuto crea infatti un'impasse nel processo interpretativo: il dubbio in cui è immerso l'io lirico si riflette sul lettore, costretto a considerare la difficoltà avvertita come un indizio circa la non corrispondenza tra testo e realtà. D'altra parte, questa stessa impasse apre un campo d'azione più ampio: la poesia non viene posta in una sorta di atemporalità in cui i tropi si confondono continuamente tra loro. Il passaggio costante dal tributo di fiducia nei confronti dell'illusione estetica alla sua rottura al quale si assiste nelle *Elegien* – e che de Man associa al potere insieme affabulante e demistificante della lettura –, è all'opera in ogni situazione lirica in cui l'effetto di presenza si scontra con l'autoriflessività del testo.

Ciò avviene, ad esempio, quando il gesto del dire viene fatto coincidere con quello del leggere, a sua volta sovrapposto a quello dello scrivere. L'esempio più noto è offerto dalla formula in latino che troviamo insieme scritta, letta e pronunciata in una scena nella *Quinta elegia*:

Engel! o nimms, pflücks, das kleinblütige Heilkraut.
Schaff eine Vase, verwahrs! Stells unter jene, uns n o c h nicht
Offenen Freunden; in lieblicher Urne
Rühms mit blumiger schwungiger Aufschrift:

,S u b r i s i o S a l t a t'²⁸.

²⁸ RILKE, *Duineser Elegien* [1923], in *Sämtliche Werke*, cit., III, p. 97. .

In questo passaggio, immediatamente successivo alla descrizione di un acrobata capace di sorridere nonostante il dolore provocato dalle ferite e dalle cadute, l'io lirico (che nelle elegie si alterna alla terza persona, al personaggio e all'indecidibilità pronominale, in un incontro delle tre modalità che abbiamo analizzato in precedenza) si rivolge all'angelo pregandolo di svolgere un compito particolare. Come un farmacista che deposita in un vaso finemente ornato una povera erba medicinale (una «kleinblütige Heilkraut»), egli deve glorificare attraverso la scrittura la promessa rivelata dalla poesia e dal sorriso dell'acrobata che ne è figura. All'interno di una tale concatenazione di metafore, il ricorso alla lingua straniera si carica di un valore preciso: da un lato, arricchisce infatti la scena di un dettaglio concreto (le etichette delle preparazioni sono convenzionalmente in latino); dall'altro, stabilisce un ponte tra il soggetto dell'enunciazione e il lettore. Le parole latine che l'io lirico detta all'angelo, quest'ultimo le ascolta e le trascrive sul vaso nel momento stesso in cui, per l'effetto di presenza che è propria della lirica, il lettore le legge e le vede scritte sulla pagina. Anziché ostacolarlo, Rilke coinvolge attivamente il lettore nella costruzione del testo. È infatti lui che rilancia e amplifica l'interrogazione posta in apertura al ciclo («Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn / Aus der Engel Ordnung?»²⁹) circa la possibilità di tradurre l'esperienza vissuta con il linguaggio della poesia. La poetica dell'epifania modernista, se davvero esiste, viene così ribaltata. Il miracolo – positivo o negativo che sia – non avviene nel momento in cui la realtà irrompe nel regime di pura apparenza che solo la poesia è in grado di smascherare, ma al contrario conferma quel tipo particolare di illusione che la poesia è in grado di creare.

Chi legge? La difficoltà come residuo estetico

Poiché «la mancanza di [...] dettagli appartiene alle convenzioni del genere lirico», sostiene Wolf, «un lettore o un ascoltatore di poesia potrebbe essere più preparato a riempire gli spazi di indeterminatezza rispetto al teatro o alla narrativa»³⁰. Il frammento alla notte e le *Elegie* mostrano quanto simili lacune, «che manifestamente invitano all'attività illusoria della proiezione guidata, siano addirittura uno stimolo all'illusione estetica». Se infatti tali «vuoti di significato possono essere eliminati da una lettura che si attenga al mondo fittizio (all'enunciato piuttosto che all'enunciazione)»³¹ della poesia, il coinvolgimento in un'esperienza presentata come vera (benché carente nei suoi riferimenti, dif-

²⁹ *Ibid.*, p. 30.

³⁰ WOLF, *Aesthetic Illusion in Lyric Poetry?*, cit., p. 286.

³¹ *Ibid.*

ficile da ricostruire e dunque percepita come oscura) è maggiore di quanto non sarebbe se fosse offerta al lettore come del tutto simile alla realtà.

Leggere la poesia modernista equivale spesso a leggere le interpretazioni che la persona o il personaggio posto al centro dell'enunciazione, coinvolto in atti di lettura più o meno espliciti, dà di se stesso e della propria esperienza³². È il caso del *Cimetière marin* di Valéry, che si chiude sul celebre verso «Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre! / L'air immense ouvre et referme mon livre³³». Quelle che fino all'ultimo sono parsi dei giudizi epidittici sul mondo emessi da un io lirico immerso nella sua meditazione ma non esattamente coinvolto in una narrazione (fino all'ultima strofa, il testo non registra alcuna trasformazione o accadimento) si rivelano frutto di un'illusione estetica di cui scopriamo che l'io lirico è il lettore e non l'autore, e che si dà a vedere solo nel momento in cui il libro appare nella scena. In modo analogo, l'io lirico di *Der Lesende* o il personaggio di *Der Leser*, in quanto tramite attraverso i quali questa illusione si rende manifesta, ci permettono di scegliere se collocare la focalizzazione all'interno della scena e sulla persona che pronuncia il testo (l'io o il personaggio), o se collocarla all'esterno della scena e osservarla come se ascoltasse la persona che pronuncia il testo (l'io o lettore)³⁴.

Alla base del paradosso tra la difficoltà e l'accessibilità di Rilke vi è la capacità della poesia a resistere all'illusione estetica favorendola al tempo stesso. Questa condizione – ed è una delle cifre della poesia modernista – è possibile solo quando il testo offre al suo pubblico il materiale per dubitare dell'illusione estetica che egli stesso produce. Quando cioè, il suo carattere illusorio e anti-mimetico non è soltanto esibito, ma posto al centro di una scena nella forma di un (difficile) atto di lettura. Come ricorda Wolf, «se questa (con)fusione fos-

³² Sul rapporto tra poesia lirica, finzione e narrativa cfr. almeno E. MÜLLER-ZETTELMAHN, *Lyrik und Narratologie*, in *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, a cura di V. Nünning, A. Nünning, Wissenschaftliche Verlag Trier, Trier 2002, pp. 129-153; P. HÜHN, *Transgeneric Narratology. Application to Lyric Poetry*, in *The Dynamics of Narrative Form, Studies in Anglo-American Narratology*, a cura di J. Pier, De Gruyter, Berlin-Boston 2005, pp. 139-158; S. KLIMEK, *Functions of Figurativity for the Narrative in Lyric Poetry – with a Study of English and German Poetic Epitaphs from the 17th Century*, «Language and Literature. International Journal of Stylistics», 22, 2013, pp. 219-231. S. KJERKEGAARD, *In the Waiting Room: Narrative in the Autobiographical Lyric Poem, Or Beginning to Think about Lyric Poetry with Narratology*, «Narrative», 22, 2, 2014, pp. 185-202; P. HÜHN, *The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry*, *ibid.*, pp. 155-68. Queste e altre riflessioni hanno contribuito a ricentrare il dibattito sulla lirica attorno alla sua specificità rispetto agli altri generi letterari. Questa specificità è difesa su tutti da Jonathan Culler e dalla teoria della lirica come atto performativo (o *voicing*) e che non può pertanto essere ridotto a un tipo particolare di fiction (cfr. J. CULLER, *Narrative Theory and the Lyric*, in *Cambridge Companion to Narrative Theory*, a cura di M. Garrett, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 201-216.

³³ P. VALÉRY, *Le cimetière marin* [1920], in *Œuvres*, a cura di J. Hytier, Gallimard, Paris 1957, p. 176.

³⁴ WOLF, *Aesthetic Illusion in Lyric Poetry?*, cit., p. 278.

se completamente riuscita, l'illusione estetica, naturalmente, perderebbe la sua qualità estetica», che si basa su «una distanza residuale [...] che appare come la resistenza del lettore al testo»³⁵. Vegliando alla sopravvivenza di un simile residuo (alla tensione tra retorica e grammatica cui fa riferimento de Man), Rilke si assicura da un lato che il suo pubblico riponga la massima fiducia nell'illusione estetica, mentre gli suggerisce dall'altro che ciò che ha di fronte è un artificio linguistico costruito secondo un «tipo particolare di *ars celare artem*»³⁶. Dai passaggi del *Malte* alle poesie del primo decennio del Novecento fino al frammento latino scritto dall'angelo nelle *Elegien*, il lettore è così invitato «a riflettere sull'illusione estetica» da una poesia che «distrugge essa stessa questa illusione»³⁷.

Bibliografia

- BONNEFOY, Y., *Lever les yeux de son livre*, in *Le Lecteur*, a cura di N. Piegay-Gros, Flammarion, Paris 2002.
- BOURDIEU, P., *La distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979.
- BRADDOCK, J., *Collecting as Modernist Practice*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2012.
- BROOKER, P., GASJOREK, A., LONGWORTH, D., THACKER, A. (a cura di), *Oxford Companion for Modernisms*, Oxford University Press, Oxford 2016.
- CAVELL, S., *Must We Mean What We Say?*, Oxford University Press, New York, 1976.
- ID., *Claim of Reason*, Oxford University Press, New York 1999.
- CULLER, J., *Narrative Theory and the Lyric*, in *Cambridge Companion to Narrative Theory*, a cura di M. Garrett, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 201-216.
- DE MAN, P., *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Haven 1982.
- DIEPEVEEN, L., *The Difficulties of Modernism*, Routledge, London 2003.
- ELIOT T.S., *Tradition and the Individual Talent*, in ID. *Selected Essays*, Harcourt, Brace, New York 1950.
- ID., *On Poetry and Poets*, Faber and Faber, London 1956.
- EMPSON, W., *Seven Types of Ambiguity*, Chatto & Windus, London 1930.
- HERMAN, L., HUMBEECK, K., LERNOUT, G. (a cura di), *(Dis)continuities: Essays on*

³⁵ *Ibid.*, p. 288.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

- Paul de Man*, Rodopi, Amsterdam 1989.
- HÜHN, P., *Transgeneric Narratology. Application to Lyric Poetry*, in *The Dynamics of Narrative Form, Studies in Anglo-American Narratology*, a cura di J. Pier, De Gruyter, Berlin-Boston 2005, pp. 139-158.
- ID., *The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry*, «Narrative», 2014, 22, 2, pp. 155-68.
- KINDLEY, E., *Poet-Critics and the Administration of Culture*, Harvard University Press, MA, Cambridge 2017.
- KJERKEGAARD, S., *In the Waiting Room: Narrative in the Autobiographical Lyric Poem, Or Beginning to Think about Lyric Poetry with Narratology*, «Narrative», 2014, 22, 2, pp. 185-202.
- KLIMEK, S., *Functions of Figurativity for the Narrative in Lyric Poetry – with a Study of English and German Poetic Epitaphs from the 17th Century*, «Language and Literature. International Journal of Stylistics», 2013, 22, pp. 219-231.
- LAWRENCE, R., *Institutions of Modernism, Literary Elite and Public Culture*, Yale University Press, New Haven, 1998.
- MANARA, M., *L'intelligence du poème. Lyrisme et pensée chez Valéry, Rilke, Montale et Stevens*, Classiques Garnier, Paris, 2023.
- MÜLLER-ZETTELMAH, E., *Lyrik und Narratologie*, in *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, a cura di V. Nünning, A. Nünning, Wissenschaftliche Verlag Trier, Trier 2002, pp. 129-153.
- PROUST, M., *À la recherche du temps perdu*, a cura di J.-Y. Tadié, Parigi, Gallimard, 1989.
- RILKE, R.M., *Sämtliche Werke in sieben Bände*, a cura di R. Sieber-Rilke, E. Zinn, Insel Verlag, Leipzig 1975.
- RISPOLI, M., «Fast ohne Kultur». *Rilke e la lettura*, «Studi germanici», 2018, 13, pp. 187-209.
- SIMON, T., *Rilke als Leser. Untersuchungen zum Rezeptionsverhalten: ein Beitrag zur Zeitbegegnung des Dichters während des ersten Weltkrieges*, Peter Lang, Berlino, 2001.
- SLAVTSHEVA, M., *Die Bedeutung des Gelesenen. Eine komparatistische Studie über Rainer Maria Rilke und Marcel Proust*, «Arcadia», 2019, 54, 2, pp. 196-211.
- VALÉRY, P., *Œuvres*, a cura di J. Hytier, Gallimard, Paris 1957.
- WINKELVOSS, K., *Rilke. La pensée des yeux*, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, Paris, 2004.
- WOLF, W., *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählung*, De Gruyter, Berlin 1993.
- ID., *Aesthetic Illusion in Lyric Poetry?*, «Poetica», 1998, 30, 3/4, pp. 251-289.

Leggere breve. Sulla lettura della forma breve e brevissima

Andrea Pitozzi

Università di Bergamo

Analizzando in particolare le teorie della *short story* elaborate da figure di primaria importanza per il genere, tra cui Poe, Čechov e Hemingway, ma anche Cortázar e Carver, o autori di *microfiction* come Lydia Davis e Teju Cole, il saggio si concentra su come queste teorizzazioni della brevità in scrittura abbiano spesso messo in campo, esplicitamente o implicitamente, anche la definizione di una particolare forma di lettura. Nel tentativo di seguire le ricadute di una scrittura che si muove in direzione di una massima reticenza e lacunosità, si prenderanno allora in considerazione soprattutto le teorie della ricezione relative alla lettura dei *blank* come teorizzata da Wolfgang Iser o l'idea di una vera e propria "impossibilità" della lettura suggerita da Paul De Man al fine di delineare i modi di un *leggere breve* che si configura come possibile risposta estetica a forme di brevità testuale sempre più estreme e sperimentali.

brevità, short story, teoria del racconto, teoria della lettura

Con parole passate ormai in proverbio a forza di essere citate, Italo Calvino profetizzava, nella conferenza sulla "rapidità" delle sue *Lezioni americane*: «sogno immense cosmologie, saghe ed epopee racchiuse nelle dimensioni di un epigramma. Nei tempi sempre più congestionati che ci attendono, il bisogno di letteratura dovrà puntare sulla massima concentrazione della poesia e del pensiero»¹. In questi termini lo scrittore delineava una tendenza che sembra essersi realizzata soprattutto nella prosa breve e che, nel moltiplicarsi delle categorie, conta tra i suoi esempi forme come la *twitter fiction*, la *flash fiction*, la *short-short fiction*, la *microfiction*, la *sudden fiction* e il microracconto, soltanto per menzionare alcune modalità in cui quella necessità di brevità si è declinata.

¹ I. CALVINO, *Lezioni americane* [1988], Mondadori, Milano 2003, p. 58.

Ma se questi modi del narrare breve si trovano oggi come punto avanzato di un percorso di trasformazioni e sperimentazioni della scrittura, un simile principio di brevità chiama in causa anche delle modalità di fruizione particolari. Questo perché, come suggerisce Martin Kreiswirth ripercorrendo le tappe cruciali del *Narrative Turn* che si è andato affermando con sempre maggiore forza pur nelle sue diverse declinazioni all'interno degli studi umanistici:

negli ultimi quarant'anni i ricercatori [...] hanno cominciato ad affrontare apertamente *il racconto in sé*, ponendo domande rigorose non su un particolare racconto o su un altro, ma chiedendosi esattamente che cosa sia una storia, dove si produce, come opera, cosa fa e per chi².

Nelle pagine che seguono ci si concentrerà soprattutto sulle ultime due domande, circoscrivendo il discorso al problema del come opera la forma breve o brevissima nei confronti del lettore. Da questo punto di vista, ci si può porre quindi un'altra domanda che sembra connaturata alla forma stessa del racconto: la brevità è una categoria che coinvolge soltanto la scrittura o chiama in causa anche un particolare modo di leggere?

Si vuole valutare allora l'ipotesi secondo cui ripercorrendo alcune delle teorie cruciali sulla composizione della forma breve e brevissima si possa trarre idealmente la definizione di una "lettura breve". E si tratta di un'ipotesi che prende le mosse da una constatazione nota nell'ambito della teoria sulla *short story*, ovvero che «some of the most influential statements about the short story come from short story writers», come scrive Susan Lohafer³. Proprio da queste auto-teorizzazioni della propria arte si possono allora trarre alcune utili idee empiriche su una possibile forma del leggere breve. Non una teoria della lettura, quindi, ma una pratica che si definisce nelle pieghe delle riflessioni dedicate alla scrittura e che ritaglia per il lettore dei modi di azione più o meno precisi.

Catturare l'attenzione

Fin dai primi tentativi di formalizzazione del genere del racconto a partire dalla metà dell'Ottocento, proprio lo spazio della scrittura breve si è affermato come luogo di indagine non soltanto delle modalità compositive ma anche della fruizione stessa, dando così origine a un nesso tra la scrittura e più o meno precise indicazioni o modalità di lettura. È noto, per altro, che lo sviluppo del racconto in ambito soprattutto anglosassone emerge in stretta connessione con

² M. KREISWIRTH, *Narrative Turn in the Humanities*, trad. in D. MENEGHELLI, *Racconto, narrazione, temporalità*, Morellini, Milano 2012, p. 16.

³ S. LOHAFFER, *Preclosure and Story Processing*, in *Short Story at a Crossroads*, a cura di S. Lohafer, Jo E. Clarey, Louisiana University Press, Baton Rouge 1989, p. 275.

le modificazioni sostanziali relative alla fruizione della letteratura da parte di un pubblico di lettori sempre più in cerca di testi da poter leggere e consumare in tempi brevi e attraverso il supporto “leggero” di quotidiani e riviste⁴.

Nonostante una vera teoria del racconto e della scrittura breve o brevissima sia costantemente in aggiornamento sulla base proprio del peso che il concetto di brevità assume nei diversi casi, sembra che una riflessione sui modi di leggere questi testi abbia sempre costituito una preoccupazione centrale nel tentativo di delineare non tanto un lettore modello quanto una modalità di lettura, o un atteggiamento di quella che con Iser si può definire «risposta estetica». E a riprova dell’attenzione a simili implicazioni a partire dalle prime teorizzazioni della *short story* si può vedere come già in Edgar Allan Poe la formalizzazione della brevità della scrittura fosse accompagnata da una certa sensibilità verso il lettore. In un articolo dedicato proprio a Poe come precursore di questo atteggiamento estetico, che secondo l’autore prelude agli sviluppi europei dell’Eстетismo francese e del Decadentismo, Peter Gibian evidenzia come lo scrittore americano abbia concepito con le sue storie una sorta di vero e proprio spazio di attrazione per il lettore. Infatti:

Tracing the trajectories of readers-within-the-tale in Poe’s works, we are introduced to a form of reading that involves not only the simple assimilation of an imposed pattern of externalities but also a divided, internalized response oscillating between attraction and repulsion, identification and detachment⁵.

Ma Poe si dimostra attento ai suoi lettori anche nelle sue elaborazioni teoriche sull’arte del racconto. Così, nella recensione ai *Twice-Told Tales* di Hawthorne pubblicata nel 1842, o nel classico *The Philosophy of Composition* del 1846, interamente dedicato alla scrittura di *The Raven*, lo scrittore indica delle vere e proprie norme di composizione al fine di catturare l’attenzione di chi legge. Come è noto, tra queste vi sono soprattutto indicazioni di metodo per raggiungere quella «unity of effect or intention»⁶ che rappresenta il punto essenziale di ogni forma breve. Da essa derivano poi almeno altri tre aspetti fondamentali: l’idea di una narrazione concentrata e coerente che eviti digressioni; la scelta soppesata di ogni termine, sempre funzionale a ottenere quell’effetto prefissato; e infine la brevità, appunto, che permette il raggiungimento di una totalità senza

⁴ Per un’introduzione sull’importanza delle riviste, dei quotidiani e dei *magazines* letterari come principale sede di pubblicazione di *short stories* si veda soprattutto A. KAHN, *The Short Story*, Oxford University Press, Oxford 2021 e Q. REYNOLDS, *The Fiction Factory*, Random House, New York 1955.

⁵ P. GIBIAN, *Anticipating Aestheticism: The Dynamics of Reading and Reception in Poe*, in *Short Story Theories. A Twenty-First-Century Perspective*, a cura di V. Patea, Rodopi, Amsterdam 2012, pp. 49-75: 63.

⁶ E.A. POE, *Review of Nathaniel Hawthorne’s Twice-Told Tales*, in *Selected Prose and Poetry*, a cura di W.A. Auden, Holt, Rinehart and Winston, New York 1963, p. 448.

che l'attenzione di chi legge si disperda a seguire elementi non necessari, come invece accade, secondo Poe, nel caso del *novel*⁷.

Se già in modo intuitivo tutti questi elementi trovano conferma della loro uscita soltanto nel polo del lettore, Poe è tra i primi a esplicitare anche un nesso temporale tra la brevità della scrittura e una sua ideale fruizione. Ancora nella recensione ai racconti di Hawthorne, infatti, si legge:

We allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal. The ordinary novel is objectionable, from its length, for reasons already stated in substance. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from *totality*⁸.

L'uso, ripetuto più volte nel testo, del termine "perusal", che esprime l'idea di una lettura accurata e attenta, sgombra fin da subito il campo da una possibile confusione tra una lettura che potremmo definire breve e la lettura rapida o veloce, che invece è una lettura in cui spesso vengono tralasciati alcuni dettagli. Al contrario, Poe invoca una lettura che si fa carico di ogni minima parola ed è strettamente legata alla brevità della forma scritta, definita qui in termini soprattutto di estensione.

In questa idea di "perusal", inoltre, Poe mette in conto per il lettore una parte attiva e non soltanto passiva nella fruizione del testo. È su questa linea che si può vedere anche come, nel tracciare alcuni tratti essenziali della *detective story*, Poe di fatto sia tra i primi a inaugurare una sorta di equazione di funzione tra il lettore e il detective, chiamato appunto a leggere le tracce per ricostruire e interpretare il crimine, mettendo di fatto in atto quel sistema che Ginzburg ha chiamato «paradigma indiziario»⁹ per analizzare il lavoro dello storico.

Ancora nell'ottica di un massimo di coinvolgimento "nell'indagine" però, così che tutti i dettagli della ricostruzione e le diverse implicazioni delle tracce disseminate dall'autore non si confondano, è necessario che l'attenzione del lettore sia concentrata in un tempo relativamente breve. Il punto, infatti, è che proprio in relazione alla brevità la buona riuscita del racconto, la sua capacità ed efficacia nel raggiungimento dell'effetto prefissato, dipendono dalla massima concentrazione del lettore, che proprio perché il testo è breve evita di distrarsi. Come emerge ancora nel passaggio citato in precedenza, infatti, il romanzo

⁷ *Ibid.*, p. 449.

⁸ *Ibid.* Corsivo nell'originale.

⁹ Cfr. C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* [1979], in *Miti emblemi spie. Morfologia e storia* [1986], Adelphi, Milano 2023, pp. 157-203. Rispetto all'equazione tra lettore e detective nella *detective story* si rimanda soprattutto a G.N. DOVE, *The Reader and the Detective Story*, Popular Press, Bowling Green 1997, che specialmente nel secondo capitolo affronta la lettura dello schema interpretativo del detective attraverso un dialogo con la teoria della ricezione e dell'interpretazione, in particolare attraverso autori come Gadamer, Jauss e Iser.

– ma questo vale anche per le poesie lunghe secondo quanto indicato in *The Philosophy of Composition* – diventa «objectionable» [sgradevole; deplorabile] proprio per via della sua lunghezza, perché «[i]t is clear, moreover, that unity cannot be thoroughly preserved in productions whose perusal cannot be completed at one sitting»¹⁰.

Insomma, l'attenzione del lettore è fondamentale perché permette di raggiungere la totalità e l'unità necessarie alla buona riuscita del racconto. Ma ciò dipende sempre dall'organizzazione che lo scrittore riesce a conferire alla sua materia: «During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control»¹¹.

Che sia l'autore a disporre le carte per manovrare con attenzione le reazioni e le interpretazioni del lettore è anche la posizione che emerge nelle teorizzazioni di Henry James qualche decennio più tardi. In una lettera a Mrs. Humphrey Ward del 1899, dopo aver criticato il modo in cui la scrittura della sua interlocutrice arriva in modo troppo "immediato" alla presentazione piena del personaggio principale, lo scrittore evidenzia un problema che riguarda la prospettiva attraverso cui il racconto è costruito. Evidenziando un presunto disinteresse che sembra emergere nei confronti del lettore da parte della sua interlocutrice, James scrive:

you don't give him a positive sense of dealing with your subject from its logical centre. I should have urged you: "Make that consciousness full, rich, universally prehensile and stick to it – don't shift – and don't shift arbitrarily – how, otherwise, do you get your unity of subject or keep up your reader's sense of it?"¹²

Chi scrive ha dunque il compito di configurare e guidare il lettore nella costruzione e ricostruzione delle cose, ancora una volta al fine di ottenere un effetto ben congegnato. E la lezione di James continua a restare valida anche per una delle sue principali "allieve", Edith Wharton, che si misura a sua volta con una teorizzazione della scrittura breve nel saggio *Telling a Short Story* del 1925:

One of the chief obligations, in a short story, is to give the reader an immediate sense of security. Every phrase should be a sign-post, and never (unless intentionally) a misleading one: the reader must feel that he can trust to their guidance¹³.

¹⁰ POE, *Review of Nathaniel Hawthorne's Twice-Told Tales*, cit., p. 449.

¹¹ *Ibid.*, p. 450.

¹² H. JAMES, *The Letters of Henry James*, a cura di P. Lubbock, Scribner, New York 1920, p. 330.

¹³ E. WHARTON, *Telling a Short Story*, in *The Writing of Fiction*, Charles Scribner's Sons, London 1925, p. 37.

Un tale immediato “senso di sicurezza” si ottiene per via della riduzione al minimo dei “trucchi” letterari, pur nella consapevolezza che proprio quel minimo garantirà allo scrittore la possibilità di mantenere un ponte tra la sua immaginazione e quella del lettore¹⁴. Si ribadisce così quell’idea di un vero e proprio contratto stabilito tra lettore e scrittore in relazione a un orizzonte d’attesa che si crea a partire dalla collocazione di una storia all’interno di un genere preciso.

L’attenzione si basa qui soprattutto sulla capacità dello scrittore di attrarre il lettore all’interno di un effetto calcolato e precisamente organizzato della materia presentata. A partire dagli anni Venti del Novecento, però, un rinnovato interesse per la forma breve passa soprattutto dall’idea che alla brevità della scrittura non debba necessariamente corrispondere un *plot* – per semplicità qui si tradurrà il termine facendo riferimento soprattutto all’idea di intreccio¹⁵ – elaborato che deve essere seguito dal lettore. Come suggerisce Frank O’Connor nel suo influente studio sulla forma breve, *The Lonely Voice*, ogni storia ha una tesi iniziale che va oltre lo sviluppo dell’intreccio, e il peso spostato sull’*incipit* in questo senso è importante non tanto per definire un orizzonte d’attesa ma, al contrario, per immettere il lettore in una mancanza quasi totale di appigli che però lo cattura¹⁶.

Era questo di fatto il principio su cui si fondava una certa letteratura modernista, che si rivolgeva a un ideale lettore in grado di ricostruire e seguire la scrittura nei meandri di una forma sempre più complessa e di strutture narrative articolate. Inizia anche ad affermarsi l’idea di una narrazione impersonale, una registrazione della vita – anche interiore, come insegna, tra gli altri, Virginia Woolf¹⁷ – nelle sue pieghe più concrete e, per certi aspetti, non organizzabili né organizzate. In questo senso, il lettore è chiamato a un maggiore impegno non soltanto nel seguire ciò che gli viene presentato ma nell’andare a colmare anche degli spazi lasciati scoperti.

Viene quindi meno con il modernismo proprio la figura di una voce-guida a cui il lettore può affidarsi, e soprattutto nella forma breve si delineano i tratti di una nuova disposizione dell’attenzione, a cui vengono sistematicamente sottratti i riferimenti. Nella *short story* modernista, infatti, lo scrittore non vuole

¹⁴ *Ibid.*, pp. 49-50.

¹⁵ Per le diverse declinazioni di questi aspetti della costruzione narrativa si veda in particolare il classico P. BROOKS, *Reading for the Plot*, Harvard University Press, Cambridge-London 1985, pp. 7-8. Per una riflessione sulle dinamiche e le interazioni tra i concetti di narrazione, narrativa e discorso si veda anche MENEGHELLI, *Racconto, narrazione, temporalità*, cit.

¹⁶ Cfr. F. O’CONNOR, *The Lonely Voice* [1962], Harper and Row, New York 1985, p. 7-9.

¹⁷ Già nel saggio *Modern Fiction* (1919) Woolf indicava tra i principali compiti dello scrittore moderno proprio quello di descrivere il funzionamento non sistematico del pensiero della vita interiore più che dedicarsi a descrivere una realtà esteriore. Cfr. V. WOOLF, *Modern Fiction*, in EAD. *The Common Reader* [1925], Harcourt, Brace and World, 1953, pp. 154-155.

trasmettere valori convenzionali o un sapere condiviso, ma si concentra su una potenza sovversiva che chiama in causa proprio una possibile forma di reticenza in cui la possibilità virtuale della significazione è massima.

Come riassume efficacemente Nicola Gardini, la funzione del narratore della *short story* «non è quella di raccontare tutto quello che si debba sapere di un certo fatto o di una certa situazione, ma quella di organizzare in un testo quanto più coerente possibile ciò che non si saprà mai di questa o di quella vita»¹⁸. E proprio questo non sapere nutre il lettore e lo mette nella condizione di essere una controparte necessaria al completamento dell'opera.

Ad anticipare questa posizione erano, per esempio, le teorie di Anton Čechov, considerato come antesignano della *short story* moderna proprio in virtù di un principio fondamentale di “economia” della scrittura. E del resto proprio in relazione alla sua scrittura, in una lettera del 1890 ad Aleksej S. Suvorin, l'autore commentava: «quando scrivo, lascio interamente al lettore il compito di aggiungere da sé quegli elementi soggettivi che mancano nella storia»¹⁹.

Il margine di azione lasciato al lettore è anche garantito dal fatto che nella prosa breve di Čechov si ritrovano caratteristiche destinate a diventare fondamentali come la concentrazione della storia su impressioni transitorie della realtà, l'assenza di una trama elaborata e la descrizione di momenti di svolta e di crisi. Questi aspetti sembrano raggiungere la loro massima efficacia proprio grazie alla brevità sempre maggiore delle storie.

Tuttavia, mantenendo al centro del discorso la configurazione di una scrittura fortemente autoconsapevole, dal canto suo anche Hemingway confida nel lettore per dare vita a tutto ciò che nel testo viene soltanto accennato, lasciando così dei margini interpretativi sempre più ampi. Una simile tendenza approda all'ormai proverbiale “teoria dell'iceberg”, nella quale lo scrittore si avvale soprattutto della reticenza e la scrittura non è più volta a ottenere un effetto completamente stabilito in partenza.

Per Hemingway, dunque, che presenta la sua teoria in *Death in the Afternoon* (1932):

If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing²⁰.

¹⁸ N. GARDINI, *Lacuna*, Einaudi, Torino 2014, p. 200.

¹⁹ A. CECHOV, *Sulla letteratura. Lettere ad Aleksej S. Suvorin*, Archinto, Milano 2004.

²⁰ E. HEMINGWAY, *Death in the Afternoon* [1923], Scribner, New York 1996, p. 182.

Ma una simile tendenza non è lontana da quella prassi della retorica antica che era appunto la *brevitas*, e che ancora secondo la ricostruzione di Gardini si afferma «soprattutto se si può inferire il non detto dal detto; se non dicendo, si dice lo stesso»²¹.

L'attenzione del lettore, e con essa anche l'attrazione nel caso di Hemingway, cominciano a dipendere non tanto da ciò che c'è ma da ciò che manca: proprio dall'assenza di una spiegazione generale e di una garanzia. Inoltre, a mantenere alta l'attrazione del lettore è soprattutto la dimensione di una svolta inattesa, un *dénouement* non preparato e non prevedibile, il quale porta il lettore a dover attivamente ricostruire le ragioni e gli snodi di una narrazione che si allontana dall'unità a cui guardava Poe.

Se è vero che l'attenzione resta necessaria per “seguire” le vicende, è altrettanto vero che con il crescere progressivo della brevità e soprattutto della reticenza, il lettore è sempre più coinvolto in un'operazione di completamento di ciò che lo scrittore decide di lasciare fuori. Viene meno quindi anche la pretesa di ogni totalità, perché di fatto la *short story* comincia a riferirsi alla parzialità, alla frammentazione sempre più diffusa, a piccoli dettagli e avvenimenti, e, in questo senso, l'attenzione si muta in attrazione immediata verso la lacuna, che è il nucleo massimo del coinvolgimento.

Il lettore di Hemingway è dunque coinvolto solo se attratto, “preso” da inizi che gli permettono di entrare subito in un orizzonte non completamente definito. Come scrive Valeria Intonti:

Tipico della *short story* è l'*incipit* a forte presupposizione, che immette immediatamente il lettore all'interno della storia e risolve cataforicamente la referenza. [...] L'arte della *short story* nasce dunque da una serie di riduzioni operanti sia sul piano della presentazione del testo (*presentational process*) che del mondo in esso rappresentato, a cui si accompagna un legame stretto e singolare di significante e significato, una densità e intensità di visione²².

È in questo senso – continua Intonti riprendendo il discorso sull'*incipit* letterario di Traversetti e Andreani – che per la *short story* si può parlare anche di una lettura “apperceittiva”, in cui «il significato contenutistico, emozionale ed estetico si compongono in un atto fruitivo istantaneo e indivisibile»²³.

Il lettore, dunque, per Hemingway è in grado di “sentire” le cose che mancano come se fossero presenti, come se fossero dette. Al lettore viene così attribuita la *sensibilità* di chi comprende il mondo che gli si descrive, e proprio

²¹ GARDINI, *Lacuna*, cit., p. 73.

²² V. INTONTI, *L'arte della short story: genere, sviluppo e teoria del genere*, in EAD. (a cura di), *L'arte della «short story»*. Il racconto angloamericano, Liguori Ed., Genova 1996, p. 23.

²³ B. TRAVERSETTI, S. ANDREANI, *Incipit. Le tecniche dell'esordio nel romanzo europeo*, Nuova Eri, Torino 1988, cit. in INTONTI (a cura di), *L'arte della short story*, cit., p. 24.

per questo non ha bisogno che glielo si spieghi. Questa sensazione passa dalla presenza dei dettagli e dagli elementi che suscitano l'attrazione necessaria, e permettono a chi legge di vedere oltre quello che c'è scritto, in uno spazio indefinito di possibilità.

Una lettura libera

Al lettore è data così una sempre maggiore libertà inferenziale. Proprio su questa libertà è utile soffermarsi, poiché diventa essenziale nell'ambito della scrittura breve e della rinascita della *short story* della seconda metà del Novecento, in coincidenza con l'affermarsi delle teorie sulla ricezione e con l'"età della lettura" in cui l'interesse della teoria «non si fissa più sull'opera in se stessa ma sul rapporto comunicativo tra testo e lettore»²⁴.

Ma in ideale continuità con le riflessioni di Cechov e Hemingway, si trovano anche le parole di Julio Cortázar, che nel 1971 scriveva:

A me sembra che il tema da cui uscirà un buon racconto sia sempre *eccezionale*, ma non voglio dire con questo che debba essere straordinario, fuori dal comune, misterioso o insolito. [...] L'eccezionalità risiede in una qualità paragonabile a quella della calamita; un buon tema attrae tutto un sistema di rapporti connessi, coagula nell'autore, e più tardi nel lettore, un'immensa quantità di concetti, intravisioni, sentimenti e perfino idee che galleggiano virtualmente nella sua memoria o nella sua *sensibilità*²⁵.

Ecco ancora la *sensibilità* e l'insieme virtuale di possibilità di completamento come libertà lasciata al lettore. In linea con la grande tradizione della narrativa breve e brevissima ispanoamericana, rappresentata tra gli altri da autori di *microracconti* come Jorge Luis Borges o Augusto Monterroso, anche per Cortázar la prosa breve e brevissima si configura come il luogo in cui lo scrittore instaura con il lettore un gioco di ricostruzioni e di intrecci intertestuali e fantastici, non perché fantastica sia la materia di cui si scrive ma perché mette in moto un processo di fantasticazione, di costruzione fantasiosa.

Qui, infatti, l'attrazione deriva soprattutto dalla forma *eccezionale* del tema. In questo senso, se il lettore di una storia breve non può fare affidamento su «orizzonti d'attesa» consolidati è sostanzialmente perché la brevità non permette una disposizione dettagliata della situazione, ma obbliga a un costante

²⁴ A questo proposito si veda soprattutto F. BERTONI, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura* [1996], Ledizioni, Milano 2010.

²⁵ J. CORTÁZAR, *Alcuni aspetti del racconto*, in *I Racconti*, a cura di E. Franco, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, Torino 1994, p. 1318.

suggerimento – e oscuramento – delle cose descritte, in un movimento della storia che si fa sempre meno orientato.

Per Cortázar è tuttavia possibile che il lettore sia un estremo «passivo e meno vigile», e per questo ha bisogno che il racconto si fondi su due aspetti centrali come «l'intensità» e «la tensione»²⁶. È proprio grazie a queste condizioni che il lettore è attratto e riesce a concentrare la sua “lettura breve”: l'intensità fa in modo che la stessa forza di impressione che il tema ha avuto sullo scrittore nel momento in cui si mette a scrivere venga trasmessa al lettore; mentre la tensione permette poi di mantenere alta l'attrazione, più che l'attenzione di chi legge.

La mancanza di orientamento della storia non è però da intendersi come confusione, e anzi necessita di un massimo di “esattezza”, per riprendere le categorie di Calvino. Infatti, seguendo le teorie di Čechov, anche un alfiere del minimalismo letterario come Raymond Carver ricerca costantemente una forma esatta di espressione, e si dedica a una scrittura reticente al massimo grado, eliminando ogni aspetto superfluo e dando invece ai dettagli la massima forza rappresentativa e attrattiva.

È noto come la brevità più estrema di Carver sia frutto soprattutto degli interventi del suo editor Gordon Lish, che in molti casi ha più che dimezzato i testi originali conferendo loro l'essenzialità che ne ha fatto dei modelli narrativi²⁷. Tuttavia, è altrettanto vero che lo stesso Carver aveva una ben precisa idea del suo operare, e mettendo a frutto la lezione di Hemingway scriveva di cose che conosceva bene, aprendo però nell'ordinario lo spazio di una possibile trascendenza. Così,

It's possible, in a poem or a short story, to write about commonplace things and objects using commonplace but precise language, and to endow those things—a chair, a window curtain, a fork, a stone, a woman's earring—with immense, even startling power. It is possible to write a line of seemingly innocuous dialogue and have it send a chill along the reader's spine—the source of artistic delight.²⁸

Ancora una volta, la scrittura breve è chiamata a suscitare una sensazione e mettere in moto i sensi del lettore. E da questo punto di vista Carver riprende anche i riferimenti a un'idea di intravisione che si configura come essenziale controparte della brevità:

V.S. Pritchett's definition of a short story is “something glimpsed from the comer of the eye, in passing.” Notice the “glimpse” part of this. First the glimpse.

²⁶ *Ibid.*, pp. 1321-1322.

²⁷ Cfr. C. SKLENICKA, *Raymond Carver. A Writer's Life*, Scribner, New York 2009.

²⁸ R. CARVER, *On Writing* [1981-83], in *Raymond Carver. Collected Stories*, Library of America, New York 2009, p. 730.

Then the glimpse given life, turned into something that illuminates the moment and may, if we're lucky [...] have even further-ranging consequences and meaning²⁹.

Ecco ancora l'impressione duratura di una sensazione immediata generata attraverso la fulminea immagine consegnata al testo.

L'altro concetto chiave che Carver associa a questa impressione passa, invece, da una nuova connotazione della tensione, che nel caso dei suoi racconti brevi diventa soprattutto un «senso di minaccia»:

I like it when there is some feeling of *threat* or sense of menace in short stories. I think a little menace is fine to have in a story. [...] There has to be *tension*, a sense that something is imminent, that certain things are in relentless motion, or else, most often, there simply won't be a story.³⁰

L'opera diventa così parte integrante dell'*esperienza* del lettore, e lo porta a provare, a sentire, le cose di cui legge in modo immediato proprio perché attiva in lui una sorta di inquietudine.

La "lettura breve" deve allora mettere in conto un principio di indeterminazione, sia per il fatto che ciò che si legge possa concludersi da un momento all'altro senza spiegazioni, sia per il fatto che proprio la brevità produce un'esperienza immediata che però procura un senso di rinvio dell'appagamento in un pensiero che si articola necessariamente fuori dal testo stesso. Diventa dunque una maniera di esperire e quindi è soprattutto un "leggere" breve che dipende sempre più dalla brevità di ciò che è scritto e dalla sua reticenza e lacunosità, per attivare nella mente del lettore un insieme di strategie che dipendono dalla sua massima ricettività e disponibilità.

Una forma di illeggibilità

Come si è visto, mentre gli scrittori elaboravano simili teorie sulla scrittura breve con riferimento al ruolo del lettore, nel gruppo della Scuola di Costanza Wolfgang Iser definiva quella «teoria della risposta estetica» che emerge dagli scambi tra autore e lettore. E anche Iser, a sua volta, parla di «virtualità», poiché considera il testo come luogo dinamico e appunto virtuale in cui è possibile la compresenza delle «realizzazioni» del lettore e delle forme messe in campo dallo scrittore³¹. In questi termini, l'opera letteraria è in sé un processo instabile di negoziazione, e ciò è ancora più vero per la *short story*, dove il negoziato si gioca

²⁹ *Ibid.*, p. 732.

³⁰ *Ibid.* Corsivo mio.

³¹ Cfr. BERTONI, *Il testo a quattro mani*, cit., p. 85.

interamente nel giro di un breve tempo, o addirittura nell'immediatezza di uno sguardo, di una intravisione, appunto.

Anche nel caso delle citazioni viste in precedenza, l'idea degli scrittori di forme brevi e brevissime è quella di configurare il testo e l'attività stessa dello *storytelling* come un sistema «necessitante» e non chiuso. Da qui, la pratica di questo testo come una configurazione potenziale, dove la lettura serve da una parte a concretizzare – a realizzare – una selezione delle possibilità del testo, e dall'altra lo apre a una proiezione di significati che il lettore mette in campo per colmare quelle lacune, che diventano, ancora nelle parole di Iser, «the “nothing” [...] different forms of an indeterminate, constitutive blank which underlies all processes of interaction»³². Un *blank*, appunto, che è però connaturato alla forma stessa del testo.

Mentre nel caso di Poe, l'attività di riempimento era interamente lasciata allo scrittore, che doveva colmare quei vuoti con «description, dialogue or authorial comment»³³, nella brevità praticata da una ideale linea Čechov-Hemingway-Carver l'attivazione del testo prevede che sia il lettore a inserire la propria facoltà di realizzazione in quelle lacune che costituiscono di fatto il testo vero e proprio.

Tuttavia, a fronte di una prospettiva di brevità sempre più elevata e di una scrittura sempre più contratta, ampiamente praticate oggi nelle forme di *microfiction* da autori come Lydia Davis negli Stati Uniti o Régis Jauffret in Francia, fino alle contrazioni estreme di sperimentazioni come quelle della *twitter fiction* messe in campo, tra gli altri, da Teju Cole con un progetto come *Small Fates* (2011-2013), che usa il social network per riattualizzare la tradizione dei *faits divers* di Fénéon, sembra che la leggibilità stessa venga sempre più messa in discussione.

Infatti, sebbene per la lettura breve, in questi casi di *microfiction*, si possa arrivare ad avere in un unico sguardo la totalità del testo, e questo ha portato la critica a identificare una simile visione di completezza con una completa comprensione, non è necessariamente vero che completa sia la leggibilità. E, anzi, la brevità massima può generare anche un livello di illeggibilità sempre maggiore.

Casi di *microfiction* come *The Busy Road* («I am so used to it by now / that when the traffic falls silent, / I think a storm is coming») o *Away From Home* («It has been so long since she used a metaphor!»)³⁴ di Lydia Davis portano il lettore a formulare congetture multiple, spesso impossibili tra loro, derivanti da un lampo che emerge dal vuoto per rischiarare improvvisamente una situazione

³² W. ISER, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* [1978], Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1986, p. 167.

³³ E.A. POE, *The Philosophy of Composition* [1946], in *Selected Prose and Poetry*, cit., p. 421.

³⁴ L. DAVIS, *The Collected Stories*, Penguin, London 2011, pp. 708, 467.

o un pensiero e poi ricadere nel silenzio. L'evoluzione narrativa è qui rimandata interamente a ciò che non viene detto, e attuale e virtuale si danno in una sola lettura, nell'immediato sguardo che abbraccia tutto e che resta sempre un passo indietro rispetto a una lettura compiuta. In *The Busy Road*, per esempio, il tempo che precede l'adattamento al rumore di fondo della strada, così come, in *Away From Home*, quello trascorso a scrivere senza usare metafore, diventano la vera storia, che però è illuminata e realizzata in una sovrapposizione di tempi e possibilità, spesso autoescludenti ma pur sempre in potenza.

E qualcosa di simile, per esempio, accade con il microracconto twittato da Cole, «Arrested for theft in Mecca, the Nigerian immigrant Ibrahim is now learning to use his left hand»³⁵, dove il rimando a una cultura altra rispetto a quella del lettore per cui la storia è pubblicata viene dato per assodato a partire da un dato di fatto consequenziale alla storia narrata: l'applicazione della legge islamica che prevede l'amputazione della mano in caso di furto. In questa misura, il racconto pone un problema che sembra andare nella direzione di ciò che Paul De Man aveva definito una «impossibility of reading»³⁶, ossia l'impossibilità di decidere tra un sistema letterale e uno figurato nella realizzazione del testo, poiché ogni testo è allegoria di questa impossibilità e indecidibilità.

Per De Man, infatti, ogni testo istituisce una negoziazione e un confronto tra significato letterale e significato figurato, e in quest'ultimo si apre la frattura tra la grammatica e un significato referenziale. Se da un lato il significato grammaticale della scrittura di autori di racconti sempre più brevi è certamente chiaro e semplice, dall'altro, il significato figurale, così come le inferenze implicite da cui può dipendere una comprensione piena della narrazione sono certamente più complesse e possono di fatto rendere la lettura impossibile.

Il "leggere breve" quindi ha la necessità di mettere in conto la possibilità dell'impossibilità di una piena comprensione. In altre parole, proprio perché dipende dalla massima libertà di interpretazione e da una minima direzionalità, la scrittura breve e brevissima non è necessariamente leggibile secondo i canoni "previsti" dal testo. Non è la capacità interpretativa a fare problema, semmai il fatto che tutto sia immediatamente dato in una forma massima di reticenza che mette in moto la costruzione di una storia sempre ulteriore e non narrata.

Da questo punto di vista, ad avvicinare simili testi brevi e brevissimi alla forma poetica di cui parlava Calvino non è più soltanto la loro modalità compositiva o formale ma anche, e forse soprattutto, la loro lettura, che deve farsi carico di una serie di indizi che trascendono il solo portato semantico – e referenziale

³⁵ T. COLE, "I don't normally do this kind of thing": 45 small fates, «The New Inquiry», 13 agosto 2013, <<https://thenewinquiry.com/blog/i-dont-normally-do-this-kind-of-thing-45-small-fates/>> (16 giugno 2024).

³⁶ P. DE MAN, *The Allegory of Reading*, Yale University Press, New Haven-London 1979, p. 77.

– del testo, esattamente come la poesia ha iniziato a fare, in modo sempre più sistematico, soprattutto a partire dal Novecento.

In questo senso, la lettura breve può essere considerata secondo il modello evidenziato da Timoty Clark come una «*blindness of the short story*»³⁷. Secondo questa teoria, il lettore di storie brevi non può contare su forme di pre-figurazione di ciò che legge e quindi deve fare i conti con una sostanziale mancanza di pre-visione, poiché la scrittura fa sempre più leva sull'inatteso e l'inaspettato, che è però presentato nello stesso spazio di lettura di ciò che invece è assolutamente chiaro.

Proprio come accadeva già, per esempio, in racconti come «For sale: baby shoes never worn» attribuito a Hemingway o *Il dinosauro* di Monterroso («quando si svegliò, il dinosauro era ancora lì»), il senso di minaccia così come il senso dell'*eccezionale* si aprono immediatamente nella mente del lettore, che riconosce perfettamente gli elementi in campo ma deve costruire da sé un'ipotesi narrativa.

In questo senso, la cecità rende indecidibile e impossibile la lettura e una sua concretizzazione stabile. Così, in molti casi di narrativa breve e brevissima il massimo grado di brevità porta sempre più a una defamiliarizzazione del quotidiano, e nel “leggere breve” il lettore si trova da una parte senza più i riferimenti della totalità e dell'unità e dall'altra in una condizione in cui la sua lettura deve fare i conti con una vera e propria illeggibilità non più soltanto del testo, ma ipoteticamente del mondo stesso. Sta forse qui uno degli aspetti più interessanti di una scrittura sempre più breve che mostra la deformazione del quotidiano, ossia non tanto nell'arrivare a spiegare o dispiegare ai lettori questa deformazione, ma nel produrla e attivarla come modalità di lettura possibile.

Bibliografia

- BERTONI, F., *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura* [1996], Ledizioni, Milano 2010.
- BROOKS, P., *Reading for the Plot*, Harvard University Press, Cambridge-London 1985.
- CALVINO, I., *Lezioni americane* [1988], Mondadori, Milano 2003.
- CARVER, R., *On Writing* [1981-83], in *Raymond Carver. Collected Stories*, a cura di W.Stull, M. Carroll, Library of America, New York 2009.
- CECHOV, A., *Sulla letteratura. Lettere ad Aleksej S. Suvorin*, Archinto, Milano 2004.

³⁷ T. CLARK, *Not Seeing the Short Story: A Blind Phenomenology of Reading*, «Oxford Literary Review», 2004, 26, pp. 5-30: 8.

- CLARK, T., *Not Seeing the Short Story: A Blind Phenomenology of Reading*, «Oxford Literary Review», 2004.
- COLE, T., “*I don’t normally do this kind of thing*”: 45 small fates, «The New Inquiry», 13 agosto 2013, <<https://thenewinquiry.com/blog/i-dont-normally-do-this-kind-of-thing-45-small-fates/>> (16 giugno 2024).
- CORTÁZAR, J., *Alcuni aspetti del racconto*, in *I Racconti*, a cura di E. Franco, Einaudi-Gallimard, «Biblioteca della Pléiade», Torino 1994.
- DAVIS, L., *The Collected Stories*, Penguin, London 2011.
- DE MAN, P., *The Allegory of Reading*, Yale University Press, New Haven-London 1979.
- DOVE, G. N., *The Reader and the Detective Story*, Popular Press, Bowling Green 1997.
- GARDINI, N., *Lacuna*, Einaudi, Torino 2014.
- GIBIAN, P., *Anticipating Aestheticism: The Dynamics of Reading and Reception in Poe*, in *Short Story Theories. A Twenty-First-Century Perspective*, a cura di V. Patea, Rodopi, Amsterdam 2012.
- GINZBURG, C., *Spie. Radici di un paradigma indiziario* [1979], in Id., *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Adelphi, Milano 2023.
- HEMINGWAY, E., *Death in the Afternoon* [1923], Scribner, New York, 1996.
- INTONTI, V., *L’arte della short story: genere, sviluppo e teoria del genere*, in EAD (a cura di), *L’arte della «short story». Il racconto angloamericano*, Liguori Ed., Genova 1996.
- ISER, W., *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* [1978], Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1986, p. 167.
- JAMES, H., *The Letters of Henry James*, a cura di P. Lubbock, Scribner, New York 1920.
- KAHN, A., *The Short Story*, Oxford University Press, Oxford, 2021.
- LOHAFFER, S., «Preclosure and Story Processing», in *Short Story at a Crossroads*, a cura di S. Lohafer, Jo E. Clarey, Louisiana University Press, Baton Rouge 1989.
- MENEGHELLI, D., *Racconto, narrazione, temporalità*, Morellini, Milano 2012.
- O’CONNOR, F., *The Lonely Voice* [1962], Harper and Row, New York 1985.
- POE, E. A., *Selected Prose and Poetry*, a cura di W. A. Auden, Holt, Rinehart and Winston, New York 1963.
- REYNOLDS, Q., *The Fiction Factory*, Random House, New York, 1955.
- SKLENICKA, C., *Raymond Carver. A Writer’s Life*, Scribner, New York, 2009.
- WHARTON, E., *Telling a Short Story*, in *The Writing of Fiction*, Charles Scribner’s Sons, London 1925.
- WOOLF, V., *Modern Fiction*, in EAD., *The Common Reader* [1925], Harcourt, Brace and World, 1953.

La lettura dei poeti, tra introflessione ed estroflessione

Gilda Policastro

Università digitale "Pegaso"

Secondo i teorici dell'oralità la "dizione a voce alta" appartiene non solo alle origini della poesia ma anche alla fase che a partire dalla diffusione dei cosiddetti media elettrici ha rinnovato la possibilità di ascolto dei testi, con risvolti tanto sul piano della scrittura che della ricezione. La lettura come pratica e verifica è considerata decisiva soprattutto entro la dimensione performativa, marcando una distanza con la lettura introflessa della tradizione di primo Novecento, ma anche con le nuove pratiche derivate dalla rete. La lettura estroflessa come occasione comunitaria di interazione, da un lato, e dall'altro l'installazione come *modus operandi* procedurale sono rappresentate qui dall'esperienza di Sergio Garau, performer che si muove su un territorio internazionale, e da Marco Giovenale, riferimento teorico e poetico dell'area cosiddetta di ricerca in Italia (ma con riferimenti e ascendenze francofoni e anglofoni).

voce, performance, voicing, oralità, rito, tamburismo, poetry slam, installazione

Quando leggiamo una poesia, con la voce di chi abbiamo a che fare? La nostra, quella del poeta o una voce indefinita e neutrale? Si tratta di una questione che ha occupato, a tenerci stretti, la teoria dell'ultimo trentennio: dal Garrett Stewart della nozione di "corpo leggente" in *Reading Voices* (1990) all'incarnazione della voce come "passaggio all'atto" del Mladen Dolar di *A Voice and Nothing More* (2006), fino al *voicing* di Jonathan Culler (2017), su cui è di recente tornato Stefano Ghidinelli in un contributo intitolato significativamente *Perdere la voce* (2020). Un titolo che di per sé ci interpella sul fenomeno di incorporazione e scorporazione della voce, che in un testo, peraltro, a vederla in modo epifenomenico e superficiale, non c'è¹. Ed è lo stesso Ghidinelli a ricordare come il discrimine tra la voca-

¹ S. GHIDINELLI, *Perdere la voce. Le metamorfosi della poesia letteraria*, in *L'arte orale. Poesia*

lità manifesta e quella introflessa è naturalmente la stampa, a partire dalla quale leggere e dunque anche leggere poesia è (o meglio *sarebbe*, come dirò) per lo più un'attività silenziosa e solitaria che si compie nella nostra testa. Quando leggiamo si produce un bisbiglio o mormorio interiore, quell' "effetto" o "finzione" di vocalità che in *Theory of the Lyric* Jonathan Culler definisce efficacemente *voicing*, attraverso un fenomeno di materializzazione che tende a riprodurre il circuito pensiero-parola passando dall'autore al testo e finendo col coinvolgere, in uno step ulteriore, il lettore stesso in una sorta di atto performativo vissuto come in simultanea. Ma indipendentemente dalle esperienze, sempre più estese e comuni, di lettura in pubblico dei propri testi, ad esempio in occasioni di presentazioni, festival o situazioni variamente celebrative, la lettura di poesia resta effettivamente un'attività solinga, da compiersi nella cameretta di petrarchesca memoria? La questione non è irrilevante e ha invece molto a che fare con la natura mutevole ed estremamente sfuggente di ciò che oggi chiamiamo *poesia*. Che cos'è, come si presenta nella pratica (ma anche nella teoria) e come riconosciamo, nel campo esteso delle attività interattive e trasversali, cosa è poesia e cosa è magari un ibrido o proprio *non* poesia, altro da quella. Non servirà ricordare, o forse ne vale sempre la pena in un dibattito come quello italiano, piuttosto restio ad accogliere e registrare stravolgimenti di genere, che la poesia è nata costitutivamente orale e tale si sarebbe per lo più conservata anche dopo l'avvento della stampa: così hanno ripetuto e ribadito su più fronti da Walter Ong (antropologo e filosofo) a Claude Hagège (linguista), a Gabriele Frasca e Lello Voce, arrivando ai fautori della cosiddetta *spoken word*, forma di poesia "recitata", spesso improvvisata, re-tagging del beat degli anni Cinquanta e Sessanta e sempre più fusa col rap o con la trap in anni vicini.

La lettura ad alta voce ovvero il ritorno all'oralità, nella fase di "oralità secondaria" che si deve alla diffusione dei media elettrici, non è da intendersi, ancora secondo Frasca, alla stregua di un rituale arcaico, quanto piuttosto come modalità intermediale che arriva a convocare entro la dimensione più settorialmente poetica le arti sceniche, la videoarte, il teatro, la musica, l'installazione. Frasca ama ricordare come la poesia fosse un fatto di "muscoli" più che di "ispirazione" già per Leopardi (e, prima di lui, per Vico), anche se è forse altrettanto utile, oggi, a distanza di quasi vent'anni dalla prima edizione del suo capitale saggio sulla "letteratura nel reticolo mediale", rimarcare la nostra distanza non solo dalla poesia omerica o trobadorica, ma anche da quella del secolo scorso, e finanche dalla poesia sperimentale o d'avanguardia degli anni Sessanta². Esiste, tra le diverse epoche della sperimentazione, un gap concreto, misurabile in strumenti, occasioni,

Musica Performance, a cura di L. Cardilli, S. Lombardi Vallauri, Accademia University Press, Torino 2020, pp. 28-53.

² Cfr. G. FRASCA, *La lettera che muore: la letteratura nel reticolo mediale* (I. ediz., Meltemi, 2005), Sossella, Piano Rosa Boca 2015.

contesti pragmatici, pratiche, supporti e dinamiche di diffusione: se dalle pergamene alla radio c'è un salto funzionale, dalla radio a GPT cambia proprio l'assetto generativo, il modo in cui si organizza il linguaggio in funzione dell'interazione uomo-macchina. E dunque, come possiamo rapportarci a quelle zone della poesia contemporanea che muovono da presupposti rinnovati o del tutto inediti, ad esempio dalla ricombinazione o creazione di testi attraverso le reti neurali e a una futuribile ma non più così distopica concezione dell'AI come "organismo senziente"?³

In realtà possiamo collocarci a una ragionevole distanza finanche dagli esperimenti prodromici di *permutation poems* dei primi anni Sessanta, e così pure dai tardi anni Settanta di Castelporziano (o contesti derivati, proseguendo sulla scia performativa): i poeti hanno acquisito una sempre maggior dimestichezza con il palco, la dizione o l'*enactment* dei testi. Sembra finanche superfluo il sardonico richiamo all'azione partecipativa pronunciato da Lello Voce in *Farfalle da combattimento*, la raccolta del 1999: «per ascoltare basta essere un pubblico [...] / basta qualcuno seduto le bestie comprese/anche se non sanno applaudire mica / significa che poi non sappiano ascoltare». Il quale Voce sorprendentemente nel suo libro del 2023, *Razos*, ci invita a riconsiderare la poesia in termini nient'affatto incorporati e viceversa piuttosto fantasmatici: si tratta infatti di un libro concepito, similmente all'idealtipo della tradizione romanza cui il titolo sfacciatamente rinvia, come una sequenza di prose pensate alla stregua di un commento a delle poesie che in questo caso però non sono presenti nell'opera, ma di cui si percepisce l'eco, o il desiderio. Si tratta però di un unicum, almeno per ora, nella produzione di un autore che ha sempre pensato i suoi testi in funzione dell'esecuzione e di una messa in atto che di volta in volta avrebbe tenuto conto della risposta reattiva del pubblico, entro una dimensione il più possibile comunitaria, se non di vera e propria interazione e coinvolgimento.

C'è stato un momento, databile grosso modo fra i primi anni Zero e l'inizio del secondo ventennio, in cui nel dibattito teorico sulla poesia la contrapposizione tra aree non era marcata tanto dalle insegne della "lirica" e della "ricerca", oramai tanto abusate quanto equivocate (dal momento che sempre più numerosi si presentano i poeti ibridi, tangenziali, eretici, da una parte e dell'altra), ma anche da una dicotomia assai meno decifrabile, qual è quella tra "installazione" e "performance". L'auspicio di questo contributo è che si produca in seguito a una riapertura della discussione un refresh dello sguardo sull'uno e sull'altro ambito (e dell'uno sull'altro, vicendevolmente), passando attraverso due esempi afferenti

³ Non siamo ancora in questa fase secondo il neuroscienziato Giorgio Vallortigara, che ha viceversa rimarcato proprio la differenza "corporea" nella gestione delle informazioni da parte di una macchina e di un essere "vivente". Traggo la considerazione dall'intervento su *AI and Biological Origins of Meaning* presentato al convegno su *Artificial Creativity. Looking at the Future of Digital Culture*, SAE, Milano, 28-29 Giugno 2024.

all'area più tradizionalmente performativa e a quella installativa (non senza qualche fluttuazione o ambiguità, di cui dirò), tentando, allo stesso tempo, di chiarire “in re” in cosa differiscano le due categorie e le due modalità nei rispettivi contesti pragmatici, soprattutto per chi non abbia avuto, negli anni trascorsi, dimestichezza con le formulazioni, le delimitazioni e le controversie a seguire.

Il primo e il più riconosciuto rappresentante dell'area performativa in Italia è Sergio Garau, poeta di origini sarde nato nel 1982, presente sulla scena già dai primi anni Duemila col collettivo torinese Sparajurij, divenuto a seguire un riferimento obbligato dei poetry slam come solista, grazie alla partecipazione a numerosissimi contest italiani e internazionali⁴. Nell'ultimo anno Garau ha intrapreso un tour che lo ha portato fino a Rapa Nui, in Polinesia: dalla sua testimonianza (in parte pubblicata sui social, in parte ancora inedita e diffusa in forma epistolare) si ricavano indicazioni preziosissime su come la percezione della poesia-evento possa mutare statutariamente a seconda dei contesti e delle latitudini. Era stato già Carlo Bordini, in uno scritto autobiografico del 2019, a riflettere sulla dimensione peculiare della poesia “praticata” nei paesi dell'America del Sud, con una funzione e una dimensione comunitaria e una valenza evidentemente politica del tutto aliena al contesto nostrano⁵. Garau si spinge a considerare la distanza nei termini di un fenomeno anzitutto strumentale: il “tamborismo” avrebbe sostituito il nostro “lirismo” proprio in senso letterale, come dimostrano le performance di uno dei suoi riferimenti, il poeta brasiliano Nelson Maca, che ostende il tamburo africano come strumento archetipico di composizione della poesia, com'era della nostra lira nella tradizione antica e medievale, con una virata del significato complessivo non solo in senso ritmico, ma anche di cornice pragmatica, come risulterà evidente nell'ambito del *sarau*, la pratica di lettura sparsa per tutto il Brasile, prima tappa del viaggio sudamericano di Garau. Una pratica, quella del *sarau*, che parrebbe precedere, secondo la testimonianza dello stesso Garau, quella a noi più familiare dello slam, e che oggi volentieri lo affianca, in Sud America, essendo nel frattempo divenuto quest'ultimo popolarissimo: i video dello slam *Resistencia* di São Paulo contano milioni di visualizzazioni.

⁴ Sergio Garau è stato nel 2013 uno dei fondatori della LIPS, la Lega italiana Poetry Slam, tutt'ora attiva, di cui Lello Voce, che ha introdotto questa pratica performativa in Italia nel 2001, è Presidente onorario.

⁵ La riflessione di Bordini, che aveva partecipato a un festival a Medellín, in Colombia, e a diversi altri festival in sud America, era in realtà piuttosto critica nei confronti dell'eccesso di performatività, ben distante dalla sua inclinazione a una poesia introflessa. Si veda C. BORDINI, *Essere saggi non basta. Occorre una nuova sintesi*, in *Lirica & Società / Poesia & Politica*, numero monografico de «l'Ulisse», 22, 2019: «c'erano anche poeti performativi ottimi, molto seri, ma rappresentavano comunque una minoranza. All'aeroporto, mentre stavo partendo con un amico, incontrammo un poeta messicano, Marco Antonio Campos, che era veramente infuriato. Disse: “Legge un poeta performativo, e tutti applaudono. Poi legge un grande poeta e nessuno se ne accorge...”» (p. 31).

Il sarau a cui Garau racconta di aver partecipato si era tenuto nel Complexo do alemão, una delle più grandi favelas di Rio de Janeiro, interessata dalla cosiddetta “pacificazione” negli anni tra il 2014 e il 2015 («una vera e propria strage della polizia militare ai danni della popolazione locale»)⁶. Si rende subito evidente come questi momenti di condivisione poetica abbiano una innegabile forza antagonista, soprattutto grazie al raduno del pubblico, che, come evidenzia Garau, nella lingua portoghese-brasiliana si vede qualificato come *a gente*, espressione adoperata anche al posto del pronome di prima plurale, il noi. Ed ecco come si presenta il sarau agli occhi di chi vi partecipa per la prima volta:

Nelson Maca, il poeta Exú, ovvero una sorta di sciamano *fa* (corsivo nostro) le sue poesie sulla base e la musica del funkeiro Teco, cantando insieme con lui i ritornelli. Sono varie anime della resistenza nera, il funk e l'exú, il quilombo, il samba. Inaugura il microfono aperto una bambina che segue le lezioni della scuola elementare dove ci troviamo e legge due o tre brevi poesie, di cui due sue. Seguono una ragazzina che lavora nella scuola coi tatuaggi sul volto che fa del trap, c'è una ex passista di samba che legge un racconto con cui ha vinto un premio sul tema del calcio, c'è una cantante samba accompagnata da chitarra acustica a cui tutti si uniscono nel batipalma. C'è uno che dicono famoso nel quartiere perché quando la notizia della “pacificazione” del Complexo do Alemão faceva il giro dei notiziari del mondo, la sua faccia appariva di continuo mentre la polizia lo arrestava - lui esegue con rabbia un brano su un loop che riprende il riff di *Hey Joe* di Jimi Hendrix. C'è poi Jeff Rodrigues, amico baiano di Nelson, che dopo il relativo successo internazionale con un gruppo musicale intraprende ora carriera solista e si avvicina alla poesia senza musica. Infine il poeta sardo/italiano che ha portato Nelson Maca che durante la poesia corre per la strada rompendo la regola della favela che vuole non si corra per la strada (il rischio è che qualcuno ti spari).

In questo contesto la poesia “si fa” e Garau, il “poeta sardo italiano”, partecipa a pari titolo dei convenuti (*a gente* cosiddetta) alla ritualità prevista (e in larga parte impreveduta, come si vedrà). Interessante che la sua poesia venga offerta al pubblico in un idioma che può risultare comprensibile solo in minima parte agli astanti e però, anche grazie all'aspetto tamburistico e antilirico che assume nel contesto, risulta invece potentemente amplificato in ogni sua risonanza. Questa considerazione ci riporta agli aspetti archetipici e ancestrali del rituale che già secondo Zumthor ridefiniva il concetto di comunità come spazio di esistenza collettiva attorno al fiato, alla voce, al gesto, al ritmo, alla percussione, alla forma. Un aspetto ritenuto fondamentale da un poeta come Garau che non considera la lettura un fatto tipografico ma pienamente, interamente corporeo:

⁶Le citazioni da qui in avanti si ricaveranno dalla testimonianza scritta ancora inedita, se non per stralci, che l'autore ha diffuso in forma privata e che mi autorizza a condividere qui.

anche per questo trovo motivo di orgoglio quando i cani prendono parte alle mie poesie dal vivo: a Bogotá un cane è stato uno dei migliori partecipanti a una mia performance finora, arrivando non solo a correre con me, ma financo a mordermi giocosamente una chiappa, espandendo dunque la poesia oltre i consueti vista e udito, fino ai sensi di tatto (che spesso uso “mettendo mano” al pubblico), ma, e qui già più nuovo, il gusto (addentandomi appunto, seppur fugacemente).

Con tutt'altra configurazione ambientale, ma comunque entro un regime di messa in valore della parola a scopo pubblico e comunitario, si presenta la pratica del *videomapping*, l'installazione di poesia nello spazio tra le due carreggiate della grande strada che conduce all'aeroporto di Bogotá: «proiettata, anche qui con una valenza politica molto forte, sui piedistalli delle statue dedicate a Cristoforo Colombo e a Isabella la Cattolica, buttate giù da pochi anni dalla folla inferocita», ricorda ancora Garau. Il quale si interroga infine sulla funzione delle dodici tavole recanti l'unica forma di scrittura polinesiana nota: il *rongorongo* di Rapa Nui, che alla lettera vuol dire “per essere declamato” ed è una delle poche lingue al mondo a non essere mai stata decifrata. Probabilmente queste tavole fungevano proprio da supporto alla declamazione, ed è una considerazione che spinge Garau a un accostamento piuttosto inatteso con l'area dell'installazione, ovvero con le scritture di autori come i poeti finlandesi Jukka Pekka Pervinen o Karri Kokko appartenenti all'ambito verbovisivo, che utilizzano analoghi sistemi di scrittura, apparentemente privi di significato per esaltare il significante. L'analogia starebbe naturalmente nell'indecifrabilità delle scritture cosiddette asemiche («e dei zero-glicfici di Spatola o dei letteristi») così come delle poesie pronunciate o performate in una lingua sconosciuta al pubblico convenuto.



Immagine 1. Sergio Garau a Rio de Janeiro, 12 novembre 2023. Divulgação Festa Literária das Periferias - Flup.

La testimonianza che ho raccolto viene, come sottolineavo, da uno dei massimi performer della nostra scena poetica a cui si può a questo punto contrapporre tutt'altra concezione della performatività, grazie al poeta e teorico più rappresentativo dell'area sperimentale che si suole invece definire "di ricerca": Marco Giovenale, nato nel 1969 e con all'attivo una fittissima produzione poetica, tanto sotto il segno della sperimentazione visiva e sonora quanto latamente performativa, che va dai primi anni Zero ai nostri giorni. Un momento emblematico del suo percorso piuttosto vario e non classificabile, se non come sperimentale nel senso più ampio e proprio, è rappresentato dall'esecuzione in pubblico di *phobos 2'34"*, un testo che prende il titolo dal tempo impiegato dall'autore per la lettura⁷. Marco Giovenale ha a lungo riflettuto sulla contrapposizione tra un'idea di performatività tradizionale, ovvero «centripeta», che rende il performer fulcro dell'azione poetica (sebbene Garau abbia chiarito entro quali confini – laschi e mutevoli – si profili tale centralità) e la cosiddetta "nuova testualità", che viene introdotta e messa in verifica nell'ambito della rassegna critica e performativa denominata *Poesia 13*, tenutasi a Rieti nell'anno eponimo: un raduno un po' più esteso di quelli che solitamente avevano o avrebbero di lì a seguire chiamato a raccolta i poeti di ricerca (da "Ex.it" ad Albinea a "Prove d'ascolto" a Roma, contesti a dir poco carbonari cui si accede solo su invito diretto e dove di solito a leggersi e ascoltarsi figurano i soli poeti coinvolti). Giovenale chiarì in quella prima occasione pubblica di confronto aperto sulle nuove scritture come denominatore comune ne fosse l'opzione di «non proiettare sul lettore intenzioni (di feedback verso l'autore) pre-formate», oltre all'attitudine degli autori a lavorare su «stringhe testuali irrelate, a lettura neutra» (concettualmente distinta, quest'ultima, dalla freddezza commendata negli Settanta e Ottanta da un certo tipo di poesia sperimentale, la quale però rimaneva, a sentire Giovenale assertiva, mentre la *non-assertività* sarebbe risultato uno dei paradigmi inaggrabili della poesia di ricerca)⁸.

Proviamo a ripercorrere, traendoli da uno dei contributi più esaustivi di questo autore sull'argomento, alcuni punti salienti in merito alla differenza costitutiva tra un'idea e una prassi performativa "classica" e le scritture variamen-

⁷ È possibile accedere attraverso il canale Vimeo alla prima esecuzione pubblica del testo di *phobos 2'34"*, che si tenne nell'ambito della rassegna della poesia di ricerca Ex.it, ad Albinea (2013), ora qui: <<https://vimeo.com/76502712>>. Il testo è apparso sul sito di GAMMM, il 6 giugno 2013, qui: <<https://gammm.org/2013/06/06/phobos-2-34-marco-giovenale-2013/>> (ultimo accesso: 15 luglio 2024).

⁸ Un testo programmatico in questo senso era uscito sul blog Portbou il 15 maggio 2013 ed è stato poi ripubblicato da Giovenale col titolo *Draft e notille su alcune scritture di ricerca* sul suo sito Slowforward, il 4 dicembre 2023, qui: <<https://slowforward.net/2023/12/04/draft-e-notille-su-alcune-scritture-di-ricerca-un-post-scriptum-marco-giovenale-2013/>> (ultimo accesso: 15 luglio 2024).

te definibili come anomale, procedurali o vincolate. Proviamo a commentare, cioè, come Contini faceva con Dante, Giovenale con Giovenale:

Valendo questa come autocritica, dico che in linea di massima nelle nuove scritture i video o gli esperimenti sonori si staccano da intenti spettacolari. Senza, per altro, essere solo pretesto e tantomeno “ambient”. Le ragioni del legame tra testo e suono o tra testo e video (e suono) non si danno come già estroflesse da chi le agisce in quanto autore. Parte del lavoro di interazione fra i codici, per altro, si realizza in modo non programmato nel contesto del reading.

La prima differenza è dunque lo svincolarsi del testo da qualsiasi intento spettacolare e da un uso servile o didascalico della musica e delle immagini a chiosare, commentare, sostenere quanto c'è di meramente verbale (o meramente visivo, nel caso ad esempio dell'*asemic writing*) nelle scritture di ricerca. Interessante è però la prosecuzione del ragionamento in forma classificatoria verso una direzione piuttosto inattesa, che ridefinisce statutariamente il testo come organismo mobile:

Idea e prassi (che personalmente mi porto dietro dal 1998, pensando in particolare a Bene [...]) di un testo-confine che si sposta in avanti a ogni lettura, che cambia a ogni reading, e non ha forma fissa, ma viene riscritto a ogni esecuzione, prima dell'esecuzione, o subito dopo.

Si tratta, a questo punto, di registrare come la precedente affermazione potrebbe essere sottoscritta dal più strenuo dei performer, per l'analogia fiducia nella disposizione del testo a modificarsi, anche in virtù del margine di errore che l'esecuzione in pubblico, solitamente mnemonica, prevede e quasi incoraggia, di per sé. Non a caso, l'esempio che Giovenale propone è quello di Christophe Tarkos, che può essere a suo modo considerato un performer per le straordinarie capacità di dizione e la necessità intrinseca ed esposta di una messa in verifica a contatto col pubblico di un testo che «durante il reading viene sgretolato accresciuto accorciato variato, da incertezze, ripetizioni, ritorni, errori apparenti, esitazioni, mutamenti di varia entità. Operazione (quasi) esclusivamente orale» (ancora dallo stesso scritto di Giovenale che andiamo qui chiosando). Infine (ed è qui, forse, l'elemento più caratterizzante):

Idea e prassi della “riscrittura” del testo (o sua stretta variazione, costante) da parte del tempo: a intervenire sono il tempo e le unità e scansioni temporali di un video, di una lettura sovrapposta, o di altro ancora, un alter scelto in qualsiasi modo e dato per vincolante.

I cosiddetti “nuovi testi” sarebbero perciò del tutto affrancati dalla presenza (fuorviante) di elementi esornativi e accattivanti come la musica e le immagini, che, ove presenti, non avrebbero comunque funzione didascalica, ma ritmico-temporale, valendo alla stessa stregua di altre, ad esempio nel caso di figure

di qualche tipo, perfettamente sostituibili in ogni caso. E nessun *tamburismo* (meno che mai lirismo) a scandire o a guidare l'occhio-orecchio ma, piuttosto, delle didascalie «come i sottotitoli (falsi falsanti e comici) di Brandon Downing nei suoi video *flarf*»⁹. Il criterio è il disallineamento tra suono e immagine che troviamo in altri campioni dell'area, appositamente convocati dallo stesso Giovenale:

Le petit bidon di Tarkos nella traduzione video di Zaffarano o anche *Hamlet in the dark II*, oppure il video per le *Quattro fasi* di Marzaioli, o i video di Mariangela Guatteri: in nessun caso videoarte o videopoesia, ma un tipo diverso tipo di interazione e disturbo fra codici.

Una domanda che Giovenale muove a sé stesso (per un cortocircuito cui la poesia di ricerca a forza di ricercare non può sottrarsi, ovvero la messa in questione delle stesse istanze di programma e di sistema) è quanto la lettura di *phobos 2' 34''* possa essere «per velocità di scansione e per natura battente dell'elenco di stringhe che verbalizzano rapidissimamente in (appunto) 2 minuti e 34 secondi» affratellata se non sovrapposta alla performance: «Non miro forse ad accrescere la tensione in chi ascolta, leggendo in quel modo? Non preparo un feedback partecipativo predefinito?». Ed ecco, infine, come si risponde l'anti-performer:

tento di sgusciare fuori dalla contraddizione dicendo che penso e desidero che in primo piano sia piuttosto il rapporto eluso e riallacciato fra le unità temporali/fotografie proiettate e l'elenco di paure, fobie, dato dal testo, dalle stringhe che appunto velocemente leggo.

Si pone quindi come principio inderogabile della modalità installativa o anti-performativa l'idea che la lettura e le immagini o la eventuale musica non vogliano sedurre chi ascolta ma mirino invece a solleccitarlo (o «inchiodarlo») nella direzione di «un accrescimento esponenziale di attenzione verso il testo, non verso l'enunciante e l'azione vocale».

Lo stesso Giovenale si vede costretto però a riconoscere come l'insegna "show" sia dura a smontarsi anche da esperimenti come *phobos 2'34''*. Ed è altrettanto vero che l'esecuzione da parte di Garau di un testo come *Crepa* (un'invettiva all'Italia piuttosto classica, scandita dal grido eponimo che si solleva dal pubblico investito di agency a pari titolo dell'autore) restituisce un'impressione meno centripeta (sebbene sicuramente estroflessa) e più partecipativa della performance. Al di là dell'ethos, cioè dell'intenzione, c'è un esito, e questo nell'attività performativa è felicemente impreveduto: il porsi al centro del performer

⁹ È pur vero che nel caso specifico di Downing le esecuzioni video si presentano di fatto come delle operazioni performative nell'accezione tradizionale, pre-orientando un certo tipo di risposta, tendenzialmente empatica.

Garau è solo funzionale all'accadere della poesia (che si *fa*), ma chi sta intorno è chiamato a intervenire, a partecipare a un rito collettivo. Giovenale resta fermo, comunque al centro, seduto a un tavolo in qualità di soggetto enunciante, mentre chi legge dal posto il testo (che viene distribuito al pubblico mediante fogli stampati) non è a nessun patto attore dell'installazione, la quale ha un titolo e una precisa riconducibilità a una precisa voce autoriale, in una prestabilita scansione. Studiata per restare in quel tempo, come un gesto atletico, e dunque, infine, come un'esibizione.

Per riconnetterci alla nostra domanda iniziale, si può, a partire da questi presupposti, continuare a sostenere che la poesia abbia e debba avere un valore autonomo, che prescinda totalmente dalla sua esecuzione? Vale la pena aggiungere come ultimo tassello la constatazione da parte dei neuroscienziati che una emissione di vocalità si produce anche nella lettura silenziosa e che in ogni caso esista una stretta interazione tra il processo di comprensione e quello di fonazione. Così per Dehaene, autore nel 2007 di un saggio intitolato *I neuroni della lettura*:

a un livello più profondo del nostro cervello, le informazioni sulla pronuncia delle parole sono automaticamente attivate. Le due vie di elaborazione delle parole, la via lessicale e la via fonologica, funzionano quindi in parallelo, l'una sostenendo l'altra¹⁰.

Per Ghidinelli, che citavamo in apertura, tale idea vale a comprendere, forse, come la performatività non si sia del tutto estinta con la lettura silenziosa, entro i pur rinnovati termini di acquisizione e ricezione di poesia:

quanto più [...] le condotte abituali dei lettori si spostano verso le modalità della lettura mentalizzata e silenziosa, con forte privilegio tendenziale della "via lessicale" o "semantica" [...] nella decodifica della scrittura, tanto più l'altrove rituale del testo poetico apparirà loro distante e un poco artificioso: così come più artificioso e affettato, oneroso da acquisire e padroneggiare, risulterà il protocollo fruitivo deputato a governare il salto posturale necessario per raggiungerlo¹¹.

In ultimo resta da capire (ma naturalmente gli scenari che si sono aperti sono diversi e tali da innescare ulteriori addentellati, cui non si può qui che accennare in chiusura), se il testo, come idea e come prassi esecutiva, si voglia ancora considerare come un totem monolitico o non piuttosto, alla Giovenale, come *confine che si sposta in avanti a ogni lettura*, deprivato di una forma fissa o prefissata e rimesso in forma a ogni esecuzione, ovvero prima, oppure subito dopo. Di sicuro quel genere «che ci mette sempre un po' a disagio», per Ghidi-

¹⁰ S. DEHAENE, *I neuroni della lettura*, Raffaello Cortina, Milano 2007, p. 30.

¹¹ S. GHIDINELLI, *Perdere la voce* cit., p. 23.

nelli, essendoci abituati da lettori a processarne ogni singola parola come fosse strana o insolita – cosa che non accade con la stessa frequenza e intensità per la prosa – non ci consente, al momento, di dare una risposta buona per tutte le piegature e declinazioni alla domanda *di chi è la voce che parla*: perché non è una sola, e non è la sola voce possibile.

Bibliografia

- BORDINI, C., *Essere saggi non basta. Occorre una nuova sintesi*, in *Lirica & Società / Poesia & Politica*, numero monografico de «l'Ulisse», 22, 2019.
- CULLER, J., *Theory of the Lyric*, Harvard UP, Cambridge 2015.
- DEHAENE, S., *I neuroni della lettura*, Raffaello Cortina, Milano 2007.
- DOLAR, M., *A Voice and Nothing More*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts-London, England 2006.
- FONTANA, G. (a cura di), *Le forme dell'oralità poetica. Poetiche e tecniche: modalità, esperienze, riflessioni*, Zona, Genova 2024.
- FRASCA, G., *La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale*, II, Sossella, Piano Rosa Boca (NO) 2015.
- GHIDINELLI, S., *Perdere la voce. Le metamorfosi della poesia letteraria*, in *L'arte orale. Poesia Musica Performance*, a cura di L. Cardilli, S. Lombardi Vallauri, Accademia University Press, Torino 2020, pp. 28-53.
- GIOVENALE, M., *Draft e notille su alcune scritture di ricerca*, «Slowforward», 4 dicembre 2023, <<https://slowforward.net/2023/12/04/draft-e-notille-su-alcune-scritture-di-ricerca-un-post-scriptum-marco-giovenale-2013/>> (14 settembre 2024).
- HAGÈGE, C., *L'uomo di parole. Linguaggio e scienze umane*, Einaudi, Torino 1989.
- ONG, W., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna 1986.
- SBARDELLA, L., *Oralità. Da Omero ai mass media*, Carocci, Roma 2006.
- STEWART, G., *Reading Voices. Literature and the Phonotext*, University of California Press, Berkeley 1990.
- ZHARA, J., *Spoken: riscrivere l'oralità. Appunti su poesia, rap, canzone*, «l'Ulisse», 2023, 26, pp. 366-372.
- ZUMTHOR, P., *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna 1984.

Fuerunt ante lectores auditores.
Dall'ascolto alla lettura in Grecia arcaica e classica

Luca Pucci

Independent Researcher in Classics – Liceo Classico e Musicale “Cavour”, Torino

Nel mondo occidentale la lettura è una pratica tradizionale che sembra far parte da sempre della vita dell'uomo. In verità prima della lettura c'è stato l'ascolto, in parte privato e personale, ma soprattutto pubblico e comunitario. L'antica Grecia è un importante *milieu* di transizione dall'ascolto alla lettura. Ciò che oggi è affidato a quest'ultima – condivisione del sapere e possibilità di creare un proprio mondo culturale – nell'antica Grecia era affidato all'ascolto durante le recitazioni epiche nelle grandi feste panelleniche, nei simposi, agli agoni poetici sparsi per le *poleis* dell'età arcaica. Il presente contributo intende ricostruire la dinamica che si istaura tra ascoltatore e messaggio poetico, al fine di enucleare poi i passaggi che hanno portato alla pratica della lettura. L'epica omerica e le opere teatrali del V secolo a.C. sono le testimonianze utilizzate per ricostruire questa dialettica.

oralità, auralità, libro, lettura, scrittura, Grecia antica, epica arcaica, tragedia

Introduzione

Per noi occidentali del XXI secolo la pratica della lettura è un implicito culturale che rasenta l'universale antropologico: leggere è un atto sufficientemente scontato da non richiedere spiegazione dei suoi “perché” né dei suoi “come”, è tanto connaturato alle nostre abitudini di vita privata e collettiva da rendere quasi impossibile concepire molti processi senza di esso (ad esempio, l'apprendimento e la trasmissione del sapere). Eppure la lettura non è una pratica metastorica, ovvero non è biologicamente innata nell'uomo, condizione per cui i primati avrebbero da sempre avuto una parte del cervello ad essa deputata; al

contrario è un prodotto culturalmente e storicamente determinato, per il quale abbiamo adattato funzioni cerebrali destinate chiaramente ad altro¹.

La lettura nasce a seguito della scrittura, che a sua volta è nata come prosecuzione e fissazione del linguaggio parlato; inoltre è pratica linguisticamente diversificata, nel senso che si sviluppa secondo meccanismi differenti in base alla natura della lingua stessa². Pertanto, non è affatto errato né riduttivo affermare che leggere è un'imitazione dell'ascoltare, come scrivere è un'imitazione del parlare. Solo ammettendo che la lettura è figlia di due genitori invadenti, quali appunto il parlato e lo scritto, è possibile coglierne appieno le caratteristiche specifiche, le eredità e gli scarti.

Nel suo processo di nascita, crescita e differenziazione la lettura deve alla scrittura la propria ragion d'essere (leggiamo solo ciò che è messo per iscritto, al di là di ogni metafora intimistica); al parlato e all'ascolto deve i suoi strumenti (leggiamo interiorizzando il suono e visualizzandolo in una specifica forma materiale, il grafema); rifunzionalizza l'oralità e l'ascolto con i loro paradigmi (opera aperta, uditore intento a accoglierne il senso, impossibilità di ritornare sull'opera liberamente) e innesca una dinamica interna potenzialmente infinita (opera chiusa, lettore intento ad interpretarla, possibilità di ritornare sul testo e di reinterpretarne il messaggio)³.

Gli studiosi del mondo antico, in particolare greco, hanno il raro vantaggio di poter ricostruire, anche se indirettamente e mai completamente, alcuni passi del percorso che ha portato dall'ascolto alla lettura; i poemi omerici e la tragedia ateniese del V secolo a.C. sono testimonianze preziose in questo senso. I contributi di J. Svenbro, G. Cavallo e R. Chartier, tra gli altri, sono un punto

¹ Gli studi di neuroscienze dimostrano che il linguaggio orale, inteso come strumento funzionale a esprimere i nostri pensieri, è connaturato biologicamente al nostro cervello, cioè sarebbe sorto e si sarebbe progressivamente evoluto sulla base di mutazioni genetiche casuali, entrate a far parte del nostro patrimonio a causa del loro vantaggio adattivo (il linguaggio orale è dunque un adattamento evolutivo); per contro il sistema di elaborazione del linguaggio scritto (sia nella fase della scrittura che in quella della lettura) si basa su strutture cerebrali sorte per fare altro e cooptate per questi specifici fini, come percezione visiva di configurazioni complesse, riconoscimento di oggetti indipendentemente dal contesto (lettura e scrittura sono allora un'*exaptation*, derivanti da riciclaggio neuronale). Cfr. S. DEHAENE, *I neuroni della lettura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009 e S. DEHAENE, (a cura di), *Apprendere à lire. Des sciences cognitives à la salle de classe*, Odile Jacob, Paris 2011; D. CREPALDI, *Neuropsicologia della lettura. Un'introduzione per chi studia, insegna o è solo curioso*, Carocci, Roma 2020.

² In particolare, in virtù della maggiore o minore corrispondenza tra grafema e fonema e della diversità di funzionamento della morfologia: cfr. DEHAENE, *I neuroni*, cit., pp. 13-60.

³ Sull'evoluzione della lettura nel tempo cfr. L. GUERRA, *Etica della lettura. Dalla scrittura cuneiforme all'alfabeto*, Carocci, Roma 2010; R. LORETELLI, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Laterza, Roma-Bari 2010; L. BOLZONI, *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Einaudi, Torino 2019; A. MANGUEL, *Una storia della lettura. Nuova edizione ampliata e aggiornata*, Vita e pensiero, Milano 2023; L. BRAIDA, B. OUVRY-VIAL (a cura di), *Leggere in Europa. Testi, forme, pratiche (secoli XVIII-XXI)*, Carocci, Roma 2023.

fermo nell'articolazione del problema. In queste pagine, senza pretesa alcuna di esaustività, tenterò di tracciare alcune delle caratteristiche più significative dell'ascolto come forma di ricezione del prodotto poetico antesignana della lettura, per evidenziare poi analogie e differenze nell'evoluzione che da uno, cioè dall'ascolto, ha portato all'altra, cioè alla lettura. Per chi voglia avvicinarsi a questo argomento un'unica premessa metodologica si impone: per evitare di proiettare, in maniera etica, le categorie della lettura di un testo scritto a ritroso sulla comunicazione orale è necessario partire da quest'ultima, per tracciare emicamente le giuste traiettorie di una possibile evoluzione.

Alcune testimonianze e la connessione tra oralità-scrittura e ascolto-lettura

Secondo una cronologia piuttosto condivisa, sebbene non esente del tutto da punti interrogativi, è possibile suddividere in fasi la cultura greca, in base alla modalità di comunicazione orale e/o scritta (tab. 1).

PERIODO	CARATTERISTICHE	SCRITTURA
Dall'età micenea al Medioevo ellenico (1580-750 a.C. ca.)	Oralità integrale (o pura): composizione, pubblicazione e trasmissione del messaggio sono orali	In età micenea c'è, ma è di tipo sillabico, praticata solo da scribi e per uso burocratico. Durante il Medioevo ellenico se ne perde completamente la conoscenza
Dall'età arcaica al V secolo (750-400 a.C. ca.)	Oralità mista (o auralità): la pubblicazione del messaggio continua a essere orale (performance), ma la composizione e la trasmissione sono influenzate dalla scrittura	Si diffonde l'uso dell'alfabeto, facile da imparare e adattabile alla resa di qualunque tipo di messaggio verbale, compresa la poesia
Dal IV secolo all'età ellenistica e romana (dal 400 a.C. in poi)	Due culture: ai livelli più alti della società i messaggi vengono composti, in gran parte pubblicati e trasmessi attraverso la scrittura, ma la cultura popolare resta ancora prevalentemente legata alla tradizione delle performance orali	Il supporto materiale del libro (rotolo di papiro) è alla base di una concezione ormai pienamente letteraria della comunicazione, in cui si scrive per dei lettori

(Tab. 1) da L. Sbardella, R. Palmisciano, A. Ercolani, *La parola e il canto. Incontri con la cultura e la letteratura greca*. Vol. 1: L'età arcaica 2022, p. 13

È stato dimostrato che l'*Iliade* e l'*Odissea*, ma più in generale l'epica arcaica, sono nate in una società ad oralità pura, già in forma nucleale in età micenea, dove certamente la scrittura esiste, come testimoniano le tavolette, ma la lettura è verosimilmente limitata a un uso commerciale, cioè il rendiconto palaziale; progressivamente l'epica ha fatto i conti con forme varie di messa per iscritto, che hanno portato ai poemi per come li leggiamo noi oggi, verosimilmente risalenti all'edizione di Pisistrato del VI sec. a.C.⁴. Gli agoni rapsodici di età arcaica e classica testimoniano comunque il persistere delle performance orali, quindi dell'ascolto del canto, accanto a una pratica – si è portati a credere – ridotta della lettura; le riflessioni platoniche e aristoteliche, dal canto loro, testimoniano, almeno a partire dal V sec. a.C., una lettura privata e uno studio analitico dell'epica legato a un supporto scritto.

La tragedia attica invece, che nasce alla fine del VI sec. a.C., in una società già più adusa allo scrivere, vive in una fase in cui la composizione è sostenuta dalla scrittura, mentre la pubblicazione è ancora pienamente orale. Siamo a conoscenza di copie di tragedie in biblioteche private di famiglie importanti e di letture personali di testi specifici⁵. Al 330 a.C. ca. risale l'editto di Licurgo relativo all'opportunità di preservare da manomissioni o interpolazioni (specie attoriali) il testo di Eschilo, Sofocle ed Euripide, fissandolo in forma definitiva⁶. L'atto dimostra il potere isolante e cristallizzante della scrittura, intimamente legato alla lettura e non più solo all'ascolto, sia per gli attori che memorizzano il testo sia per il pubblico che legge fuori dal teatro.

L'ascolto nella comunicazione orale: mittente, messaggio, destinatario, canale, funzione

In una società ad oralità primaria l'ascolto è il solo modo in cui si viene in contatto con il prodotto poetico, non esiste la lettura. Per le occasioni dell'ascolto abbiamo due importanti testimonianze: l'affresco del *megaron* miceneo di Pilo, in Messenia nel Peloponneso (immagine 2)⁷; l'*Odissea* con i cantori

⁴ A. ERCOLANI, *Omero. Introduzione allo studio dell'epica greca arcaica*, Carocci, Roma 2006, pp. 197-203; C.M. LUCARINI, *La genesi dei poemi omerici*, De Gruyter, Berlin-Boston 2019, pp. 397-415.

⁵ Sul tema in generale cfr. L. DEL CORSO, *Il libro nel mondo antico. Archeologia e storia (secoli VII a.C. – IV d. C.)*, Carocci, Roma 2022.

⁶ Ps. Plut. *x orat. vitae = Mor.* 841f-842a. Cfr. J. HANINK, *Lycurgan Athens and the Making of Classical Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 2014; K. PIETRUCZUK, *Aeschylus, Sophocles and Euripides between Athens and Alexandria: A Textual History*, Edizioni Quasar, Roma 2019, pp. 29-49.

⁷ L.R. MCCALLUM, *Decorative Program in the Mycenaean Palace of Pylos. The Megaron Frescoes*, PhD diss., University of Pennsylvania 1987, pp. 68-141; cfr. im. 2. Nella decorazione parietale spicca la raffigurazione policroma su fondo rosso di un citaredo, ossia un cantore accompagnato

Femio ad Itaca, e Demodoco presso i Feaci⁸; ad esse è opportuno aggiungere la controprova delle registrazioni dei guslar jugoslavi risalenti agli anni '30 e fatte da M. Parry e A. Lord⁹.



Immagine 2. Palazzo di Nestore a Pilo, affresco del suonatore di lira.

Tali testimonianze ci permettono di comprendere la dinamica dell'ascolto: il mittente e il destinatario operano in un contesto performativo altamente denso, coincidente spesso con uno spazio pubblico come la piazza, il santuario o il simposio, o semi-privato come i *megara* dei palazzi; il messaggio fuoriesce dalla bocca del mittente per improvvisazione, secondo un criterio di invenzione che ha a che fare certo con il concetto di memoria collettiva tradizionale, formularità e scene tipiche, ma che è inderogabilmente piegato alle esigenze del contesto comunicativo; il destinatario riceve questo messaggio attraverso l'udito, riconoscendone la validità in quanto attingente alla tradizione e al contempo pertinente al contesto performativo. La comunicazione è fatta di molteplici suoni: il brusio della natura che circonda gli attanti, le parole pronunciate, ora in recitativo ora in canto spiegato, la musica. Può essere anche sorretta da figure di danza, dai colori e dagli odori tipici non solo dello spazio aperto, ma di tutta la ritualità che accompagna ogni performance.

Il contesto dato, con le sue coordinate spaziali, temporali e sociali, veicola la scelta del tema, imposto appunto dal pubblico all'aedo o presentito

da cetra. Il colore scuro della pelle, secondo una convenzione diffusa in tutta l'area egea, rinvia al sesso maschile, mentre lo strumento musicale contraddistingue e indica la sua attività. Sebbene l'interpretazione dell'immagine non sia univoca, fatto rilevante è la presenza dell'uccello che sta di fronte al citaredo: la posa in volo ad ali spiegate, la direzione del volo, che procede in linea con lo sguardo del cantore, e la posizione della cetra fanno pensare alla parola poetica che scaturisce dall'unione di voce e musica. Questa rappresentazione, che visualizza in maniera concreta la poesia, corrisponde all'immagine, ben presente nella tradizione poetica greca di età storica, delle parole alate (e.g. *Il. 2.7*; tra *Iliade* e *Odissea* più di 120 occorrenze) e della parola poetica in volo.

⁸ Per Femio cfr. e.g. *Od. 1.150-154, 325-330, 336-341; 22.338-353*; per Demodoco cfr. e.g. *Od. 8.62-86, 254-314, 335-361, 471-499*. Sul ruolo, le prerogative e i limiti del cantore epico cfr. J. SVENBRO, *La Parole et le marbre. Aux origines de la poésie grecque*, Les Belles Lettres, Paris 2020² (1975); ERCOLANI, *Omero*, cit. pp. 125-148.

⁹ A. PARRY (a cura di), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Clarendon Press, Oxford 1971; A.B. LORD, *Il cantore di storie*, Argo, Lecce 2005.

dal cantore stesso in base all'uditorio, in ogni caso non liberamente scelto¹⁰. L'aedo intona un canto, possiamo immaginare, con un certo grado di tensione e preoccupazione per la buona riuscita della performance, ovvero per il soddisfacimento delle aspettative del pubblico, tensione alta nel caso di un Femio alla corte di Itaca presa d'assalto dai pretendenti di Penelope, verosimilmente meno pressante nel caso di Demodoco presso i Feaci. Il canto definisce e rafforza, sul piano emotivo e su quello cognitivo, i ruoli all'interno dell'occasione.

In questo scenario, la posizione dell'uditorio è meno monolitica di quanto si possa immaginare. Saremmo tentati di dire che nessuno degli astanti osa mettere in dubbio il racconto e le dinamiche narrative, sia perché l'aedo è ispirato dalla Musa, ipostasi per noi della memoria collettiva, sia perché ogni racconto mitico è per sua natura malleabile¹¹. In questo senso l'uditorio è passivo, perché ascolterebbe, rallegrato dal canto, e sembrerebbe non andare oltre. Per noi, lettori moderni, l'uditore sembra dunque imprigionato dal canto, perché non può tornare indietro e riascoltarlo, non può meditarvi sopra o commentarlo, può solo accoglierlo nella forma dell'effetto psicagogico prodotto nel contesto. Le parole dell'aedo *θέλγουσι* (*thelgusi*), ovvero ammaliano come una formula magica, seducono, a volte ingannano¹².

Ma a ben vedere la situazione è più complessa. Il punto nevralgico della performance sta nello scegliere da parte dell'aedo un canto pertinente. Questa pertinenza è la misura delle competenze dell'aedo e al contempo la garanzia di non intromissione da parte di chi ascolta. In verità *ἄνάγκη* (*ananke*), la necessità cui è sottoposto il cantore, è la più forte agentività dell'ascoltatore, che nella sostanza fa parte del nucleo portante del contesto. Il ruolo dell'ascoltatore si rivela dunque più sottilmente attivo. A priori e implicitamente, è l'uditorio a veicolare la scelta di cosa l'aedo dovrà cantare, è lui stesso che plasma le intenzioni dell'autore; partecipa inoltre attivamente alla composizione in performance dell'aedo, perché a lui mostra quanto il canto sia stato efficace e coinvolgente. Pensiamo a cosa succede quando Demodoco canta il ritorno dei Greci dinnanzi a Odisseo. L'aedo avrà operato bene fin quando, oltre a rallegrare il pubblico, avrà fatto sì che gli astanti ricordino e diffondano quel

¹⁰ Tale costrizione contestuale si manifesta anche nell'adattamento di qualsivoglia racconto tradizionale al momento storico e alla famiglia aristocratica che ascolta, operando necessarie variazioni che non passano come contraddizione, ma che sono aggiornamenti connaturati alla poesia orale tradizionale.

¹¹ Sulla Musa e il cantore cfr. C. BRILLANTE, *Il cantore e la Musa. Poesia e modelli culturali nella Grecia arcaica*, Edizioni ETS, Pisa 2009.

¹² *Od.* 3.263 sg. Sul potere della parola e dell'ascolto cfr. M. BETTINI, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Carocci, Roma 2018; ID., *Roma, città della parola*, Einaudi, Torino 2022.

canto in quella specifica versione nel proprio mondo familiare e comunitario, garantendo la continuità del materiale tradizionale.

L'uditore non agisce in termini di valutazione estetica sul canto, categoria, per come la intendiamo noi oggi, lontana da un mondo a comunicazione orale. Agisce sul piano del riconoscimento sociale, della condivisione di storie di personaggi cui spesso le famiglie aristocratiche riconducevano le proprie origini; del divertimento a seguito del racconto, come nel caso degli amori di Ares e Afrodite nell'VIII libro dell'*Odissea*, ma anche del più semplice timore per la vicenda raccontata, consapevoli che quelle storie avevano un'eco forte nella vita personale e collettiva dei Greci.

L'ascolto rivela dunque la sua specificità in termini che definiremmo naturalistici e in parte intimistici. Il suono che giunge alle orecchie del pubblico è una realtà dinamica molto potente, è parte costitutiva del racconto, ciò che lo rende vivo, ne presentifica la storia stessa.

La scrittura e il suo potere catalizzatore I: la lettura a voce alta.

Il momento nodale nella formazione della pratica della lettura in Grecia antica è un anfratto storico-culturale relativamente grande, coincidente con quella fase di passaggio dall'oralità pura all'oralità mista o auralità, in cui la scrittura, quantitativamente e qualitativamente sempre più diffusa, richiede l'ausilio della lettura per essere sonorizzata¹³. Ma si tratta di una lettura ad alta voce, che solo in un secondo momento diventerà silenziosa. Progressivamente e lentamente tra VIII e VII sec. a.C. inizia a mettersi in moto quello che potremmo definire un miracolo nel campo delle *humanae litterae*: la lettura non più finalizzata in senso tecnico all'economia di palazzo o cittadina, ma alla trasmissione di un messaggio immortale, alla comprensione, al ritorno su e alla ricodifica di un testo poetico. Si può immaginare a questa altezza l'emergere, sebbene ancora in forma embrionale, del lettore nel senso moderno del termine.

In età arcaica la lettura è una pratica discontinua e stratificata, differente dalla nostra. Conferma questa estraneità alla pratica del leggere moderna il lessico stesso della lettura in Grecia arcaica: νέμω (*nemo*), ἀνανέμω (*ananemo*) indicano il leggere nel senso della distribuzione delle parole, verbalizzate at-

¹³ A riguardo restano fondanti: E.A. HAVELOCK, *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Laterza, Roma-Bari 1987; ID., *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Laterza, Roma-Bari 1999; ID., J.P. HERSEBELL, (a cura di), *Arte e comunicazione nel mondo antico. Guida storica e critica*, Laterza, Roma-Bari 1992.

traverso il suono a un pubblico che ascolta e riceve tale distribuzione esclusivamente con l'orecchio; λέγω (*lego*), ἀναλέγω (*analego*) ed ἐπιλέγω (*epilego*) indicano il leggere nel senso dell'aggiungere la propria voce allo scritto, in sé stesso incompleto, uno scritto che ha bisogno del λόγος (*logos*) da parte del lettore, di un'essenza che lo vivifica, altrimenti è destinato a restare lettera morta; ἀναγιγνώσκω (*anaghighnosco*) indica invece il leggere nel senso del riconoscere il singolo segno alfabetico e della sequenza grafica in cui trova senso, riconoscere le lettere che, in principio opache quanto al loro senso, si rivelano invece portatrici di significato.

La lettura ad alta voce, come ben ha dimostrato Svenbro, interviene a sonorizzare un testo scritto, altrimenti privo di vita¹⁴. È il caso delle iscrizioni, funebri e non, in cui il lettore presta la sua voce a un testo che di per sé stesso non potrebbe essere significativo, se non altro per la *scriptio continua* che ne impedisce una comprensione immediata. La voce del lettore dà vita al contenuto dell'iscrizione, riproducendo, ma solo a un livello secondario, lo stesso meccanismo dell'oralità. Prendiamo ad esempio l'epigramma in onore di Mnesiteo, inciso su una stele calcarea ritrovata a Eretria, in Eubea, e databile alla primametà del V sec. a.C.¹⁵:

χαίρετε τοὶ παριόντες, ἐγὼ δὲ θανὼν κατάκειμαι·
 δεῦρο ἰὼν **ἀνόνειμαι**, ἀνὴρ τίς τῆδε τέθαπται·
 ξεῖνος ἀπ' Αἰγίνης, Μνησίθεος δ' ὄνομα·
 καὶ μοι **μνήμ'** ἐπέθηκε φίλη μήτηρ Τιμαρέτη
 τύμβῳ ἐπ' ἀκροτάτῳ στήλην **ἀκόματον**,
 οὗ τις **ἐρεῖ** παριοῦσι διαμπερὲς ἡματα πάντα·
 Τιμαρέτη **μ'** ἔστησε φίλῳ ἐπὶ παιδί θανόντι.

Salve, passanti! Morto, io giaccio qua sotto;
 tu che ti accosti, **leggi** chi è l'uomo che qui è sepolto:
 uno straniero di Egina, di nome Mnesiteo;
 e mia madre Timarete ha levato per me come **mnema**
 sulla cima del tumulo una stele **inestinguibile**,
 dove si **leggerà** ai passanti per tutti i giorni a venire:
 Timarete **mi** ha eretta per il suo caro figlio defunto.

Dò traduzione dell'epigrafe secondo l'interpretazione convincente di Svenbro. Interessante vedere come l'iscrizione sia un oggetto parlante, come mostra, nell'ultimo verso, la personificazione tramite pronome personale. Il

¹⁴ J. SVENBRO, *Storia della lettura nella Grecia antica*, Roma-Bari, Laterza 1991; Id., *Le Tombeau de la cigale. Figures de l'écritures et de la lecture en Grèce ancienne*, Les Belles Lettres, Paris 2021.

¹⁵ Sulle iscrizioni parlanti cfr., di recente, J.W. DAY, *Archaic Greek Epigramm and Dedication. Representation and Reperformance*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.

sensu del messaggio viene reso manifesto solo tramite lettura ad alta voce data dal passante, che garantirà fama imperitura al defunto. Tale lettura è indicata dal verbo *ananeimai* del v. 2 (da ἀνανέμω/*ananemo*), che significa, come visto, distribuire, e nel caso specifico non può che indicare la distribuzione delle parole che il passante pronuncia. A v. 6 ricorre il verbo *erei* (futuro da λέγω/*lego*) che indica l'atto del leggere, mentre ai vv. 4 e 5, *mnema* e *akamaton* indicano rispettivamente il ricordo perenne che si manterrà nella memoria orale dei passanti e la sua inestinguibilità, come una fiamma che viene appiccata, in questo caso dal passante che legge¹⁶.

La lettura ad alta voce serve a diffondere anche testi più lunghi dinnanzi a un uditorio più vasto. È il caso delle letture pubbliche dei *logoi* di Erodoto o dei passi di Tuciddide, attestate nel V sec. a.C. ma perduranti nelle epoche successive. Una tale lettura aveva più vantaggi: sopperire al poco coerente livello di alfabetizzazione del pubblico, aggirare i limiti editoriali nel produrre copie scritte di lunghe opere in quantità tale da garantire possessori librari personali, da ultimo superare la difficoltà di leggere dal rotolo scritto, che obbligava del resto a riconoscere, oltre alle lettere, anche le unità di senso che ne derivavano. Questa lettura continuava a riprodurre tuttavia le dinamiche dell'oralità, non diversamente dalle recitazioni rapsodiche o dal canto spiegato di Stesicoro o di Pindaro. Non implicava un intervento attivo del pubblico rispetto al prodotto in termini di sintesi e di rielaborazione.

Le prime forme di confronto attivo tra pubblico e lettore sembrano svilupparsi, e non casualmente, in ambito filosofico e, diremmo, critico-esegetico già a partire dal VI sec. a.C. Sappiamo da più frammenti di Eraclito (22 B 1, 19, 34, 50, 108 Diels-Kranz) che il filosofo aveva più volte discusso col pubblico il suo pensiero, ma con scarso successo, perché quello stesso pubblico non coglieva la profondità dei suoi ragionamenti. Da altre testimonianze sappiamo che Teagene di Reggio, rapsodo e primo interprete di Omero, recitava l'*Iliade* e spiegava allegoricamente i miti in essa contenuti, dato che presuppone, accanto all'ascolto, frequente e ripetuto, delle recitazioni rapsodiche, anche una lettura attenta e altrettanto ripetuta del testo stesso da parte di Teagene, data a partire da copie scritte¹⁷. Le letture di Eraclito dovevano essere a viva voce, quelle personali di Teagene ugualmente, o al massimo a mezza voce. Non è possibile dare risposte certe su una lettura silenziosa già nel VI sec. a.C.

¹⁶ Lo stesso verbo *nemo*, questa volta in forma non composta, nel senso di leggere ricorre in un frammento di Sofocle (fr. 144 Radt), che descrive il momento precedente alla partenza dei Greci per Troia: la *persona loquens* invita il suo interlocutore a prendere le tavolette e a leggere, verosimilmente a voce alta, l'elenco dei nomi per verificare i presenti e gli assenti. Anche in questo caso la lettura è una distribuzione orale, tesa a concretizzare la presenza o meno dei personaggi.

¹⁷ Su Teagene cfr. F. BIONDI, *Teagene di Reggio rapsodo e interprete di Omero*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2015.

Queste testimonianze dimostrano in generale che la lettura, in ambito ancora di oralità parziale, innesca un meccanismo bilaterale ma non per questo biunivoco, direttamente proporzionale al livello di familiarità che il lettore in questione ha con la pratica scrittoria e quindi con la lettura stessa. C'è una lettura che mira a riprodurre la dinamica dell'oralità e che gioca sulla sola praticità del leggere, a cui non corrisponde una rielaborazione da parte del pubblico se non nella forma di una ammirazione o embrionale contestazione. C'è poi una lettura invece personale, limitata a figure specifiche, che gioca sulla possibilità di sintetizzare il testo, di ritornarci, di commentarlo o contestarlo. La frequentazione della scrittura apre la strada al potenziamento della lettura come strumento di conoscenza, in una forma di apprendimento radicalmente diverso da quello in condizione di oralità pura.

La scrittura e il suo potere catalizzatore II: la lettura silenziosa

Le prime testimonianze su una lettura silenziosa risalgono alla seconda metà del V sec. Si tratta di alcuni passi teatrali: i versi dell'*Ippolito* di Euripide (428 a.C.) e di uno dei *Cavalieri* di Aristofane (424 a.C.), a cui aggiungere almeno le *Rane* di Aristofane (405 a.C.).

Eur. Hipp. 874-880

{Θη.} οἴμοι, τόδ' οἶον ἄλλο πρὸς κακῶι κακόν,
οὐ τλητὸν οὐδὲ λεκτόν· ὦ τάλας ἐγώ.

{Χο.} τί χρῆμα; λέξον, εἴ τί μοι λόγου μέτα.

{Θη.} **βοῶι βοῶι δέλτος ἄλαστα**· πᾶι φύγω
βάρος κακῶν; ἀπὸ γὰρ ὀλόμενος οἴχομαι,
οἶον οἶον **εἶδον γραφαῖς μέλος**
φθεγγόμενον τλάμων.

Eur. Hipp. 874-880

{Te.} *Oimoi*, ecco un'altra sciagura,
che si aggiunge alla sciagura, insostenibile, indicibile. Povero me!

{Co.} Di che cosa si tratta? Dimmelo, se posso saperlo.

{Te.} **Urla, urla mostruosità, la sua lettera.**

Dove troverò rifugio dalle sciagure che mi schiacciano?

È la fine, sono distrutto.

Povero me, quale, **quale canto intona questo scritto!**

Ar. Eq. 118-127

{Δη.} ὦ σοφώτατε.
Φέρ' αὐτόν, ἴν' ἀναγνῶ· σὺ δ' ἔγχεον πιεῖν
ἀνύσας τι. Φέρ' ἴδω, τί ἄρ' ἔνεστιν αὐτόθι;

Ἔσθι λόγια. Δὸς μοι, δὸς τὸ ποτήριον ταχύ.
 {Ni.} Ἰδοῦ. Τί φησ' ὁ χρησμός;
 {Δη.} Ἐτέραν ἔγχεον.
 {Ni.} Ἐν τοῖς λογίοις ἔνεστιν· «Ἐτέραν ἔγχεον;»
 {Δη.} Ἔσθι Βάκι.
 {Ni.} Τί ἐστι;
 {Δη.} Δὸς τὸ ποτήριον ταχύ.
 {Ni.} Πολλῶ γ' ὁ Βάκις ἐχρήτο τῷ ποτηρίῳ.
 {Δη.} Ἔσθι μιὰρὲ Παφλαγῶν, ταῦτ' ἄρ' ἐφυλάττου πάλαι,
 τὸν περὶ σεαυτοῦ χρησμὸν ὀρρωδῶν.
 {Ni.} Τυή;
 {Δη.} Ἐνταῦθ' ἔνεστιν, αὐτὸς ὡς ἀπόλλυται.
 {Ni.} Καὶ πῶς;

Ar. Eq. 118-127

{De.} Bravissimo: Dammelo qua che lo legga e intanto sbrigati a versarmi da bere. Vediamo. Che razza di vaticini! Dammi, dammi subito la coppa.
 {Ni.} Ma che dice l'oracolo?
 {De.} Versamene un'altra.
 {Ni.} L'oracolo dice «versamene un'altra»?
 {De.} O Bacide!
 {Ni.} Che c'è?
 {De.} Passami la coppa.
 {Ni.} Certo che Bacide non pensava ad altro che alla coppa.
 {De.} Maledetto Paflagone, ecco perché stavi tanto in guardia! Avevi paura del tuo oracolo.
 {Ni.} Cioè;
 {De.} Qui sta scritto quale sarà la tua fine.
 {Ni.} E cioè?

Nel primo caso Teseo, accortosi della tavoletta incisa, tenuta nella mano di Fedra morta, rompe il sigillo e legge silenziosamente; all'intervento del coro rivela il contenuto della tavoletta, non leggendola per esteso ma sintetizzandone il messaggio: la tavoletta «grida mostruosità» (βοᾶ ἄλαστα / *boa alasta*), il messaggio è un «canto intonato nello scritto» (γραφῆς μέλος φθεγγόμενον / *graphais melos phthengomenon*). L'atto del gridare, al di fuori di ogni metafora, dichiara la natura precipua dello scritto, che è imitazione dell'orale, mentre il canto intonato nello scritto rivela la potenza della lettura che vivifica un segno altrimenti morto. Nel secondo caso Demostene, dopo che Nicia ha sottratto un oracolo scritto a Paflagone, lo legge silenziosamente e ne dichiara il contenuto a Nicia stesso, attraverso un comico gioco di confusioni. Il messaggio è contenuto nello scritto e la voce lo rende chiaro all'ascoltatore.

La pratica della lettura silenziosa scaturisce da più cause concomitanti: il superamento del limite costituito dalla decifrazione della *scriptio continua*; la frequentazione con grandi quantità di testi scritti, letti più velocemente e con intenti più analitici; seguendo Svenbro, l'esperienza del teatro, in cui la separazione tra scena e pubblico sembrerebbe aver favorito una separazione tra testo e lettore¹⁸.

La lettura silenziosa implica dei presupposti specifici e porta con sé conseguenze importanti. Leggere nella propria mente significa che lo scritto ha un vita propria, non è più lettera morta che ha bisogno di una voce umana per prendere vita (il senso di ἐπιλέγω / *epilego* come aggiungere un λόγος / *logos* ai grafemi) e per essere distribuito agli ascoltatori (il senso di ἀνανέω / *ananemo* su citato); al contrario lo scritto è già per sé stesso vocalizzato, il grafema è già fonema, e come tale raggiunge metaforicamente l'orecchio dell'uditore e, con la stessa autonomia con cui si muove, permane silenziosamente nella mente del lettore. Lo dimostrano Eschilo, in una delle scene degli scudi dei *Sette contro Tebe* (vv. 432-434), con Capaneo che ha uno scudo che proclama con lettere di fuoco "incenderò la città", ma anche Erodoto, con tutti gli oggetti (steli, tripodi, oracoli scritti) che iniziano a parlare.

Da punto di vista del lettore, leggere silenziosamente vuol dire mantenere una distanza dal testo tale da poter, a un secondo livello, rifletterci sopra e manipolarlo. Quest'ultima possibilità, già presupposta nella lettura a voce alta, in questo caso diventa potenzialmente infinita e si corre da un dato nuovo: l'interiorizzazione della voce lettrice, per cui il lettore inizia a riflettere sulla sua stessa funzione. Certamente un lettore passivo a livello materiale, perché lo scritto non ha bisogno più della voce per essere vivificato, ma un lettore attivo a livello ermeneutico, nella fase di interpretazione.

Una tale pratica di lettura silenziosa fu verosimilmente limitata, sicuramente a professionisti della parola scritta, immersi in letture sufficientemente vaste da favorire l'interiorizzazione della voce lettrice; ciò nondimeno si sviluppò proprio in centri, come Atene, in cui l'evoluzione culturale raggiunge livelli sconosciuti altrove.

Conclusioni

La cultura greca tra età arcaica e classica fornisce una importante testimonianza per ricostruire l'articolato passaggio dall'oralità-ascolto alla scrittura

¹⁸ SVENBRO, *Storia della lettura*, cit.; ID., *Le théâtre et l'invention de la lecture silencieuse en Grèce ancienne*, in *Variations sur la lettre, le mètre et la mesure: Shakespeare*, a cura di D. Goy-Blanchet, R. Marienstras, Société française de Shakespeare, Paris 1996, pp. 177-186.

ra-lettura. Consente di tracciare le linee evolutive di un prodotto storicamente e culturalmente dato, quello appunto della lettura, in cui l'esperienza umana trascende la materialità dell'oggetto (le lettere e gli oggetti che le trasmettono) e vira verso una dimensione secondaria di meta-riflessione sul messaggio e la forma in cui esso viene portato.

Bibliografia

- BETTINI, M., *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Carocci, Roma 2018.
- ID., *Roma, città della parola*, Einaudi, Torino 2022.
- BIONDI, F., *Teagene di Reggio rapsodo e interprete di Omero*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2015.
- BOLZONI, L., *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Einaudi, Torino 2019.
- BRAIDA, L., OUVRY-VIAL, B. (a cura di), *Leggere in Europa. Testi, forme, pratiche (secoli XVIII-XXI)*, Carocci, Roma 2023.
- BRILLANTE, C., *Il cantore e la Musa. Poesia e modelli culturali nella Grecia arcaica*, Edizioni ETS, Pisa 2009.
- CREPALDI, D., *Neuropsicologia della lettura. Un'introduzione per chi studia, insegna o è solo curioso*, Carocci, Roma 2020.
- DAY, J.W., *Archaic Greek Epigram and Dedication. Representation and Reperformance*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- DEHAENE, S., *I neuroni della lettura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009 [ed. or. Paris, Odile Jacob 2007].
- ID. (a cura di), *Apprendre à lire. Des sciences cognitives à la salle de classe*, Odile Jacob, Paris 2011.
- DEL CORSO, L., *Il libro nel mondo antico. Archeologia e storia (secoli VII a.C. – IV d. C.)*, Carocci, Roma 2022.
- ERCOLANI, A., *Omero. Introduzione allo studio dell'epica greca arcaica*, Carocci, Roma 2006.
- GUERRA, L., *Etica della lettura. Dalla scrittura cuneiforme all'alfabeto*, Carocci, Roma 2010.
- HAVELOCK, E.A., *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Laterza, Roma-Bari 1987 [ed. or. Yale University Press, New Haven – London 1986].
- ID., *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Laterza, Roma-Bari 1999 [ed. or. Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1963].
- HAVELOCK, E.A., HERSHBELL, J.P. (a cura di), *Arte e comunicazione nel mondo antico. Guida storica e critica*, Laterza, Roma-Bari 1992.

- HANINK, J., *Lycurgan Athens and the Making of Classical Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.
- LEONI, F.A., *Voce. Il corpo del linguaggio*, Carocci, Roma 2022.
- LORD, A.B., *Il cantore di storie*, Argo, Lecce 2005 [ed. or. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts-London 2000²].
- LORETELLI, R., *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- LUCARINI, C.M., *La genesi dei poemi omerici*, De Gruyter, Berlin-Boston 2019.
- MANGUEL, A., *Una storia della lettura. Nuova edizione ampliata e aggiornata*, Milano, Vita e pensiero 2023 [ed. or. Barcelona, Schavelzon Graham 2023].
- MCCALLUM, L.R., *Decorative Program in the Mycenaean Palace of Pylos. The Megaron Frescoes*, PhD diss., University of Pennsylvania 1987.
- ONG, W.J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna 1986 [ed. or. London – New York, Methuen 1982].
- PARRY, A. (a cura di), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Clarendon Press, Oxford 1971.
- PIETRUCZUK, K., *Aeschylus, Sophocles and Euripides between Athens and Alexandria: A Textual History*, Edizioni Quasar, Roma 2019.
- RADLOFF, W., *Proben der Volksliteratur der nördlichen türkischen Stämme: Der Dialect der Kara-Kirgisen*, V, St. Petersburg 1885.
- SVENBRO, J., *Storia della lettura nella Grecia antica*, Roma-Bari, Laterza 1991a [ed. or. Paris: Éditions de la Découverte 1988].
- ID., *La lecture à haute voix. Le témoignage des verbes grecs signifiant "lire"*, in *Phoinikeia grammata. Lire et écrire en Méditerranée*, Actes du colloque de Liège (15-18 novembre 1989), a cura di C. Baurain, C. Bonnet, V. Crings, Société des études classiques, Liège-Namur 1991b, pp. 539-548 [= J. Svenbro 2021, pp. 27-35].
- ID., *La Grecia arcaica e classica: l'invenzione della lettura silenziosa*, in *Storia della lettura*, a cura di G. Cavallo, R. Chartier, Bari-Roma, Laterza 1995, pp. 3-36.
- ID., *Le théâtre et l'invention de la lecture silencieuse en Grèce ancienne*, in *Variations sur la lettre, le mètre et la mesure: Shakespeare*, a cura di D. Goy-Blanchet, R. Marienstras, Société française de Shakespeare, Paris 1996, pp. 177-186.
- ID., *La Parole et le marbre. Aux origines de la poétique grecque* [1975], Les Belles Lettres, Paris 2020.
- ID., *Le tombeau de la cigale: Figures de l'écriture et de la lecture en Grèce ancienne*, Les Belles Lettres, Paris 2021.

Piaceri e pericoli della lettura: note su Hofmannsthal e Proust

Marco Rispoli

Università di Padova

Se nell'arte e nella vita si ritiene di dover essere originali e autentici, la lettura diviene, ancor più che un piacere, un pericolo. Nel fronteggiare le minacce provenienti da un'eccessiva esposizione alle parole degli altri, Hugo von Hofmannsthal e Marcel Proust appaiono due figure esemplari: la loro prassi e la loro riflessione al riguardo si sviluppa in modo analogo, riscattando l'atto della lettura da una dimensione meramente passiva, a scapito del ruolo dell'autore e dell'univocità del testo. Mentre Proust è tuttavia disposto ad accettare le conseguenze problematiche di questa apertura, Hofmannsthal appare teso, negli anni più tardi, a limitarne la portata, cercando di restaurare un canone e di sottrarre il lettore al suo isolamento.

lettura, Hugo von Hofmannsthal, Marcel Proust

I rischi della lettura

A stento comprensibili potrebbero oggi apparire le riserve e i sospetti che a lungo gravarono sui libri e la lettura. Da tempo, leggere è considerato in modo pressoché unanime, indipendentemente dai modi e dai contenuti, un gesto prezioso e irrinunciabile non solo nel processo di formazione, ma nell'esperienza umana in generale. Il favore generalizzato di cui gode l'atto della lettura è però indicativo soprattutto di come sia andato perduto il suo potere, davanti alla prepotenza di altri media e di altre esperienze estetiche. Ben altri erano i toni usati in passato, per esempio nel corso del Settecento, quando la lettura si diffonde in Europa al di là delle ristrette sfere degli eruditi, e mostra una capacità di suggestionare il lettore tanto forte da apparire come un vizio o una malattia.

Particolarmente sensibile a questo tema fu il mondo di lingua tedesca, la cui peculiare inclinazione alla lettura deriva in parte dall'importanza della comunicazione scritta in un paese privo di un centro paragonabile alle grandi metropoli europee, in parte discende dal significato che la lettura individuale possiede nella religiosità protestante. L'allarme si propaga, con accenti che per alcuni versi anticipano una *Kulturkritik* novecentesca, man mano che «lettura intensiva» di un solo testo (la Bibbia) o, al massimo, di pochi libri edificanti lascia progressivamente spazio a una «lettura estensiva», e dunque alla perenne ricerca di nuovi stimoli estetici. Ecco che allora la lettura avrebbe preso le forme di una mania (*Lesewut*), di una dipendenza (*Lesesucht*), secondo lo sguardo di qualche critico, spaventato all'idea di perdere il controllo sulla gioventù e sulle donne, che di norma, nella trattatistica del tempo, appaiono come le categorie maggiormente a rischio. Che quest'attitudine alla lettura potesse recare con sé momenti di emancipazione viene d'altronde riconosciuto, almeno implicitamente, con il senno di poi, quando nella ricostruzione storica i profondi cambiamenti nella lettura sono stati considerati una sorta di rivoluzione, appunto una *Leserevolution*¹.

Ancor prima di suscitare timori riguardo al pernicioso influsso dei libri su fasce sempre più ampie della popolazione, l'abitudine alla lettura sembra d'altronde aver rappresentato una fonte di crescente preoccupazione tra gli autori. Al pericolo di obliare sé stessi, il mondo, i propri doveri mentre ci si immerge nelle pagine di un libro s'aggiunge, negli scrittori, il timore che la propria voce sia sommersa dalle voci altrui. Il problema si affaccia già all'inizio dell'età umanistica, pur nella gioia suscitata dal ritrovamento dei classici e dalla crescente domestichezza con i loro testi². Al tramonto di quella stagione la preoccupazione attorno alla riconoscibilità della propria scrittura, pur nel piacere del costan-

¹ Sui cambiamenti legati alla lettura, con particolare riferimento alla realtà tedesca, cfr. R. ENGELSING, *Zur Sozialgeschichte deutscher Mittel- und Unterschichten*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1978, in particolare pp. 112-154; E. SCHÖN, *Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers: Mentalitätswandel um 1800*, Klett-Cotta, Stuttgart 1987; D. VON KÖNIG, *Lesesucht und Lesewut*, in *Buch und Leser. Vorträge des ersten Jahrestreffens des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Geschichte des Buchwesens*, a cura di H.G. Göpfert, Hamburg 1977, pp. 89-124. La portata della cosiddetta «Leserevolution» viene d'altronde relativizzata da successivi studi, tra cui R. WITTMANN, *Gibt es eine Leserevolution am Ende des 18. Jahrhunderts?*, in *Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm*, a cura di R. Chartier, G. Cavallo, Campus, Frankfurt am Main 1999, pp. 419-454.

² Si coglie per esempio una qualche inquietudine già in Petrarca, quando nelle *Familiari* afferma di avere difficoltà a distinguere il proprio da quel che invece proviene dalle proprie letture («turba talium obsessus, nec cuius sint certe nec aliena meminerim»), benché in lui e ancora nei suoi successori prevalga senza dubbio il piacere nel commercio con i testi antichi, come emerge dalla ricostruzione di L. BOLZONI, *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Einaudi, Torino 2019.

te riferimento a testi altrui³, trova un'espressione esemplare con Montaigne: «Quand j'escris, je me passe bien de la compagnie, et souvenance des livres, de peur qu'ils n'interrompent ma forme»⁴.

Nelle parole di Montaigne si può trovare l'espressione esemplare di quel sentimento che Harold Bloom chiamerà l'*Angoscia dell'influenza*, riconoscendovi un fenomeno fondamentale nello sviluppo della letteratura occidentale moderna. L'antagonismo che verrebbe a crearsi tra uno scrittore e i suoi predecessori non può che farsi più intenso là dove si impone un'estetica tesa a ricercare prima di ogni altra cosa la novità e l'originalità, come osserva Bloom stesso: «As poetry has become more subjective, the shadow cast by the precursors has become more dominant»⁵. Davanti alla crescente minaccia rappresentata dai predecessori, la lettura appare sempre più sospetta, e la figura ideale di un *Originalgenie* sembra destinata ad avere un rapporto tutt'altro che intenso con i libri, come osserva Diderot, con tutte le ambivalenze legate al personaggio, nel *Nipote di Rameau*: «les génies lisent peu, pratiquent beaucoup et se font d'eux-mêmes»⁶.

Anche di qui discende, nell'ultimo scorcio del Settecento, la sempre più marcata separazione tra genio e gusto, tra produzione e consumo di testi, che in fondo continua ad agire ancora molto più tardi, per esempio nella riflessione critico-teorica di Bloom, là dove si osserva come lo scrittore moderno può affermarsi soltanto abbandonando i panni del lettore, praticando cioè un «misreading», una dislettura, poiché altrimenti è condannato a restare «soltanto un lettore»⁷. Nel corso dell'Ottocento una simile separazione si manifesta in modo sempre più radicale, e basterà qui ricordare il gesto con cui Nietzsche, riguardando alla propria vicenda autoriale in *Ecce homo*, ostenta la propria indipendenza dai libri altrui:

In tief arbeitsamen Zeiten sieht man keine Bücher bei mir: ich würde mich hüten, jemanden in meiner Nähe reden oder gar denken zu lassen. Und das hieße ja lesen...Hat man eigentlich beobachtet, daß in jener tiefen Spannung, zu der die Schwangerschaft den Geist und im Grunde den ganzen Organismus

³ Con riferimento a Montaigne, alla sua pratica della citazione che sempre più diviene strumento per osservare la propria soggettività cfr. M. METSCHIES, *Zitat und Zitierkunst in Montaignes Essais*, Paris-Genève 1966; C. BROUSSEAU-BEUERMANN, *La copie de Montaigne. Étude sur les citations dans les Essais*, Paris-Genève 1989. Più in generale sull'arte della citazione cfr. A. COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979.

⁴ M. DE MONTAIGNE, *Œuvres complètes*, a cura di A. Thibaudet, M. Rat, Gallimard, Paris 1962, p. 852.

⁵ H. BLOOM, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, 2nd edition, Oxford University Press, New York-Oxford 1997, p. 11.

⁶ D. DIDEROT, *Le neveu de Rameau*, in *Œuvres*, a cura di A. Billy, Gallimard, Paris 1951, pp. 395-474: 432.

⁷ BLOOM, *The Anxiety of Influence*, cit., p. 11

verurteilt, der Zufall, jede Art Reiz von außen her zu vehement wirkt, zu tief »einschlägt«? Man muß dem Zufall, dem Reiz von außen her so viel als möglich aus dem Wege gehn; eine Art Selbst-Vermauerung gehört zu den ersten Instinkt-Klugheiten der geistigen Schwangerschaft. Werde ich es erlauben, daß ein fremder Gedanke heimlich über die Mauer steigt?⁸

La capacità di mantenere la propria originalità e autonomia intellettuale a dispetto degli influssi esterni viene spesso celebrata nell'ultimo scorcio dell'Ottocento come la caratteristica che più di ogni altra distingue l'individualità d'eccezione dalle schiere degli epigoni e di tutti coloro che sono particolarmente sensibili alle suggestioni dei libri. Così, per esempio, nel trattato *Le Bovarysme* Jules de Gaultier contrapponeva alle persone comuni, portate a imitare modelli letterari, chi non si lasciava suggestionare: «le grand homme, qui n'imité point, demeure asservi a la loi imperieuse de son genie»⁹.

In realtà, com'è ovvio, la situazione è molto più varia e sfumata. La risolutezza con cui Nietzsche celebrava la propria emancipazione dalle voci degli altri, oscillando tra metafora erotica e immaginario bellico, può essere letta come il sintomo di quanto fosse centrale, nella sua esperienza intellettuale, una pratica della lettura che non da ultimo risente della sua formazione di filologo¹⁰. È difficile trovare letterati che, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, non abbiano dovuto fare i conti con la propria passione per la lettura e con il pericolo di una «intoxication littéraire» individuato nel 1883 da Paul Bourget nei suoi *Essais*¹¹. Entro un simile contesto appare particolarmente significativa l'esperienza di due autori la cui scrittura si trovò spesso intrecciata alle suggestioni provenienti dalla lettura: Hugo von Hofmannsthal e Marcel Proust. Le affinità tra i due, che Adorno le poteva ravvisare perfino nella fisionomia¹², si mostrano anche nel modo di pensare alla lettura: posti davanti al potere delle suggestioni letterarie, entrambi sviluppano, almeno in un primo momento, una strategia che si fonda sulla libertà creativa del lettore.

⁸ F. NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, VI, a cura di G. Colli, M. Montinari, 2. durchges. Auflage, de Gruyter, München-Berlin-New York 1988, p. 284.

⁹ J. DE GAULTIER, *Le Bovarysme. Nouvelle édition*, Mercure de France, Paris 1921, pp. 11-12.

¹⁰ Sull'importanza della lettura cfr. U.A. SOMMER, *Was Nietzsche las und nicht las*, in *Nietzsche als Leser*, a cura di H.-P. Anschütz, A.T. Müller, M. Rottmann, Y. Souladié, de Gruyter, Berlin-Boston 2021, pp. 7-28; sull'importanza della filologia cfr. C. BENNE, *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie*, de Gruyter, Berlin-New York 2005.

¹¹ P. BOURGET, *Essais de psychologie contemporaine. Édition définitive augmentée d'appendices*, I, Plon, Paris 1921, p. 157. Il termine viene usato nel saggio dedicato a Flaubert, sintomi riconducibili a questa sindrome vengono tuttavia presentati anche in relazione a Baudelaire, Renan o Taine.

¹² Cfr. T.W. ADORNO, *Gesammelte Schriften*, X, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, p. 204.

Dalla solitudine alla socialità: Hofmannsthal e la lettura

In una lettera giovanile Hofmannsthal descrive la forza d'attrazione esercitata dai libri sugli scaffali della propria camera, profondi a tal punto da portarlo all'oblio di sé, a sentirsi dominato dai pensieri e le sensazioni altrui. Di qui la sensazione di essere un fantasma: «man ist wie ein Gespenst bei hellem Tage, fremde Gedanken denken in einem, alte, tote, künstliche Stimmungen leben in einem, man sieht die Dinge wie durch einen Schleier»¹³. L'opera di Hofmannsthal prende per molti versi le mosse da questa consapevolezza del potere esercitato dalla tradizione letteraria. Qualche anno prima, appena diciassettenne, Hofmannsthal era arrivato a decretare in un frammento che molti libri erano perfettamente inutili, poiché altro non erano che la riproposizione più o meno stanca, più o meno riconoscibile delle poche grandi opere originali, allo stesso modo in cui la gran parte delle persone non era in fondo che la fiacca riedizione di quei pochi grandi spiriti che sarebbero stati in grado di agire in modo indipendente e dare forma originale al proprio linguaggio: «Die Menschen sind also nur abgeschwächte Umbildungen der grossen Geister, die in ihnen weiter denken, ihre Lebensgedanken variieren. Daher die vielen unnützen Bücher»¹⁴.

Non erano certo queste le migliori premesse per un giovane poeta, che si vede relegato in un ruolo epigonale. Come riuscire a superare dunque lo scorporamento che deriva da queste circostanze? Hofmannsthal resta estraneo a ogni tentativo volto a ricercare un ultimo residuo di originalità attraverso il netto rifiuto della letteratura passata e dunque attraverso una severa astinenza dalla lettura; non sembra infatti in alcun modo disposto a rinunciare a un intenso dialogo intertestuale con i momenti più svariati della tradizione occidentale. Ciò che permetterebbe di non restare schiacciato sotto il peso dei predecessori diviene allora la capacità di leggere in modo creativo. È ciò che trova espressione in una lettera del 1895, là dove Hofmannsthal immagina che la letteratura si nutra necessariamente di letture, e che dunque i libri siano anelli di una ininterrotta catena: a differenza di quello che paventava qualche anno prima, però, questo flusso di testi non procedeva da pochi «grandi spiriti» verso una schiera di epigoni, in esso non dominava necessariamente il declino, al contrario poteva succedere che alcuni libri mediocri dessero vita, nella mente del lettore, a sensazioni che, pur nel loro carattere illusorio (si tratta di «Scheinerfahrungen»), erano ardenti e meravigliose¹⁵, e che di qui potesse nascere anche un'opera d'arte.

¹³ H. VON HOFMANNSTHAL, E. KARG VON BEBENBURG, *Briefwechsel*, Fischer, Frankfurt am Main 1966, p. 31.

¹⁴ H. VON HOFMANNSTHAL, *Sämtliche Werke*, XXXVIII, a cura di R. Hirsch, E. Ritter, K. Heumann, P.M. Braunwarth, Fischer, Frankfurt am Main 2013, p. 96.

¹⁵ HOFMANNSTHAL, KARG, *Briefwechsel*, cit., p. 94: «Ich glaube, dass in den Köpfen gewisser

Il merito di una simile esperienza estetica risiede però quasi per intero nella sensibilità e nella libera creatività del lettore, e non già nelle qualità oggettive di un testo. Le conseguenze non sono irrilevanti e Hofmannsthal ne è consapevole, là dove afferma che non vi può essere per il lettore alcuna rigida gerarchia estetica, che i libri dunque sono in fondo solo strumenti per amplificare le proprie sensazioni, e che in fondo proprio questo era quel che a lui aveva donato la lettura dei *Fratelli Karamazov*, ma che in fondo sensazioni analoghe potevano essere suscitate, in un lettore di talento, anche da qualche scarno telegramma:

Deswegen gibt es, vom Standpunkt des Lesenden, keine guten und keine schlechten Bücher sondern nur Bücher, die ihm viel und die ihm wenig sagen. Mir haben die KARAMASOW sehr viel gesagt: ich bin dann anders in den Straßen herumgegangen, es war mir nachher größeres Ereignis, den Leuten in der Tramway ins Gesicht zu sehen. Ich habe meine Freunde lieber gehabt, das Schöne stärker und das Grauenhafte grauenhafter gespürt. Manchmal geht es einem aber so, wenn man zufällig 3 merkwürdige Telegramme über den Krieg der Holländer auf Batavia gelesen hat. Wahrscheinlich kann man eben aus dem Krieg der Holländer auf Batavia ein sehr schönes Buch machen¹⁶.

Per lunga parte della propria vicenda poetica, nel tentativo di assicurare alla letteratura un ruolo centrale nella vita delle persone, Hofmannsthal ripropone considerazioni analoghe, rimettendo nelle mani del lettore la possibilità di una felice esperienza letteraria¹⁷. Così, per esempio, in un saggio giovanile significativamente intitolato *Poesia e vita* sostiene che nei componimenti poetici ciascun lettore non ritrova altro che la ricchezza della *propria* anima¹⁸, e in un appunto per il *Dialogo su poesie* osserva come solo nel contatto col lettore la poesia si desti¹⁹. Soprattutto nei primi anni del Novecento, nella splendida produzione saggistica di quel tempo, Hofmannsthal sembra intento a sondare le possibilità entro cui si può muovere la lettura, tanto da progettare un saggio dedicato alla figura del lettore, *Der Leser*, di cui rimane peraltro solo qualche

Menschen aus schalen Büchern wieder wundervolle glühende Scheinerfahrungen werden».

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Sul tema, tra gli altri, cfr. H. GRUNDMANN, «*Mein Leben zu erleben wie ein Buch*». *Hermeneutik des Erinnerns bei Hugo von Hofmannsthal*, Koenigshausen & Neumann, Würzburg 2003; A. EDER, *Der Pakt mit dem Mythos. Hugo von Hofmannsthal's ,zerstörendes Zitieren' von Nietzsche, Bachofen, Freud*, Rombach, Freiburg i. Br. 2013; M. RISPOLI, *Hofmannsthal und die Kunst des Lesens Zur essayistischen Prosa*, Wallstein, Göttingen 2021; C. KÖNIG, *Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen*, Göttingen, Wallstein 2001.

¹⁸ H. VON HOFMANNSTHAL, *Sämtliche Werke*, XXXII, a cura di J. Barth, H.G. Dewitz, M. Mayer, U. Renner, O. Varwig, Fischer, Frankfurt am Main 1991, p. 188: «die Gedichte sind wie die unscheinbaren aber verzauberten Becher, in denen jeder den Reichthum seiner Seele sieht, die dürftigen Seelen aber fast nichts».

¹⁹ *Id.*, *Sämtliche Werke*, cit., XXXI, a cura di E. Ritter, Fischer, Frankfurt am Main 1991, p. 331: «im Leser: da schlägt das Gedicht die Augen auf».

appunto. Il tema trova comunque sviluppo in diversi scritti, e in particolare in una delle sue riflessioni poetologiche più ampie e ambiziose, *Il poeta e questo tempo* (1906), Hofmannsthal celebra la lettura come un gesto emblematico per il presente e, soprattutto, come il momento in cui è possibile superare ogni contrapposizione tra letteratura e vita:

Es hat keinen Sinn, eine wohlfeile Antithese zu machen und den Büchern das Leben entgegenzustellen. Denn wären die Bücher nicht ein Element des Lebens, [...] so wären sie gar nichts und es wäre nicht des Atems wert, über sie zu reden. Aber sie sind in der Hand eines jeden etwas anderes, und sie leben erst, wenn sie mit einer lebendigen Seele zusammenkommen. [...] es ist eine sinnlose Antithese, diesen, die leben, das Gedichtete gegenüberzustellen als ein Fremdes, da doch das Gedichtete nichts ist als eine Funktion der Lebendigen. Denn es lebt nicht: es wird gelebt²⁰.

Anche in questo caso, come nelle riflessioni giovanili, la centralità del poeta e della poesia nel presente appare possibile solo attraverso la rinuncia a determinare il significato oggettivo di questi, dal momento che i libri divengono nella mani di ciascuno qualcosa di diverso e l'atto della lettura viene rappresentato, in questo testo così come in altre riflessioni saggistiche di quegli anni, come qualcosa di eminentemente individuale e solitario: «Der Leser ist schließlich immer ein Einzelner»²¹.

L'esplicita rinuncia a distinguere il valore e il significato oggettivo delle opere di poesia, pur di farne un elemento dell'umana esistenza, dovette tuttavia apparire a Hofmannsthal sempre più problematica. Si spiega così, tra le altre cose, un significativo spostamento di accenti che avviene, all'incirca a partire dal 1910, nella sua riflessione estetica. La ricezione delle opere continua ad avere un ruolo cardinale, ma vengono posti dei freni sempre maggiori all'arbitrio soggettivo del lettore. Da un lato una simile limitazione appare garantita in quella dimensione teatrale che, fin da principio oggetto delle ambizioni di Hofmannsthal, diviene sempre più preponderante all'interno della sua attività letteraria. Il singolo lettore cessa qui di essere tale, diviene parte di un pubblico, di una collettività che non è più tenuta a confrontarsi direttamente con un testo. Ma anche nelle molte occasioni in cui Hofmannsthal abbandona la dimensione teatrale e pone esplicitamente a tema l'atto della lettura, negli anni più tardi, si può osservare una analoga tendenza a considerare il lettore non già un individuo isolato, ma qualcuno che partecipa a una forma di socialità letteraria sovraindividuale. Ciò trova riscontro anche nella dimensione autoriale,

²⁰ Id., *Sämtliche Werke*, XXXIII, a cura di K. Heumann, E. Ritter, Fischer, Frankfurt am Main 2009, p. 145.

²¹ *Ibid.*, p. 109.

rispetto alla quale Hofmannsthal tende a ridimensionare il proprio contributo e comunque il contributo del singolo scrittore, cercando in modo sempre più assiduo momenti di collaborazione (si pensi al sodalizio con Strauss o alla continua collaborazione con Reinhardt), senza nascondere il debito nei confronti della tradizione letteraria. Allo sgomento provato dal poeta ancora adolescente per il fatto che era impossibile dire qualcosa di davvero individuale, dal momento che ogni frase era eco o al massimo variazione di quel che avevano detto e scritto pochi «grandi spiriti» si sostituisce allora, a distanza di quasi quarant'anni, un sentimento di sollievo al pensiero che nel linguaggio possano dimorare tutte le persone scomparse, riunite in una sorta di comunità: «Die Sprache ist ein grosses Totenreich [...]. Es ist unser zeitloses Schicksal in ihr, und die Übergewalt der Volksgemeinschaft über alles Einzelne»²².

Proust e la libertà del lettore

Il potere dei libri sul lettore, osservato con cangiante stato d'animo da Hofmannsthal, viene posto a tema di frequente anche da Marcel Proust²³. In un frammento che risale agli ultimi anni dell'Ottocento, viene per esempio constatato l'effetto, ambivalente e incontrastabile, dei romanzi: «Nous sommes tous devant le romancier comme les esclaves devant l'empereur: d'un mot, il peut nous affranchir [...]. Par lui nous sommes le véritable Protée qui revêt successivement toutes les formes de la vie»²⁴. Se qui da un lato la lettura viene celebrata come momento di liberazione dai troppo angusti confini della propria individualità, dai vincoli del tempo e del luogo, è dall'altro lato evidente come la lettura conduca a una condizione molto simile a quella che, qualche anno prima, era stata definita con il nome di «dilettantismo» da Bourget. Il dilettante era persona incapace di una scelta, era dunque condannato a una proteiforme esistenza, di continuo investito da nuove idee e nuove identità: «une disposition de l'esprit, [...] qui nous incline tour à tour vers les formes diverses de la vie et nous conduit à nous prêter à toutes ces formes sans nous donner à aucune»²⁵.

²² ID., *Sämtliche Werke*, XXXVI, a cura di D. Mische, C. Schlaud, E. Ritter, K. Kaluga, Fischer, Frankfurt am Main 2017, pp. 119-120.

²³ Sul tema cfr. J. RITTE, «*Qu'est-ce que la lecture?*». *Bemerkungen über Lektüre, Kritik und Theorie bei Proust*, in *Marcel Proust. Werk und Wirkung*, a cura di R. Speck, Frankfurt am Main 1982, pp. 175-187; V. ROLOFF, *Lesen als «déchiffrement»*. *Zur Buchmetaphorik und Hermeneutik bei Novalis und Proust*, in *Marcel Proust. Lesen und Schreiben*, a cura di E. Mass, V. Roloff, Frankfurt am Main 1983, pp. 186-205 e, soprattutto, ID., *Werk und Lektüre. Zur Literaturästhetik von Marcel Proust*, Frankfurt am Main 1984.

²⁴ M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve. Précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et Articles*, a cura di P. Clarac, Y. Sandre, Gallimard, Paris 1971, p. 413.

²⁵ BOURGET, *Essais*, cit., p. 55.

Una simile condizione è naturalmente pericolosa, specie per chi volesse affermare, in arte e in poesia, uno stile individuale. Proust si mostra consapevole di questo problema, e con la sua produzione di *Pastiches*, secondo una diffusa interpretazione, avrebbe contrastato il pericolo di restare intrappolato in una condizione epigonale, conducendo *ad absurdum* le suggestioni provenienti dagli autori amati²⁶. È lo stesso autore a riconoscere questa funzione alla scrittura imitativa, quando nel 1920, nelle sue considerazioni *A proposito dello «stile» di Flaubert*, scrive:

Quand on vient de finir un livre, [...], notre voix intérieure qui a été disciplinée pendant tout la durée de la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux. Il faut la laisser faire un moment [...], c'est à dire faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela, redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire²⁷.

Parallelamente alla strategia impiegata nei *Pastiches* per liberarsi dagli eccessivi influssi e dall'angoscia che a questi inevitabilmente si accompagna, Proust sviluppa una riflessione che nei primi anni del secolo – nel volgere di tempo in cui anche Hofmannsthal si dedica con particolare intensità al tema – prende forma nello scritto *Sur la lecture*, poi noto anche col titolo *Journées de lecture*²⁸, pubblicato in rivista nel 1905 e nell'anno successivo, a introdurre la sua traduzione di *Sesame and Lilies*, il titolo che riuniva tre conferenze di John Ruskin. Le considerazioni di Ruskin sulla lettura, volta a celebrare la possibilità di intrattenere un dialogo con i maggiori intelletti umani attraverso la lettura, sono oggetto di critica da parte di Proust, ma non costituiscono che un pretesto per una più ampia meditazione sul tema, ricca di momenti narrativi. Nella prima parte, attraverso la rammemorazione delle proprie esperienze di lettura infantili, viene celebrata la passione suscitata dai libri. Non è tuttavia un caso che queste appaiano legati alle aurorali esperienze della fanciullezza, dal momento che nel prosieguito del saggio Proust intende ridimensionare il valore intellettuale della lettura, facendone solo uno spunto iniziale per lo sviluppo di un'autonoma attività dello spirito:

c'est là, en effet, un des grands et merveilleux caractères des beaux livres (et qui nous fera comprendre le rôle à la fois essentiel et limité que la lecture peut jouer dans notre vie spirituelle) que pour l'auteur ils pourraient s'appeler «Conclusions» et pour le lecteur «Incitations». Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous

²⁶ Al riguardo cfr. Tra gli altri J. MILLY, *Les pastiches de Proust. Édition critique et commentée*, Colin, Paris 1970, pp. 36-42.

²⁷ M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 594.

²⁸ Con questo titolo viene ripreso da Proust nel 1919, in appendice alla raccolta di *Pastiches et mélanges* da lui stesso pubblicata.

donnât des réponses, quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs [...]. La lecture est au seuil de la vie spirituelle ; elle peut nous y introduire : elle ne la constitue pas²⁹.

In modo ancor più radicale di quanto non avvenga in Hofmannsthal, Proust riconosce il valore della lettura principalmente come pretesto per un lavoro che non ha più molto a che fare con le pagine lette. Si può così assistere allo sviluppo di una teoria che è opposta e complementare alla prassi imitativa svolta con i *Pastiches*. Se con essi implicitamente veniva a essere documentato il potere dei testi letterari, il saggio sulla lettura, al contrario, si volge a relativizzare l'importanza della lettura. Ma in entrambi i casi si tratta di garantire al lettore l'indipendenza dalle proprie letture. Nel riflettere sulla ricezione di opere letterarie Proust appare dunque in più di un'occasione e in svariati modi voler garantire al lettore un ruolo attivo. Così è per esempio possibile leggere le considerazioni contenute in un frammento, poi ripreso al termine di *Contre Saint-Beuve*, dove viene ancor più radicalmente negata la possibilità di un dialogo ermeneutico: «Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens»³⁰. La considerazione di Hofmannsthal, secondo cui il lettore è in fondo sempre un singolo, trova in Proust qualcosa di corrispondente e ancor più radicale: la lettura diviene gesto a tal punto soggettivo da assumere tratti solipsistici. E sebbene nel saggio Proust arrivi poi a mitigare la propria critica della lettura, riconoscendo l'importanza che essa assume nel coltivare il gusto e le «belles manières» dello spirito³¹, al contempo egli torna a ricordare come il tratto distintivo di uno «esprit original» sia proprio quello di saper «subordonner la lecture à son activité personnelle», limitandosi a cercare in essa un pur nobile diversivo, una «distraction»³².

Alcune riflessioni presenti nel saggio trovano poi eco e sviluppo nell'opera maggiore di Proust, dove il tema della lettura è tutt'altro che secondario³³. Anche nella *Recherche* essa si rivela attività eminentemente soggettiva, fin dalle primissime righe, in cui Marcel ricorda come le riflessioni su ciò che aveva letto prima di dormire prendessero un corso particolare: «il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage»³⁴. Il lungo cammino compiuto dal

²⁹ PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 176.

³⁰ *Ibid.*, p. 305.

³¹ *Ibid.*, p. 189.

³² *Ibid.*

³³ Di rado il tema può dunque essere ignorato in un'interpretazione complessiva dell'opera. Per una specifica indagine su questo argomento si veda, oltre al già citato lavoro di ROLOFF, *Werk und Lektüre*, cit., pp. 144-251, e soprattutto A. WATT, *Reading in Proust's À la recherche: 'le délire de la lecture'*, Oxford University Press, Oxford 2009.

³⁴ M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, I, a cura di J.-Y. Tadié, Gallimard, Paris 1987-1989, p. 3.

protagonista per giungere a scrivere il proprio libro passa attraverso diverse esperienze di lettura, importanti e intense, ma a rivelarsi decisivo è soprattutto il momento in cui il libro smette di essere oggetto di lettura, per trasformarsi in uno scrigno di sensazioni altrimenti perdute: è ciò che avviene, in alcune meravigliose pagine del *Tempo ritrovato*, nella biblioteca dei Guermantes, quando Marcel ritrova il libro amato da bambino, *François le Champi* di George Sand. Il valore di quel libro appare indipendente dalla qualità del testo: «ce n'était pas un livre bien extraordinaire», afferma il protagonista, al contempo sa che proprio quel libro può scacciare lo sconforto, resuscitando in lui «l'idée que la littérature nous offrait vraiment ce monde du mystère que je ne trouvais plus en elle»³⁵. Ciò può avvenire però in modo ormai del tutto indipendente dalla lettura, se è vero che il protagonista si guarda bene dal leggervi dentro, consapevole che una «lecture prolongée» avrebbe fatalmente dissipato l'incanto che da quel libro proveniva³⁶.

La necessità di affrancarsi dalle imperiose suggestioni delle opere letterarie presuppone, in questa e altre scene, un'estetica del tutto disinteressata a qualsiasi presunta qualità oggettiva. Determinante per il valore dei testi letterari e di ogni lavoro d'arte è il ruolo da essi assunto nella vita e nella coscienza di chi li riceve, come rileva Adorno, osservando non senza qualche inquietudine come in questo modo qualche canzonetta priva di pretese poteva assumere un valore maggiore di quello riconosciuto a più ambiziose composizioni, poiché legato ai ricordi di gioventù che a quelle musiche sono associati³⁷. Solo a questo modo, d'altronde, è possibile per Proust superare il dubbio e ritrovare l'incanto dell'arte, così che il carattere eminentemente soggettivo della lettura viene da lui ribadito, sul finire della *Recherche*, in un celebre passo dedicato al rapporto tra autore e lettore:

L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicaces : « mon lecteur ». En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même. [...] l'auteur n'a pas à s'en offenser, mais au contraire à laisser la plus grande liberté au lecteur en

³⁵ *Ibid.*, IV, p. 462.

³⁶ *Ibid.*, IV, p. 464.

³⁷ ADORNO, *Gesammelte Schriften*, X, cit., p. 189: «Ihm sind von Anbeginn die Kunstwerke, neben ihrem spezifisch Ästhetischen, ein anderes, ein Stück des Lebens dessen, der sie betrachtet, ein Element seines eigenen Bewußtseins [...]. Die Frage nach der ästhetischen Qualität ist dem Proustschen Ästhetizismus sekundär; an einer berühmten Stelle hat er die mindere Musik verherrlicht um der Erinnerung ans Leben des Hörers willen, die jeder alte Schlagler so viel treuer und eindringlicher bewahrt, als ein Satz von Beethoven, ein an sich Seiendes, je es vermöchte».

lui disant : « Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre »³⁸.

Conclusioni

Nel tentativo di assicurare alla lettura – quindi anche alla propria attività letteraria – un valore davanti alla vita, nel garantire ai testi un significato nell'esistenza di ogni persona, Hofmannsthal e Proust procedono in modo analogo, ponendo in discussione una rigida separazione di ruoli tra scrittore e lettore, chiamando quest'ultimo a una ricezione creativa dei testi. Davanti alle conseguenze evidentemente problematiche di una simile poetica della lettura, il loro cammino però si divide nettamente. Proust appare disposto a procedere fino alle estreme conseguenze, tanto da anticipare, tra le altre cose, alcuni sviluppi novecenteschi più tardi: la radicalità di quanti, come Roland Barthes, in nome del piacere della lettura (non senza fare esplicito riferimento a Proust), saranno pronti ad abolire «la distance entre l'écriture et la lecture»³⁹ e a guardare al lettore come all'istanza in grado di garantire un futuro alla scrittura, foss'anche congedando la tradizionale idea di autore⁴⁰. Hofmannsthal, come si è visto, appare invece teso a limitare i possibili arbitri del lettore: non già affermando l'autorità solitaria dello scrittore, ma cercando di recuperare o, meglio, di inventare una tradizione, una socialità letteraria e un consenso estetico che limiti ogni soggettivo arbitrio nella lettura.

Quali furono le cause di questa crescente divergenza? Una di esse, certo una delle maggiori, va cercata nello sviluppo assai diverso conosciuto dalla letteratura nel mondo di lingua tedesca e in Francia. Lo suggerisce Hofmannsthal stesso, che negli anni più tardi si trova ad ammirare e invidiare la coesione e la socialità delle lettere francesi, che garantiva un legame tra i singoli e le generazioni, tra autori e lettori, e che veniva del tutto a mancare in un mondo, quello di lingua tedesca, dove ciascuno pensava che tutto sarebbe ricominciato con i moti del proprio animo, «dass alles mit ihm, mit seiner Seelenwallung neu anfangen müsse»⁴¹. Proust sembra allora permettersi il soggettivismo proprio perché al riparo di una dimensione sociale che Hofmannsthal, nell'ultimo scorcio di vita, può solo provare, con fatica, a immaginare.

³⁸ *Ibid.*, p. 489-490.

³⁹ R. BARTHES, *Œuvres complètes*, II, a cura di É. Marty, Seuil, Paris 1993-1995, p. 1215.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 495: «nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur».

⁴¹ H. VON HOFMANNSTHAL, *Sämtliche Werke*, XXXV, a cura di J. Reißmann, E. Ritter, M. Mayer. K. Kaluga, Fischer, Frankfurt am Main 2021, p. 317.

Bibliografia

- ADORNO, T.W., *Gesammelte Schriften*, X, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986.
- BARTHES, R., *Œuvres complètes*, II, a cura di É. Marty, Seuil, Paris 1993-1995.
- BENNE, C., *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie*, de Gruyter, Berlin-New York 2005.
- BLOOM, H., *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York-Oxford 1997.
- BOLZONI, L., *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Einaudi, Torino 2019.
- BOURGET, P., *Essais de psychologie contemporaine. Édition définitive augmentée d'appendices*, I, Plon, Paris 1921.
- BROUSSEAU-BEUFMANN, C., *La copie de Montaigne. Étude sur les citations dans les Essais*, Paris-Genève 1989.
- COMPAGNON, A., *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979.
- DIDEROT, D., *Le neveu de Rameau*, in *Œuvres*, a cura di A. Billy, Gallimard, Paris 1951, pp. 395-474.
- EDER, A., *Der Pakt mit dem Mythos. Hugo von Hofmannsthals ‚zerstörendes Zitieren‘ von Nietzsche, Bachofen, Freud*, Rombach, Freiburg, 2013.
- ENGELSING, R., *Zur Sozialgeschichte deutscher Mittel- und Unterschichten*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1978.
- GAULTIER, J. DE, *Le Bovarysme. Nouvelle édition*, Mercure de France, Paris 1921.
- GRUNDMANN, H., «*Mein Leben zu erleben wie ein Buch*». *Hermeneutik des Erinnerens bei Hugo von Hofmannsthal*, Koenigshausen & Neumann, Würzburg 2003.
- HOFMANNSTHAL, H. VON, KARG VON BEBENBURG, E., *Briefwechsel*, Fischer, Frankfurt am Main 1966.
- HOFMANNSTHAL, H. VON, *Sämtliche Werke*, XXXI, a cura di E. Ritter, Fischer, Frankfurt am Main 1991.
- ID., *Sämtliche Werke*, XXXII, a cura di J. Barth, H.G. Dewitz, M. Mayer, U. Renner, O. Varwig, Fischer, Frankfurt am Main 1991.
- ID., *Sämtliche Werke*, XXXIII, a cura di K. Heumann, E. Ritter, Fischer, Frankfurt am Main 2009.
- ID., *Sämtliche Werke*, XXXV, a cura di J. Reißmann, E. Ritter, M. Mayer, K. Kaluga, Fischer, Frankfurt am Main 2021.
- ID., *Sämtliche Werke*, XXXVI, a cura di D. Mieke, C. Schlaud, E. Ritter, K. Kaluga, Fischer, Frankfurt am Main 2017.
- ID., *Sämtliche Werke*, XXXVIII, a cura di R. Hirsch, E. Ritter, K. Heumann, P.M. Braunwarth, Fischer, Frankfurt am Main 2013.
- KÖNIG, C., *Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen*, Göttingen, Wallstein 2001.

- KÖNIG, D. VON, *Lesesucht und Lesewut*, in *Buch und Leser. Vorträge des ersten Jahrestreffens des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Geschichte des Buchwesens*, a cura di H.G. Göpfert, Hamburg 1977, pp. 89-124.
- METSCHIES, M., *Zitat und Zitierkunst in Montaignes Essais*, Paris-Genève 1966.
- MILLY, J., *Les pastiches de Proust. Édition critique et commentée*, Colin, Paris 1970.
- MONTAIGNE, M. DE, *Œuvres complètes*, a cura di A. Thibaudet, M. Rat, Gallimard, Paris 1962.
- NIETZSCHE, F., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, VI, a cura di G. Colli, M. Montinari, de Gruyter, München-Berlin-New York 1988.
- PROUST, M., *À la recherche du temps perdu*, I, a cura di J.-Y. Tadié, Gallimard, Paris 1987-1989.
- ID., *Contre Sainte-Beuve. Précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et Articles*, a cura di P. Clarac, Y. Sandre, Gallimard, Paris 1971.
- RISPOLI, M., *Hofmannsthal und die Kunst des Lesens Zur essayistischen Prosa*, Wallstein, Göttingen 2021.
- RITTE, J., « *Qu'est-ce que la lecture?* ». *Bemerkungen über Lektüre, Kritik und Theorie bei Proust*, in *Marcel Proust. Werk und Wirkung*, a cura di R. Speck, Frankfurt am Main 1982, pp. 175-187.
- ROLOFF, V., *Lesen als «déchiffrement». Zur Buchmetaphorik und Hermeneutik bei Novalis und Proust*, in *Marcel Proust. Lesen und Schreiben*, a cura di E. Mass, V. Roloff, Frankfurt am Main 1983, pp. 186-205.
- ID., *Werk und Lektüre. Zur Literarästhetik von Marcel Proust*, Frankfurt am Main 1984.
- SCHÖN, E., *Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers: Mentalitätswandel um 1800*, Klett-Cotta, Stuttgart 1987.
- SOMMER, U.A., *Was Nietzsche las und nicht las*, in *Nietzsche als Leser*, a cura di H.-P. Anschütz, A.T. Müller, M. Rottmann, Y. Souladié, de Gruyter, Berlin-Boston 2021, pp. 7-28.
- WATT, A., *Reading in Proust's À la recherche: 'le délire de la lecture'*, Oxford University Press, Oxford 2009.
- WITTMANN, R., *Gibt es eine Leserevolution am Ende des 18. Jahrhunderts?*, in *Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm*, a cura di R. Chartier, G. Cavallo, Campus, Frankfurt am Main 1999, pp. 419-454.

Il ruolo del lettore nella teoria romantica dell'ironia letteraria

Giulia Tramontano

Università di Siena

L'obiettivo dell'articolo è di distinguere il campo dell'ironia retorica da quello dell'ironia specificamente letteraria, e di analizzare la relazione narratore-lettore che si viene a costituire nei due differenti contesti: nel primo caso di complicità, come emerge già a partire dagli studi classici sulla dimensione retorica dell'ironia. Laddove, nel secondo caso, si ha invece a che fare con un tipo di rapporto ancora tutto da scoprire e approfondire, tanto nelle sue caratteristiche costanti – quali emergono dalla sua prima definizione teorica a partire dalle riflessioni della *Frühromantik*, e in particolar modo del giovane Friedrich Schlegel –, quanto nel suo andarsi a modificare, anche considerevolmente, nel corso della storia letteraria.

ironia romantica, ironia letteraria, narratore, lettore

«Una figura attraverso la quale si vuol fare intendere il contrario di ciò che si afferma»¹: questo, come noto, è ciò in cui consiste l'ironia retorica secondo la sua definizione canonica. L'esempio classico è quello tratto dal *Giulio Cesare* di Shakespeare, «Brutus is an honourable man», dinanzi al quale il lettore (o spettatore) si fa complice dell'autore del motto ironico in maniera duplice: intellettuale anzitutto, poiché egli comprende il senso antifrastico dell'espressione linguistica (“Bruto non è un uomo d'onore”); morale, in secondo luogo, poiché il lettore (o spettatore) condividerebbe con l'autore una posizione di superiorità di questo tipo rispetto al personaggio e, accogliendo il motto ironico, assumerebbe un atteggiamento non solidale, avverso, ostile, nei confronti dell'oggetto

¹ CICERONE, *Academica priora*, II 5, 15; QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, IX 2, 45; C.C. DUMARSAIS, *Traité des Tropes*, 1730; *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société des Gens des Lettres*, 8, Paris 1765, p. 905 s.

dell'ironia.² Tuttavia – bisogna precisarlo – gli esempi di ironia retorica, vale a dire circoscritti alla figura o al *tropo*, non sono rinvenibili unicamente nella struttura antifrastica, non sono cioè ridicibili a semplici giochi semantici del contrario. Già Dumarsais aveva sottolineato quanto la conoscenza del contesto, nonché di chi proferisce il motto e della sua vittima, fosse fondamentale ai fini della comprensione del gioco ironico, ancor prima e ancor più dell'analisi della sua costruzione linguistica. In effetti, l'ironia retorica – poiché si struttura altrettanto nella litote, nell'eufemismo, nell'iperbole, nel pastiche, nella parodia, nel mimo –, piuttosto che una relazione di contrario a livello della parola o della figura, verrebbe a costituire, per dirlo con Hamon, un'inversione, uno scambio di rapporti, o una svalutazione globale di modi, di strutture argomentative e di ragionamento³. Si tratterebbe insomma di una negazione più concettuale che semantica; una negazione che, attraverso dei segni linguistici determinati e individuabili dal lettore (o spettatore), andrebbe a negare un contenuto circoscritto, un'idea, una visione del mondo, un valore⁴. Questa forma di negazione di un qualcosa di determinato nella figura o nel *tropo*, e questa ostilità nei confronti di un oggetto specifico, presuppongono però – Kierkegaard lo ha ben notato – la fiducia in una scala di valori oggettiva e condivisa⁵: se non altro dalle due parti in gioco, chi pronuncia il motto e chi lo accoglie.

Diversa è invece la dimensione dell'ironia letteraria⁶, per comprendere la quale è indispensabile tanto fare *epoche* dall'elemento satirico insito nell'ironia retorica, quanto rinunciare a sovrapporre le due nozioni e le rispettive forme. Gran parte della critica concorda nel rinvenire l'origine del concetto di ironia letteraria nel primo romanticismo tedesco e in particolar modo negli scritti del giovane Friedrich Schlegel⁷; un concetto che sorge non tanto come espressione

² A tal proposito Stempel ha parlato di ironia come «desolidarizzazione»: W.D. STEMPEL, *Ironie als Sprachhandlung*, «Das Komische», a cura di W. Preisendanz, R. Warning, Fink, München 1976, pp. 205-235.

³ P. HAMON, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Université, Paris 1996, pp. 22 e sgg.

⁴ Si veda Lausberg: «[I] ironia (*simulatio, illusio, permutatio ex contrario ducta, eironeia*) come tropo di parola è l'uso del vocabolario partigiano della parte avversa, utilizzato nella ferma convinzione che il pubblico riconosca l'incredibilità di questo vocabolario» (H. LAUSBERG, *Elementi di retorica* [1949], il Mulino, Bologna 1969, p. 128).

⁵ S.A. KIERKEGAARD, *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate* [1841], trad. it. a cura di D. Borso, Rizzoli, Milano 1995, p. 210.

⁶ La scelta della terminologia "ironia letteraria" fa eco a quelle di Hamon (HAMON, *L'ironie littéraire*, cit.) e Rivoletti (CH. RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'«Orlando Furioso» in Francia, Germania e Italia*, Marsilio, Venezia 2014, p. 4).

⁷ Per citare alcuni testi fondamentali a riguardo: B. ALLEMANN, *De l'ironie en tant que principe littéraire*, «Poétique n° 36», novembre 1978, pp. 385-398; E. BEHLER, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, WBG, Darmstadt 1972; K. HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung*, Klett, Stuttgart 1957; L. HUTCHEON, *Ironie et parodie: stratégie et structure*,

di uno schema teorico, quanto come risultato di una riflessione su una pratica di critica letteraria diffusa in Germania, e non solo, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo.⁸ In questo periodo, infatti, nelle riviste iniziavano a essere spesso definite come ironiche opere letterarie – quelle di Cervantes, ad esempio – alle quali non si addiceva però la definizione classica di ironia retorica. In linea con questa prassi e capaci di conferirle una giustificazione concettuale, i frammenti schlegeliani, andando a circoscrivere al campo dell'oratoria e della polemica l'ironia del *tropo* e della figura, lasciavano emergere quella propria delle opere letterarie come qualcosa di strutturalmente differente; come un qualcosa che non si fonda su singoli passaggi, giochi di parole o motti di spirito isolabili, ma che, viceversa, detiene la caratteristica della globalità, la capacità di animare nel complesso e dappertutto le opere (antiche o moderne che siano) con il suo soffio divino⁹; divenendo così un «modo del discorso»¹⁰, un modo letterario, e nello specifico – scrive Behler – una modalità di relazione tra narratore e lettore che si estende all'opera tutta. In questa relazione il narratore assumerebbe il ruolo della dissimulazione (*Verstellung*), attraverso atteggiamenti giocosi, soggettivi, apparentemente disimpegnati¹¹, atti a «svelare continuamente al lettore la natura fittizia della narrazione»¹², atti cioè a denunciare l'artificialità dell'opera e a disturbare la dimensione dell'illusione finzionale – o della lettura immersiva – per mezzo di commenti, digressioni e altri segni (più o meno nascosti) capaci di rendere esplicita la sua presenza.

La storia letteraria presenta innumerevoli esempi di queste tecniche narrative. I più citati dai primo-romantici sono quelli tratti da Sterne, Diderot, Cervantes, Ariosto, ma anche precedenti, fino ai riferimenti alla parabasi della commedia antica. Il classico incipit del *Jacques le fataliste* è particolarmente idoneo ad approfondire la questione dell'ironia letteraria come relazione tra narratore e lettore. Tutto il libro, al di là dell'incipit, è un'esplicitazione di questa relazione:

Come si erano incontrati? Per caso, come tutti. Come si chiamavano? Che vi importa? Da dove venivano? Dal luogo più vicino. Dove erano diretti? Si sa dove si va? Che dicevano?¹³

«Poétique n° 36», novembre 1978, pp. 468-477; D.C. MUECKE, *The Compass of Irony*, Routledge, London 1969; RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione*, cit.

⁸ E. BEHLER, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie*, cit., pp. 31 e sgg.; N. KNOX, *The Word Irony and its Context, 1500-1755*, Duke University Press, Durham 1961, pp. 184; 177 e sgg.

⁹ Si veda il frammento 42 del Lyceum (F. SCHLEGEL, *Fragmente*; trad. it. *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Einaudi, Torino 1998, pp. 10 e sgg.).

¹⁰ ALLEMANN, *De l'ironie en tant que principe littéraire*, cit., p. 390.

¹¹ BEHLER, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie*, cit., p. 10.

¹² RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione*, cit., p. XXI.

¹³ D. DIDEROT, *Jacques le fataliste*, 1796, traduzione mia.

Queste in effetti sono le domande che qualsiasi scrittore implicitamente si pone quando si appresta a scrivere un testo narrativo, immaginando che siano quelle rispetto alle quali un lettore ipotetico e futuro si aspetta di ricevere una risposta al fine di essere introdotto nella dimensione narrativa. Qui tali domande vengono rese esplicite, rivelando così il carattere artificiale dell'opera.

Ma come rispondere a tali questioni, si chiedono i primo-romantici? Come sviluppare, come svolgere, come gestire questa relazione tra narratore e lettore? A tal proposito Friedrich Schlegel, nella formulazione della teoria dell'ironia all'interno dei frammenti del *Lyceum* (1797), distingue due tipologie di scrittore, alle quali corrisponderebbero due diversi modelli di relazione con il lettore. Da un lato, lo «scrittore analitico»: colui che dice troppo e si relaziona con ciò a un lettore passivo¹⁴, al quale vengono date tutte le risposte, senza che egli debba attivarsi per cercarle o indovinarle. Dall'altro lato, si ha lo «scrittore sintetico». Quest'ultimo – al quale Schlegel accorda la sua preferenza – «costruisce e crea il proprio lettore come *deve* essere; se lo immagina dunque non quieto e inanimato, ma vivace e reattivo. Ciò che ha trovato lo fa apparire agli occhi del lettore solo gradualmente, o lo spinge ad inventarlo lui stesso»¹⁵. Sulla medesima scia, Novalis scrive che il «vero lettore deve essere l'autore esteso»; deve saper rielaborare il testo e raffinarlo¹⁶, deve avere un ruolo attivo nella costruzione dell'opera stessa, contribuire cioè alla sua compiutezza. Nel 1803, infine, Herder pubblica un breve dialogo, intitolato *Kritik und Satyre*, in cui vengono ricapitolate in un linguaggio più sistematico e meno frammentario – anche se ampiamente allegorico – le teorie schlegeliane in relazione all'ironia, ma più in generale quelle che a tal proposito circolavano nell'ambiente primo-romantico¹⁷. L'ironia letteraria, parafrasando in termini più tecnici il dialogo herderiano, avrebbe quattro caratteristiche fondamentali: due relative al genere e allo stile, alle soluzioni formali di cui lo scrittore deve avvalersi; due concernenti l'effetto che queste soluzioni stilistiche hanno da realizzare. Anzitutto l'ironia sarebbe strettamente connessa all'ambito poetico, sia esso quello della conversazione, del dialogo, del discorso o della narrazione, ma con una decisa predilezione per il romanzo, in quanto genere capace di riunire tutti gli altri; in secondo luogo, essa sarebbe divenuta sottile e invisibile, avrebbe assunto la capacità cioè di celarsi nel testo, vale a dire, di non essere necessariamente lampante e manifesta, ma di agire anche silenziosamente; e di farlo al fine di raggiungere due scopi

¹⁴ F. SCHLEGEL, *Fragments*; trad. it. *Frammenti critici e poetici*, cit., p. 21, frammento 112.

¹⁵ *Ibid.* Sulla questione dello scrittore sintetico e dello scrittore analitico si veda anche il frammento 33.

¹⁶ NOVALIS, *Das philosophische Werk I*, 1799-1800, traduzione mia.

¹⁷ J.G. HERDER, *Kritik und Satyre*, «Werke», X (*Adrastea*), a cura di G. Arnold, Deutscher Klassiker, Frankfurt a.M. 2000, pp. 729-739.

essenziali, tra loro intimamente collegati: da un lato, quello di servire la critica, di immettere nel testo spazi di riflessione, che permettano di intravedere nel particolare l'universale, nonché di ricondurre il generale al particolare – a tal fine, si potrebbe aggiungere, massima e commento sono tra i mezzi più efficaci. Dall'altro lato, l'elemento intellettuale della riflessione si integra e si fonde con il secondo effetto che l'ironia letteraria ha da mettere a punto. Quest'ultimo, lungi dall'essere quello polemico o satirico, consisterebbe – per riassumerlo con le parole di Rivoletti – in una dialettica di empatia e presa di distanza critica¹⁸, che il testo realizzerebbe colpendo il bersaglio dell'ironia «senza ferire in profondità»¹⁹, senza cioè screditarlo *in toto*. Gli strumenti dell'ironia letteraria strutturerebbero insomma l'opera e il suo linguaggio in maniera tale da suscitare nel lettore una risposta duplice, ambigua, dialettica appunto, nei confronti dei personaggi e dei contenuti narrati; rispetto agli intimi processi e alle recondite ragioni dei quali, il testo inciterebbe a non potersi dichiarare in tutto e per tutto immuni o estranei; a non potersi rivolgere – come nel caso dell'ironia retorica – in termini giudicanti, ma piuttosto di osservazione critica. Beninteso, il lettore sarebbe però capace di questa osservazione non in quanto moralmente, intellettualmente o esistenzialmente superiore rispetto agli eventi narrati e ai personaggi iscritti in questi eventi; egli, per parafrasare Frye, dovrebbe la sua superiorità e possibilità di osservazione critica unicamente al punto di vista privilegiato che detiene, determinato appunto dall'atto della lettura²⁰. Certo, si potrebbe controbattere, questo potrebbe esser detto in relazione ad ogni opera letteraria, non solo relativamente a quella ironica²¹. È vero. La differenza sta però nell'*insistenza* attraverso cui il lettore è posto in questa condizione di maggiore libertà per mezzo di tecniche formali che il narratore mette in atto.

Ebbene, se tale è – seppur in estrema sintesi – la teoria dell'ironia letteraria formulata a partire dalle posizioni dei primo-romantici, a questo punto le si potrebbe però muovere una lecita obiezione. Emergono in effetti qui – per lo meno nella ricapitolazione che ne ho fatto – due atteggiamenti narrativi tra loro in contraddizione. Se da una parte si è osservato il fenomeno dell'ironia letteraria come quello in cui un narratore si manifesta attraverso commenti e digressioni, e dunque in un certo senso “dice troppo”; dall'altra parte si è mostrata l'esigenza

¹⁸ RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione*, cit., p. XXI; a tal proposito si veda anche il frammento 108 del *Lyceum*.

¹⁹ J.G. HERDER, *Kritik und Satyre*, cit.

²⁰ N. FRYE, *Anatomy of Criticism* [1957], trad. it. a cura di P. Rosa-Clot, S. Stratta, Einaudi, Torino 1969, p. 46.

²¹ Si pensi solo alla questione aristotelica della *mimesis*; imitazione che permette di stare a guardare cose e eventi da un punto di vista privilegiato rispetto a quando l'osservazione è invece rivolta direttamente e immediatamente alle immagini del reale (*Poetica* 4, 48b; *De partibus animalium* 1,5).

secondo cui il narratore dovrebbe assumere su di sé un'istanza «sintetica», cioè praticare su se stesso l'autolimitazione e dire il meno possibile, rendersi quasi invisibile, lasciare spazi di apertura in cui il lettore possa inserirsi indovinando e intuendo significati, ragioni, cause, conseguenze. Una simile obiezione risulta tanto più urgente se si considera il fatto che non si limita a sottolineare un'eventuale aporia interna al pensiero della *Frühromantik*, ma piuttosto rende esplicita una questione concernente la letteratura ottocentesca tutta e in particolar modo quella del realismo. Se infatti l'ironia letteraria consiste, a livello formale, unicamente in intrusioni modalizzanti, digressioni, valutazioni soggettive, segnali atti a rendere manifesta la presenza di una voce narrante – tutte soluzioni, insomma, che lungi dal creare un effetto di reale, paiono piuttosto ricordare al lettore la dimensione fittizia e artificiale del testo letterario; e se il realismo si fonda sul principio di adesione del testo al reale, della parola all'oggetto, e tende con ciò alla realizzazione dell'impersonalità oggettiva, ove la personalità dello scrittore ha praticato su se stessa tanta autolimitazione da essere stata respinta – per dirla con Moretti – ai margini del quadro²²; com'è possibile integrare l'elemento ironico all'interno del testo realista²³? O meglio, com'è possibile che esso vi sia stato di fatto integrato? Com'è possibile che si possa a ragione parlare di ironia (non retorica) sia in riferimento ai romanzi di Diderot, sia in riferimento a quelli di Flaubert? Com'è possibile, cioè, che la denuncia della dimensione artificiale del testo letterario tramite il manifestarsi della soggettività narrante si sia potuta integrare con l'istanza narrativa opposta, vale a dire, con il ritrarsi della soggettività narrante, con il suo celarsi e autolimitarsi in quello che Schlegel ha chiamato stile «sintetico» e che la critica successiva ha definito nei termini di «realismo oggettivo»²⁴?

Un'ipotesi potrebbe essere quella di non concentrarsi unicamente sulla figura del narratore, ma di ricollocare piuttosto queste due istanze narrative nel loro relazionarsi al lettore. In tal modo la contraddizione si affievolisce considerevolmente. Entrambi gli atteggiamenti – quello «sintetico» e quello che si esplica in commenti e digressioni – si fanno invero portatori di tecniche stilistiche e narrative che tendono, nel contesto dell'ironia letteraria, ad uno stesso fine: creare un lettore attivo, capace di riflettere sul testo. A ben vedere, in effetti, non è detto che un narratore che commenta sia, in ogni caso, un narratore che rivela troppo: potrebbe essere un narratore inattendibile, per esempio, o uno che presenta più ipotesi lasciandole irrisolte. Allo stesso modo non è detto che un

²² F. MORETTI, *Il secolo serio*, in ID. (a cura di), *Il Romanzo*, I, Einaudi, Torino 2001, pp. 689-725: 712.

²³ HAMON, *L'Ironie littéraire*, cit., pp. 59-64.

²⁴ Si veda: R. CASTELLANA, CH. RIVOLETTI, «Introduzione», in ID (a cura di), E. AUERBACH, *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, Edizioni della Normale, Pisa 2010, p. XI.

narratore “sintetico” non commenti il testo in maniera sottile e non guidi la lettura in una certa direzione, ad esempio attraverso determinate scelte stilistiche o relative alla *dispositio*; scelte meno visibili ma non per questo meno efficaci. A tal proposito, però, conviene procedere gradualmente e osservare come l'importanza e l'invasione ironica assunte dalla *narratio* siano compatibili e riescano a integrarsi anzitutto con la serietà del realismo «soggettivo» di Balzac – scriveva Auerbach – e di Manzoni, si potrebbe aggiungere; poiché, in effetti, è da questa analisi preliminare che dipende la possibilità di comprendere, infine, le forme dell'ironia letteraria presenti nell'ambito del realismo invece «oggettivo», «sintetico», «impersonale» dei romanzi flaubertiani.

Nel suo fondamentale saggio *Ariosto e l'ironia della finzione*, Rivoletti, avvalendosi della terminologia tecnica di Stierle²⁵, distingue tre livelli di ironia letteraria: *dispositio* (che si riferisce alla struttura dell'intreccio, alle digressioni, all'interruzione del racconto attraverso l'inserimento di aneddoti, storie parallele e descrizioni); *inventio* (ove – sul modello della parabasi – il narratore prende esplicitamente la parola attraverso massime, glosse, interventi, per commentare la storia raccontata); ed *elocutio* (che va dalle figure retoriche alla gestione dello stile, della subordinazione, delle scelte linguistiche, dei tempi e dei modi verbali)²⁶. Se però il commento, in quanto intervento della soggettività narrante nel testo, senza altra specificazione, o la digressione, dovessero essere intese come le caratteristiche ultime dell'ironia letteraria, allora si finirebbe per dover affermare – come qualcuno ha fatto²⁷ – che la storia e il campo d'azione dell'ironia letteraria coincidono in tutto e per tutto con la storia e il campo d'azione della letteratura nel suo complesso ed in particolar modo del romanzo. Ma non ogni commento e non ogni digressione sono ironici. Ad esserlo, sono solamente quelli – bisogna fare le dovute precisazioni – che emergono non per dare risposte definitive o insegnamenti morali, ma sono capaci piuttosto di aprire spazi di riflessione rispetto ai quali la soluzione non è ancora del tutto ovvia, o rispetto ai contenuti dei quali, seppure ambigui, non si è mai assolutamente certi di potersi collocare in una posizione giudicante, vale a dire di superiorità cognitiva, morale o esistenziale.

Per quanto riguarda la *dispositio*, anzitutto, il romanzo, sin dai suoi albori, con la sua trama estesa e la sua necessità di catturare l'attenzione del lettore, si avvale di tutti quei meccanismi capaci di creare *suspense*: digressioni, inserimento di storie parallele. Tuttavia, se nelle *Etiopiche* ogni digressione e ogni sguardo sulle vicende parallele dei personaggi si conclude o interrompe solo nel

²⁵ K. STIERLE, *Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte*, in ID., *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*, Fink, München 1975.

²⁶ RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione*, cit., pp. 18-30.

²⁷ B. ALLEMANN, *Ironie und Dichtung*, Neske, Pfullingen 1956.

momento in cui il senso, il significato, o la giustizia dell'episodio sono raggiunti o restaurati; nel *Jacques le fataliste* ogni digressione si inserisce prepotentemente nel racconto, prima ancora che sia stata portata a conclusione la precedente, interrompendola anzi nel bel mezzo, per poi riprenderne le fila dopo pagine, e interromperla nuovamente senza che il suo significato o la sua utilità nell'economia del racconto siano stati esplicitati. Ma – per far cenno al romanzo realista – digressioni di questo genere sono anche tutte quelle «descrizioni che rallentano l'azione»²⁸; descrizioni – siano esse direttamente del mondo esterno o mediate dalla riflessione del mondo nell'interiorità dei personaggi – che dilatandosi considerevolmente, riempiendosi di dettagli e particolari, di prosa e di quotidianità, mettendo sullo stesso piano i fenomeni più variegati, contrastano e disturbano di continuo la tensione drammatica²⁹.

Anche in relazione all'*inventio* bisogna distinguere massime e commenti che si fanno portatori di un contenuto determinato, da quegli interventi della voce narrante che, viceversa, prospettano una soluzione aperta, un'ambiguità, una duplicità. All'inizio delle *Etiopiche*, Cariclea, fanciulla nobile e di bellezza inestimabile, è intenta ad assistere il suo amante gravemente ferito, quando viene accerchiata da individui il cui aspetto brigantesco non basta a distoglierla dalle sue cure nei confronti del sofferente: «[c]osì sprezza un'ansia profonda e un puro affetto ogni estranea gioia od angoscia, perché solo all'essere amato è costretto a rivolgersi l'occhio nostro e il pensiero»³⁰. Ecco la glossa autoriale, con cui ci viene trasmesso che il coraggio di Cariclea è logicamente intrinseco alle nature nobili e valorose, che sanno amare di un amore puro e meritevole; massima autoriale che pare dirci: se volete esser bravi e belli sappiate che avrete da agire e sentire proprio come quest'incantevole fanciulla. O ancora, nel capitolo secondo de *I promessi sposi*, il narratore manzoniano interviene con una massima atta a condannare il comportamento riprovevole dei bravi e delle autorità corrotte: «[i] provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli offesi»³¹. Queste glosse, benché lascino emergere la voce narrante, non sono evidentemente esempi di ironia letteraria: esse hanno piuttosto la funzione di istruire il lettore, di convincerlo esplicitamente della malvagità o bontà di certe figure o atteggiamenti

²⁸ Espressione impiegata – come racconta Maxime du Camp – da Louis Bouilhet a proposito dello stile di Flaubert (G. FLAUBERT, *Souvenirs littéraires*, in ID. G. Flaubert, *Œuvres complètes*, Seuil, coll. «L'Intégrale», Paris 1964, I, p. 29).

²⁹ G. GENETTE, *Silences de Flaubert*, in *Figures*, I, Seuil, Paris 1966, pp. 223-243. Sul rapporto tra descrizione e digressione si veda anche P. PELLINI, *La descrizione*, Laterza, Roma-Bari 1998.

³⁰ ELIODORO, *Romanzo d'Etiopia*, trad. it. a cura di U. Limentani, Formiggini, Roma 1922, p. 23.

³¹ A. MANZONI, *I promessi sposi*, 2 voll., Edizioni Fermi, Ginevra 1974, I, p. 38.

esistenziali. Diverso è invece il caso della seguente massima, anch'essa tratta da *I promessi sposi*:

Il primo svegliarsi, dopo una sciagura, e in un impiccio, è un momento molto amaro. La mente, appena risentita, ricorre all'idee abituali della vita tranquilla antecedente; ma il pensiero del nuovo stato di cose le si affaccia subito sgarbatamente; e il dispiacere ne è più vivo in quel paragone istantaneo³².

Il giorno precedente a don Abbondio era stato comunicato dai bravi che il matrimonio di Renzo e Lucia non si sarebbe dovuto celebrare; è il parroco a risvegliarsi col pensiero del «nuovo stato di cose», nell'attesa timorosa del suo confronto con Renzo; ed è a lui che, con questa massima, il narratore avvicina ironicamente il lettore, laddove quest'ultimo certamente poco ha voglia di entrare in un rapporto di identificazione con il pavido curato, ma è nondimeno e maliziosamente costretto a farlo.

Un altro esempio di interventi narrativi in cui l'intenzione non è quella di istruire, ma piuttosto di mettere in discussione o rendere il lettore attivo, è tratto dalla *Vieille Fille* di Balzac, testo ricco tanto di ironia retorica (soprattutto nei passaggi in cui il tema è quello politico), quanto di ironia letteraria, ove il narratore disturba e rompe la dimensione finzionale per lo più in prossimità di momenti in cui la narrazione, o la descrizione, si scinde dinanzi alla possibilità di assumere ipotesi differenti, siano esse di poco conto o essenziali ai fini della storia raccontata. Ne cito solo due:

Per dirla tutta, la voce produceva come un'antitesi nella bionda finezza del cavaliere. *A meno di* [À moins de] allinearsi all'opinione di alcuni osservatori del cuore umano, e pensare che il cavaliere avesse la voce del suo naso, questa voce [vi] avrebbe stupit[i] [vous eût surpris] per i toni ampi e ridondanti. Senza possedere il volume colossale dei baritoni, il timbro si faceva apprezzare per un corposo registro medio, simile agli accenti del corno inglese, vigorosi e dolci, forti e vellutati³³.

Ci si trova nel bel mezzo della descrizione di uno dei personaggi del romanzo, il cavaliere de Valois, la cui voce «vi avrebbe stupiti» – ecco il richiamo al lettore attraverso il “vous” che disturba la dimensione dell'illusione finzionale³⁴ – per i toni ampi e ridondanti, «a meno di allinearsi», cioè a meno che voi non scegliate invece di allinearvi, all'opinione di alcuni osservatori del cuore uma-

³² *Ibid.*, I, p. 30.

³³ H. BALZAC, *La signorina Cormon*, a cura di P. Pellini, trad. it. di F. Monciatti, Sellerio, Palermo 2015, p. 19, corsivi miei.

³⁴ Si potrebbe obiettare che qui, magari, il “vous” esprime semplicemente la forma impersonale; tuttavia, data l'insistenza e i modi con cui ricorre nel romanzo, esso pare piuttosto riferirsi a un “voi” che consiste nella personalità del lettore o dei lettori.

no³⁵ e di assumere la loro ipotesi, secondo la quale il cavaliere avrebbe la voce del suo naso: un naso piuttosto pronunciato. Si tenga qui conto della simbologia legata alle dimensioni dell'organo olfattivo, capaci di rivelare un'altra caratteristica umana, specificamente del sesso maschile, e di non poca rilevanza – direi – in questo romanzo di Balzac.

Sfortuna aveva voluto che a un certo momento *Alençon potesse credere che* [Alençon pût croire que] il cavaliere non si fosse comportato sempre da gentiluomo, e che avesse segretamente sposato in età avanzata una tale Césarine, madre di un bambino che aveva avuto l'impertinza di arrivare senza essere chiamato [...].

Questa orrenda calunnia [Cette horrible calomnie] rattristò ulteriormente la vecchiaia dell'aggraziato gentiluomo, tanto più che *la presente scena lo mostrerà* [la scène actuelle le montrera] perdere una speranza a lungo accarezzata, e per la quale aveva fatto molti sacrifici³⁶.

Anche qui si prospettano due differenti ipotesi³⁷: credere, come gli abitanti di Alençon avevano avuto ragione di fare, che il cavaliere de Valois avesse messo incinta e si fosse comportato in maniera poco onesta con una tale Césarine; o accogliere l'affermazione successiva in cui tale credenza viene definita non come ragionevole, ma come «un'orribile calunnia». Subito dopo, la dimensione dell'illusione finzionale è volontariamente disturbata dal narratore attraverso l'anticipazione: «la scena attuale lo mostrerà perdere una speranza a lungo accarezzata».

Per quanto riguarda l'*elocutio*, infine, bisogna sottolineare come quest'ultima non si realizzi solamente nella figura retorica, ma si faccia a sua volta portatrice di tecniche di ironia letteraria, attraverso lo stile, ad esempio, o per mezzo di determinate scelte lessicali, di tutta una serie di soluzioni meno percettibili, più nascoste, ma comunque non meno capaci di guidare la fruizione del testo in una certa direzione.

³⁵ Anche la figura degli «observateurs du cœur humain», ricorrente nel romanzo, ha una funzione piuttosto ambigua e variabile nel corso del testo: a volte non è chiaro se si riferisca alla posizione e alla cognizione degli abitanti di Alençon o di chi legge (*Ibid.*, p. 261; p. 271); altre è portatrice dell'opinione di coloro che condividono l'acume del narratore (*Ibid.* p. 15; p. 19); altre ancora rappresenta parodicamente le massime di saggezza o le conclusioni affrettate di quanti si credono superiori ai contenuti narrati (*Ibid.*, p. 75; p. 158 s.).

³⁶ *Ibid.*, p. 20 s., corsivi miei.

³⁷ Vero è che una di queste due si rivelerà, nel corso del romanzo, quella corretta e che l'espressione «cette horrible calomnie» si dimostrerà una chiara antifrasi. Tuttavia, nel momento in cui vengono presentate dal narratore, le due ipotesi sono ancora fonte di incertezza, e soprattutto lo sono per il personaggio che deve, anche in considerazione di queste opinioni, prendere una decisione cruciale, scegliere cioè il futuro coniuge e, nello specifico, scegliere quello che pare essere il più idoneo a esaudire il suo desiderio: procreare; o, per lo meno, non «morire illibata» (*Ibid.*, p. 296).

S'immagini il lettore il recinto del lazzeretto, popolato di sedici mila appestati; *quello spazio* tutt'ingombro, dove di capanne e di baracche, dove di carri, dove di gente; *quelle* due interminate fughe di portici, a destra e a sinistra, piene, gremite di languenti o di cadaveri confusi, sopra sacconi, o sulla paglia; e su tutto *quel* quasi immenso covile, un brulichìo, come un ondeggiamento; e qua e là, un andare e venire, un fermarsi, un correre, un chinarsi, un alzarsi, di convalescenti, di frenetici, di serventi. Tale fu lo spettacolo che riempì a un tratto la vista di Renzo, e lo tenne lì, sopraffatto e compreso. *Questo spettacolo*, noi non ci proponiam certo di descriverlo a parte a parte, né il lettore lo desidera; solo, seguendo il *nostro giovine* nel *suo penoso giro*, ci fermeremo alle *sue fermate*, e di ciò che gli toccò di vedere diremo quanto sia necessario a raccontar ciò che fece, e ciò che gli seguì³⁸.

In tale passaggio, molto noto ma efficace in relazione alle teorie sopra presentate, il narratore, piuttosto invadente, colloca il suo lettore in una specifica dimensione spaziale ed emotiva: anzitutto attraverso l'uso degli aggettivi dimostrativi. Scrive: «*quello* spazio tutto ingombro», non «questo spazio»; «*quelle* due interminate fughe»; «*quel* quasi immenso covile». Il lettore, dunque, non è posto in prossimità del lazzeretto, come Renzo, ma è posto, rispetto agli eventi, nella condizione di *spettatore* che osserva uno spettacolo: «*questo* spettacolo» (da notare come qui l'aggettivo dimostrativo divenga di vicinanza). Tuttavia tale specifica collocazione, se permette a chi fruisce del testo letterario di mantenere un atteggiamento di distanza emotiva e riflessione critica rispetto ai contenuti rappresentati, non esclude che il narratore inviti ad una prossimità nei confronti dell'eroe, il quale è dunque definito non come «*quel* giovane», ma come il «*nostro giovine*»; a cui il lettore può e deve accordare la sua simpatia, nonostante il giro penoso all'interno del lazzeretto rimanga il *suo*, le fermate rimangono le *sue*.

Ebbene, per mettere fine a questi tentativi di distinguere gli interventi narrativi ironici da quelli con finalità tematica e edificante; le digressioni tradizionalmente romanzesche da quelle aperte, incompiute, talvolta disorientanti; l'*elocutio* come gestione delle scelte semantiche piuttosto che come campo dell'arte retorica; si potrebbe, per porre cioè termine a questa lista di esempi, giungere finalmente ad abbozzare un epilogo. Quel che dunque si potrebbe concludere è che, concentrarsi – nel corso dell'analisi dell'ironia letteraria – sulla specifica relazione narratore-lettore, anziché solamente sulla posizione autoriale (come spesso la critica ha fatto), può avere dei vantaggi non irrilevanti. Ciò permette di cogliere l'elemento dell'ironia letteraria, nei testi in cui la voce narrante è ancora vivida, ma anche in quelli in cui il narratore, lungi dal manifestarsi attraverso commenti e segni, è divenuto «oggettivo», impersonale. In effetti, se quest'ultimo ha ormai, almeno in apparenza, abbandonato il lettore, può nondi-

³⁸ MANZONI, *I promessi sposi*, cit., II, p. 236, corsivi miei.

meno mettere in atto tecniche volte a renderlo attivo, critico e vivace in termini concettuali. Penso alle pause della punteggiatura, alla paratassi flaubertiana, confrontandosi con la quale il lettore è costretto a immaginare lui stesso i nessi causali, o a decidere di lasciarli irrisolti. Penso al discorso indiretto libero dei romanzi di Flaubert, in cui voce del narratore e voce del personaggio si sovrappongono, lasciando il lettore in una dimensione di incertezza, ponendolo dinanzi a un quesito da risolvere: chi sta parlando? Da dove proviene questa voce? A chi appartiene questo pensiero? E io, dove devo collocarmi?

Tutte queste tecniche, insomma – più che trovare la loro definizione compiuta nel manifestarsi del narratore, nel suo evocare ironicamente (nel caso dell'ironia retorica) o esplicitare (nel caso delle massime e dei commenti) un messaggio specifico – si strutturano piuttosto come una relazione tra narratore e lettore in vista di uno scopo determinato: permettere al lettore di non lasciarsi catturare completamente dal colorito emotivo dei contenuti narrati. Questo, però, non tanto al fine di fargli assumere un atteggiamento non solidale e avverso nei confronti di quei personaggi o di quei contenuti. In effetti, la presa di distanza ironica non sarebbe qui dovuta – come già accennato – ad una presunta superiorità morale del narratore e del suo lettore rispetto all'eroe, bensì si tratterebbe di una superiorità *circostanziale*, dovuta cioè alla posizione di maggiore libertà in cui il narratore pone insistentemente il suo lettore. Gli oggetti dell'ironia non sono dunque messi semplicemente in ridicolo, ma nei loro confronti è mantenuta un'ambiguità di giudizio, è fatta sorgere la necessità di una riflessione sulle condizioni, ragioni, conseguenze, si è incitati cioè a rivolgersi con un'aura di serietà, dinanzi alla quale il lettore è al tempo stesso posto, e dinanzi alla quale egli non si può sottrarre, né dal punto di vista emotivo (come simpatia nei confronti dei personaggi), né dal punto di vista concettuale (come momento riflessivo in relazione ai contenuti del testo letterario)³⁹.

Bibliografia

- ALLEMANN, B., *Ironie und Dichtung*, Neske, Pfullingen 1956.
 ID., *De l'ironie en tant que principe littéraire*, «Poétique», novembre 1978, 36, pp. 385-398.
 AUERBACH, E., *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*,

³⁹ Così scrive infatti Friedrich Schlegel a proposito del *Wilhelm Meister* di Goethe: «Non ci si lasci ingannare dal fatto che il poeta stesso sembri prendere i personaggi e gli eventi con tanta leggerezza e capriccio, non nominare quasi mai l'eroe senza ironia, e sorridere del suo capolavoro anche dall'alto del suo spirito, come se per lui non si trattasse [nondimeno *N.d.R.*] della più sacra serietà» (F. SCHLEGEL, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a cura di E. Behler, Schöningh, Wien 1967, Bd 2., p. 133, traduzione mia).

- a cura di R. Castellana e Ch. Rivoletti, Edizioni della Normale, Pisa 2010.
- BEHLER, E., *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, WBG, Darmstadt 1972.
- BALZAC, H. *La signorina Cormon*, a cura di P. Pellini, trad. it. di F. Monciatti, Sellerio, Palermo 2015.
- ELIODORO, *Romanzo d'Etiopia*, trad. it. di U. Limentani, Formiggini, Roma 1922.
- FLAUBERT, G., *Souvenirs littéraires*, in ID., *Œuvres complètes*, Seuil, «L'Intégrale», Paris 1964.
- FRYE, N., *Anatomy of Criticism*, [1957], trad. it. di P. Rosa-Clot, S. Stratta, Einaudi, Torino 1969.
- GENETTE, G., *Silences de Flaubert*, in *Figures*, I, Seuil, Paris 1966, pp. 223-243.
- HAMBURGER, K., *Die Logik der Dichtung*, Klett, Stuttgart 1957.
- HAMON, P., *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Université, Paris 1996.
- HERDER, G.J., *Kritik und Satyre, Werke*, X (*Adrastea*), a cura di G. Arnold, Deutscher Klassiker, Frankfurt 2000, pp. 729-739.
- HUTCHEON, L., *Ironie et parodie : stratégie et structure*, «Poétique», novembre 1978, 36, pp. 468-477.
- KIERKEGAARD, S.A., *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate* [1841], trad. it. di D. Borso, Rizzoli, Milano 1995.
- KNOX, N., *The Word Irony and its Context, 1500-1755*, Duke University Press, Durham 1961.
- LAUSBERG, H., *Elementi di retorica* [1949], il Mulino, Bologna 1969.
- MANZONI, A., *I promessi sposi*, II, Edizioni Fermi, Ginevra 1974.
- MORETTI, F., *Il secolo serio*, in *Il Romanzo*, I, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2001, pp. 689-725.
- MUECKE, D.C., *The Compass of Irony*, Routledge, London 1969.
- PELLINI, P., *La descrizione*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- RIVOLETTI, CH., *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'«Orlando Furioso» in Francia, Germania e Italia*, Marsilio, Venezia 2014.
- SCHLEGEL, F., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a cura di E. Behler, Schöningh, Wien 1967.
- ID., *Fragmente*; trad. it. *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Einaudi, Torino 1998.
- STEMPEL, W.D., *Ironie als Sprachhandlung*, «Das Komische», a cura di W. Preisendanz, R. Warning, Fink, München 1976.
- STIERLE, K., *Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte*, in ID., *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*, Fink, München 1975.

La lettura tra appropriazione e emancipazione: gli operai-lettori di Jacques Rancière

Carola Borys

Università di Siena

L'articolo si sofferma su alcune figure di lettore nell'opera di Jacques Rancière e sul loro valore politico. Nella prima parte dell'articolo si analizza la vicenda ottocentesca di operai parigini lettori e scrittori, nei quali Rancière individua un modello di lettura fondato sull'appropriazione reciproca tra operai e testo e finalizzato non alla conoscenza ma all'emancipazione individuale. Nella seconda parte si vedrà il caso del "maestro ignorante" Joseph Jacotot. A partire dalla sua esperienza, Rancière rivendica il ruolo del libro come mediazione tra maestro e allievo, allo scopo di definire un rapporto pedagogico caratterizzato dall'uguaglianza.

Jacques Rancière, lettura, appropriazione, emancipazione, disidentificazione, archivi operai, politica della lettura

In questo intervento cercherò di analizzare alcune figure emblematiche di lettore e i modelli di lettura da esse incarnati nell'opera di un filosofo-lettore come Jacques Rancière. A partire dagli anni Ottanta, Rancière ha infatti articolato in modo esplicito il problema della lettura – e in particolare di quelle letture compiute al di fuori del controllo di un'autorità – attorno al nesso tra politica e letterarietà. Il discorso sulla lettura si lega inoltre a una riflessione sulla pedagogia, sull'oggetto-libro e sulla possibilità di emancipazione.

Innanzitutto, è bene specificare che la questione dell'autorità si pone a Rancière a partire dalla sua partecipazione, anche se tangente, e del suo attraversamento del '68 parigino, unitamente all'esperienza come docente al Centre universitaire expérimental di Vincennes. A partire da quel momento, infatti, il suo pensiero inizia a essere caratterizzato da un rifiuto della mediazione intellettuale, che non abbraccia però lo spontaneismo, così come dall'interesse per l'au-

to-organizzazione dei lavoratori e dei soggetti politici in generale. Potremmo dire che questo filone di ricerche di lunga durata sulla politica prende avvio da un problema di lettura: allievo di Louis Althusser all'École Normale Supérieure, nel 1965 Rancière partecipa al seminario che porta alla pubblicazione di *Lire le Capital*: qui Althusser sviluppa il metodo della «lecture symptomale», che «scopre ciò che si cela nel testo che legge e contemporaneamente lo correla a un altro testo presente come assenza necessaria nel primo»¹. Sostiene, in altre parole, che la lettura filosoficamente corretta del *Capitale* di Marx consiste in un atto di svelamento da parte dell'intellettuale che ha gli strumenti per decifrare l'implicito del testo – un testo che si sdoppia e in cui «il secondo testo si articola sui lapsus del primo»² – implicando dunque un privilegio di lettura. Rancière, al contrario, rifiuta il ruolo del mediatore esperto la cui interpretazione avrebbe *ipso facto* maggiore legittimità rispetto a quella del lettore qualsiasi. È questo il punto fermo della riflessione di Rancière sulla lettura: l'opposizione all'ermeneutica della profondità, all'ermeneutica del sospetto; la valorizzazione della lettura della superficie, di ciò che appare, in opposizione alla lettura «sintomale» di un retrotesto. All'inizio degli anni settanta Rancière si scaglia contro lo scientismo di Althusser e contro la sua difesa dell'autorità intellettuale³, per poi riconoscere in seguito che, paradossalmente, durante il seminario di lettura del *Capitale*, grazie ad Althusser, la lettura di Marx era stata liberata dall'autorità del Partito comunista: Marx veniva infatti consegnato agli studenti per essere letto come per la prima volta, aprendo la strada a un'«appropriation sauvage de la théorie»⁴. Il concetto di appropriazione non è usato in modo casuale: l'appropriazione viene a delinarsi come una sorta di via per l'emancipazione e viene rivendicata proprio contro il marxismo scienziato e l'importanza accordata al sapere, in quanto l'emancipazione compiuta attraverso la lettura non dipende dal possesso o meno di un sapere ma da un'esperienza estetica.

L'atto di lettura che si esprime nell'appropriazione, non essendo dunque caratterizzato dall'acquisizione di conoscenza, viene presentato da Rancière come esperienza unitamente estetica e politica. A questo punto si pongono dei problemi: in cosa consiste questa unità dei domini estetico e politico? Tutti i libri contengono un potenziale di emancipazione? E, infine, se la lettura è appropriazione, è possibile parlare di cattive letture?

¹ L. ALTHUSSER, *Dal "Capitale" alla Filosofia di Marx*, in *Leggere il Capitale*, a cura di L. Althusser, É. Balibar, traduzione di R. Rinaldi, V. Oskian, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 11-76: 29.

² *Ibid.*

³ J. RANCIÈRE, *La leçon d'Althusser*, La fabrique, Paris 2011.

⁴ «Appropriazione selvaggia della teoria», *Id.*, *L'arme théorique d'un recommencement du marxisme*, in *Althusser et nous*, a cura di A. Wald Lasowski, PUF, Paris 2016, pp. 241-248 : 243. Ove non indicato diversamente, ogni traduzione è mia.

Nel suo libro *La nuit des prolétaires* (1981), Rancière racconta di gruppi di operai della Parigi degli anni trenta dell'Ottocento che, usando il tempo destinato al riposo notturno per riunirsi, leggere e scrivere, si appropriano della lingua borghese, non consumano e non producono cultura popolare, svincolandosi in quanto soggetti sociali da una certa estetica predefinita. Attraverso questa ricerca sugli archivi composti da lettere e riviste di operai sansimoniani, Rancière rinviene delle "inversioni" che strutturano la vicenda. In primo luogo, un *détournement* dell'uso del tempo: il tempo del lavoro è presentato infatti come «temps volé», «où la vie se perd»⁵. I lavoratori dovrebbero usare il tempo notturno per recuperare le energie e rientrare nel circuito lavorativo l'indomani; al contrario, i proletari su cui si focalizza Rancière decidono di trasformare il tempo del riposo in tempo di appropriazione di una cultura che non è loro destinata: «Le renversement du monde commence à cette heure où les travailleurs normaux devraient goûter le sommeil paisible de ceux que leur métier n'oblige point à penser»⁶. Si tratta di uno slittamento dell'esperienza.

In secondo luogo, l'atto della lettura (e della scrittura) si compie al di là della trasmissione del sapere, come un processo per cui gli operai si approprierebbero della letteratura borghese e sarebbero al contempo "appropriati" da essa: il risultato trasformativo della lettura consisterebbe nello scardinamento del lettore da una posizione sociale di partenza. Il movimento è di mutua appropriazione: «si ces parvenus s'emparent des mots et de la culture des autres, s'ils transgressent la frontière interdite, ces mots à leur tour se saisissent d'eux et les arrachent à leur destinée, interdisant toute assignation stable à ces êtres qui rêvent d'ailleurs»⁷.

L'emancipazione operaia sta qui non nell'opporsi a un discorso dall'alto, ribaltandolo, ma nel rifiuto dell'assegnazione a una classe. In altri termini, sta in una pratica di «désidentification», di disidentificazione, sta nel sottrarsi all'identità socialmente data. In seguito al lavoro su questi archivi, infatti, Rancière smette di pensare gli operai in termini di cultura operaia omogenea:

Il ne s'agissait ni d'acquérir un savoir manquant ni d'affirmer la voix propre au corps ouvrier. Il s'agissait bien plutôt de se dépouiller d'un certain savoir et d'une certaine voix. La possibilité d'une parole propre à la communauté ouvrière passait par la désidentification d'un corps, d'une culture et identité

⁵ «Tempo rubato», «in cui la vita si perde», ID., *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Fayard, Paris 2012, p. 7.

⁶ «Il capovolgimento del mondo inizia nel momento in cui i lavoratori normali dovrebbero godere del sonno tranquillo tipico di coloro che non sono obbligati a pensare dal loro mestiere». *Ibid.*

⁷ «Se questi *parvenu* si appropriano delle parole e della cultura altrui, se oltrepassano la frontiera proibita, quelle parole a loro volta li afferrano e li strappano al loro destino, impedendo ogni assegnazione stabile a questi esseri che sognano l'altrove», R. PASQUIER, *Politiques de la lecture*, «Labyrinthe», dossier *Jacques Rancière, l'indiscipliné*, 2004, XVII, pp. 33-63.

ouvrières donnés [...]. L'émancipation, cela consistait d'abord à prendre, sur le lieu où l'on travaillait pour le compte d'un autre, le temps d'un regard à soi qui s'éloigne de la direction imposée aux bras et s'approprie l'espace du travail « dépossédé »⁸.

La classe operaia gli appare come una molteplicità e l'emancipazione come un percorso individuale di quegli operai che non si riconoscono come operai. Identificarsi con il riconoscimento sociale non è politico, politico è lo scarto dall'identità assegnata, lo spezzare un'attribuzione sociale dell'identità. In questo senso l'esperienza estetica della lettura, quando essa è appropriante e emancipativa, non produce identificazione ma disidentificazione:

Ce que j'avais vu à travers l'étude de la pensée ouvrière au XIXe siècle, c'était la manière dont une volonté d'appropriation esthétique, une volonté d'appropriation de la parole de l'autre – on pourrait dire de la « grande parole » – par les militants ouvriers était précisément ce qui avait défini une rupture par rapport à un mode de vie, par rapport à un habitus ouvrier.⁹

Si tratta, in altri termini, di un processo di soggettivazione¹⁰ che passa, attraverso la parola, per un momento di disidentificazione, ed è bene ricordare che, al contrario di "identificazione", il termine soggettivazione mette l'accento non sul risultato ma sulla processualità e l'incompletezza del soggetto, che viene considerato sempre nel suo farsi¹¹. Sono i momenti di soggettivazione che diventano momenti propriamente politici: la politica per Rancière non equivale mai alla politica istituzionale, ma ai momenti di rottura di un certo stato delle cose, che lui chiama « partage du sensible », distribuzione del sensibile.

⁸ «Non si trattava di acquisire un sapere mancante o di affermare la voce del corpo operaio. Si trattava piuttosto di spogliarsi di un certo sapere e di una certa voce. La possibilità di una parola propria alla comunità operaia dipendeva dalla disidentificazione di un dato corpo, di una data cultura e identità operaia [...]. L'emancipazione consisteva innanzitutto nel prendersi, nel luogo in cui si lavorava per conto di un altro, il tempo di uno sguardo personale che si allontanasse dalla direzione imposta alle proprie braccia e si appropriasse dello spazio "espropriato" del lavoro», J. RANCIÈRE, *Le philosophe et ses pauvres*, Fayard, Paris 2007, p. V.

⁹ «Quello che avevo visto attraverso lo studio del pensiero operaio del XIX secolo era il modo in cui una volontà di appropriazione estetica, il desiderio di appropriarsi della parola altrui – potremmo dire della "lingua alta" – da parte dei militanti della classe operaia era proprio ciò che aveva definito la rottura con un modo di vivere, con un habitus operaio», ID., *Les hommes comme animaux littéraires, in Pensées critiques. Dix itinéraires de la revue Mouvements 1998-2008*, a cura della rivista *Mouvements*, La Découverte, Paris 2009, pp. 49-68: 55.

¹⁰ Rancière «abandonn[e] la sémiotique de la lecture, pour une politique, en y fondant l'exercice actif de la subjectivation» («abbandon[a] la semiotica della lettura a favore di una politica, fondando su di essa l'esercizio attivo della soggettivazione»), M. MACÉ, *Façons de lire, manières d'être*, Gallimard, Paris 2011, pp. 235-236.

¹¹ A. FJELD, É. TASSIN, *Subjectivation et désidentification politiques. Dialogue à partir d'Arendt et de Rancière*, «Ciencia política», 2015, X, pp. 193-223: 199.

Il lavoro sulle letture e le scritture operaie condotto negli anni Ottanta, che si prolungherà nel lavoro sulla letteratura e sulle arti a partire dalla fine degli anni novanta¹², mostra l'importanza che la circolazione degli enunciati riveste in questa filosofia politica dell'emancipazione:

Les énoncés politiques ou littéraires font effet dans le réel. Ils définissent des modèles de parole ou d'action mais aussi des régimes d'intensité sensible. Ils dressent des cartes du visible, des trajectoires entre le visible et le dicible, des rapports entre des modes de l'être, des modes du faire et des modes du dire. Ils définissent des variations des intensités sensibles, des perceptions et des capacités des corps. Ils s'emparent ainsi des humains quelconques, ils creusent des écarts, ouvrent des dérivations, modifient les manières, les vitesses et les trajets selon lesquels ils adhèrent à une condition, réagissent à des situations, reconnaissent leurs images. Ils reconfigurent la carte du sensible en brouillant la fonctionnalité des gestes et des rythmes adaptés aux cycles naturels de la production, de la reproduction et de la soumission. L'homme est un animal politique parce qu'il est un animal littéraire, qui se laisse détourner de sa destination « naturelle » par le pouvoir des mots.¹³

È uno dei tratti antiplatonici di Rancière: la scrittura circola, è l'opposto della parola in atto, che sta invece sotto il controllo dell'oratore e mira al giusto destinatario. La scrittura è parola alla deriva che raggiunge anche chi non deve raggiungere. La modernità o, nei termini di Rancière, la «rivoluzione estetica», è definita proprio dalle letture eterodosse che si contrappongono al monopolio dell'interpretazione da parte degli intellettuali. Il fatto che gli operai scrivano, e che vogliano scrivere come i borghesi, è visto da Rancière come una liberazione e non una costrizione e l'accettazione di una convenzione. Questa sua posizione va contestualizzata storicamente: il lavoro sugli archivi operai risale a un momento, come quello degli anni settanta, in cui l'interesse per la cultura operaia e la cultura popolare era preponderante. Inoltre, le idee che Rancière sviluppa

¹² J. RANCIÈRE, *Mallarmé, la politique de la sirène*, Hachette, Paris 1996; ID., *La chair des mots: Politiques de l'écriture*, Galilée, Paris 1998; ID., *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, Paris 1998.

¹³ «Gli enunciati politici o letterari hanno effetto sulla realtà. Definiscono modelli di discorso o di azione, ma anche regimi di intensità sensibile. Tracciano mappe del visibile, traiettorie tra il visibile e il dicibile, relazioni tra modi di essere, modi di fare e modi di dire. Definiscono variazioni delle intensità sensibili, delle percezioni e delle capacità dei corpi. Si impadroniscono così degli esseri umani qualsiasi, formando degli scarti, aprendo dei varchi, modificando i modi, le velocità e i percorsi attraverso cui aderiscono a una condizione, reagiscono a delle situazioni e riconoscono le loro immagini. Riconfigurano la mappa del sensibile, scombinando la funzionalità di gesti e ritmi adattati ai cicli naturali di produzione, riproduzione e sottomissione. L'uomo è un animale politico perché è un animale letterario, che si lascia sviare dalla sua destinazione «naturale» dal potere delle parole», ID., *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris 2001, pp. 62-63.

in opposizione a Althusser – la svalutazione della mediazione, intellettuale e partitica, nelle lotte politiche – attraverso le ricerche sugli operai si aprono anche alla politicizzazione del tempo dedicato allo svago e dell'esperienza estetica come esperienza trasformativa. Seguendo questa direzione, la critica a Althusser si prolunga, negli anni Ottanta, nella critica a Pierre Bourdieu¹⁴.

Abbiamo dunque visto come la circolazione degli enunciati abbia, secondo Rancière, effetto sul reale, e come gli enunciati siano intessuti nella vita, siano delle forme comuni e appropriabili. Al contempo, il loro effetto politico sta proprio nell'impossibilità di tradurre una forma determinata in un determinato effetto politico, in quanto ogni enunciato genera un rapporto singolare e imprevedibile col lettore. Abbiamo anche visto come la lettura che emancipa non è una lettura il cui perno è il sapere, ma è un atto di appropriazione di ciò a cui non si era destinati. In questo senso Rancière pone un'analogia tra gli operai e Emma Bovary: «Peut-être y a-t-il un lien entre Emma Bovary qui cherche à savoir ce que peuvent vouloir dire les mots qu'elle a lus dans les livres comme *félicité, extase et ivresse*, et puis ces prolétaires qui veulent aussi donner réalité à des mots comme *liberté, égalité et émancipation des travailleurs*»¹⁵. In sintesi, potremmo dire che la lettura che emancipa si produce quando: chi non deve leggere legge; chi è legittimato a leggere legge cose che non deve leggere; chi legge legge in modo eterodosso. In ogni caso, si tratta di atti di lettura che non prevedono la mediazione di terzi "esperti".

Paradossalmente, anche l'emancipazione intellettuale¹⁶ in Rancière non dipende dalla trasmissione del sapere ma da un atto di lettura libero dalla mediazione dell'autorità. In *Le maître ignorant*, uscito nel 1987, Rancière rispolvera il lavoro di Joseph Jacotot, professore di letteratura francese all'Università di Louvain, nelle Fiandre, che nel 1818 si trovò a dover insegnare francese a una classe di fiamminghi. Nonostante tra maestro e allievi non ci fosse una lingua franca per la comunicazione, Jacotot restò sconvolto dalla loro capacità di ap-

¹⁴ ID., *Le philosophe*, cit.

¹⁵ «Forse c'è un legame tra Emma Bovary, che cerca di capire cosa significano le parole che ha letto nei libri, come *felicità, estasi ed ebbrezza*, e questi proletari che vogliono anche loro dare realtà a parole come *libertà, uguaglianza ed emancipazione dei lavoratori*», ID., *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Éditions Amsterdam, Paris 2009, p. 631.

¹⁶ Gert Biesta ha ricostruito le due storie parallele del concetto di emancipazione in filosofia e in pedagogia, storie che finiscono per ricongiungersi nella stessa concezione dell'emancipazione come di qualcosa che viene agito su qualcuno. Biesta si appoggia dunque alle idee di Rancière sull'emancipazione per mettere in luce le contraddizioni di una visione fondata sulla necessità di intervento esterno e su uno squilibrio tra emancipatore e emancipato. Come può, si chiede Biesta con Rancière, un processo che ha come scopo il raggiungimento dell'uguaglianza fondarsi su disuguaglianza e dipendenza? Come può fondarsi sull'invalidazione a priori delle esperienze della persona che va emancipata? Cfr. G. BIESTA, *A New Logic of Emancipation: The Methodology of Jacques Rancière*, «Educational Theory», 2010, LX, pp. 39-59.

prendimento autonomo del francese e questa esperienza lo spinse a cercare di diffondere il metodo (o il non-metodo) che chiamò «enseignement universel». Al di là della verità empirica dell'evento che vede un gruppo di fiamminghi imparare da soli a leggere e capire il *Thélemaque* di Fénelon – Jacotot e gli operai sono figure dell'eccezione, come eccezionale rottura nell'ordine delle cose è la politica –, Rancière riprende il metodo rivendicato da Jacotot, che sta nell'insegnare ciò che non si sa, per trarne conclusioni di tipo politico. Va notato come Rancière non rifiuti la figura del maestro di per sé, ma l'atto dello spiegare, e come rifiuti la mediazione degli intellettuali, ma non quella del libro:

Les élèves avaient appris sans maître explicateur, mais non pas pour autant sans maître. Ils ne savaient pas auparavant, et maintenant ils savaient. Donc Jacotot leur avait enseigné quelque chose. Pourtant il ne leur avait rien communiqué de sa science. Donc ce n'était pas la science du maître que l'élève apprenait. Il avait été maître par le commandement qui avait enfermé ses élèves dans le cercle d'où ils pouvaient seuls sortir, en retirant son intelligence du jeu pour laisser leur intelligence aux prises avec celle du livre. Ainsi s'étaient dissociées les deux fonctions que relie la pratique du maître explicateur, celle du savant et celle du maître.¹⁷

Il maestro ignorante è infatti colui che chiede allo studente di usare la sua intelligenza: non spiega, ma al massimo verifica che le affermazioni dello studente abbiano riscontro nel testo scritto.

Ciò che mi sembra importante esplicitare qui è che il rapporto tra maestro e allievo non viene concepito come un rapporto diretto ma mediato, la libertà dell'allievo nei confronti del maestro derivando proprio dallo iato rappresentato dall'oggetto-libro:

La matérialité du livre tient à distance d'égaux deux esprits, quand l'explication est annihilation de l'un par l'autre. Mais aussi la chose est une instance toujours disponible de vérification matérielle : l'art de l'examineur ignorant est de « ramener l'examiné à des objets matériels, à des phrases, à des mots écrits dans un livre, à une chose qu'il puisse vérifier avec ses sens ». L'examiné est toujours redevable d'une vérification dans le livre ouvert, dans la matérialité de chaque

¹⁷ «Gli studenti avevano imparato senza un maestro che spiegasse, ma comunque non senza un maestro. Prima non sapevano, e ora sapevano. Quindi Jacotot aveva insegnato loro qualcosa. Eppure non aveva comunicato loro nulla del suo sapere. Quindi non era la scienza del maestro che l'allievo stava imparando. Jacotot era stato un maestro per il fatto di aver chiuso i suoi allievi in un cerchio dal quale solo loro potevano uscire, ritirando la sua intelligenza dal gioco per lasciare la loro intelligenza alle prese con quella del libro. Così le due funzioni legate dalla pratica del maestro che spiega, quella del dotto e quella del maestro, venivano dissociate», J. RANCIÈRE, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, Paris 2012, p. 24.

mot, la courbe de chaque signe. La chose, le livre, bannit à la fois la tricherie de l'incapacité et celle du savoir.¹⁸

Nel libro, dunque, si dà la possibilità di un rapporto di uguaglianza¹⁹ tra l'intelligenza dell'allievo e quella del maestro: «Le livre – *Télémaque* ou un autre – placé entre les deux intelligences résume cette communauté idéale qui s'inscrit dans la matérialité des choses. Le livre est l'égalité des intelligences»²⁰. Sembra inoltre che ogni libro («*Télémaque* o un altro») in quanto mediatore possa essere veicolo di emancipazione intellettuale. Se infatti Rancière si interessa a un generico oggetto-libro all'altezza dei lavori sugli archivi operai e su Jacotot, in un secondo momento, ossia nei lavori sul canone letterario più tradizionale, si dedicherà invece a "come" i libri sono scritti: in *Politique de la littérature*, ad esempio, Rancière ha l'obiettivo di rifondare la concezione del legame tra letteratura e politica, opponendosi all'idea di una letteratura cosiddetta impegnata e mettendo invece in luce la politica immanente alle opere, ponendo su questa base delle analogie come quella tra lo stile di Flaubert e la democrazia²¹.

Un punto rimane comunque invariato nelle varie fasi della sua riflessione: il libro, inteso sia come oggetto che come insieme di enunciati, opera una discontinuità nel sensibile²². In altri termini, tra esperienza estetica e azione c'è

¹⁸ «La materialità del libro mantiene due menti a pari distanza, mentre la spiegazione è l'annientamento dell'una da parte dell'altra. Ma l'oggetto è anche un'istanza sempre disponibile alla verifica materiale: l'arte dell'esaminatore ignorante consiste nel «riconduire l'esaminando a oggetti materiali, a frasi, a parole scritte in un libro, a cose che può verificare coi suoi sensi». L'allievo è sempre tenuto a verificare nel libro aperto, nella materialità di ogni parola, la curva di ogni segno. La cosa, il libro, scaccia sia l'imbroglio dell'incapacità sia l'imbroglio del sapere». *Ibid.*, pp. 56-57.

¹⁹ La questione dell'uguaglianza non deve essere intesa in senso sociologico. Rancière ha effettivamente avuto una svolta antimaterialistica a partire dalla quale alle volte ha tagliato fuori alcune questioni dalla sua riflessione. È forse più corretto dire che nel tentativo di uscire da una visione riduzionista dell'uguaglianza in senso sociologico, ha voluto mettere in primo piano l'uguaglianza come principio di presenza sulla scena pubblica, a scapito dell'uguaglianza in senso giuridico, economico e sociale, che non vengono di per sé cancellate ma cui si allude solo come una possibile conseguenza della soggettivazione politica. In questo senso si capisce perché la lettura delle opere di Rancière può dare effettivamente luogo all'impressione che sia stato rimosso un settore della speculazione filosofica. Dopo la rottura col marxismo althusseriano, Rancière non ha mai reintegrato sistematicamente una riflessione materialistica.

²⁰ «Il libro – *Télémaque* o un altro – posto tra le due intelligenze, riassume questa comunità ideale che è iscritta nella materialità delle cose. Il libro è l'uguaglianza delle intelligenze». *Ibid.*, p. 66.

²¹ *Id.*, *Politique de la littérature*, Galilée, Paris 2007.

²² Nonostante ciò, l'aspetto della discontinuità a volte è rimasto in ombra, e Rancière è stato criticato per il fatto di aver pensato la lettura come un rapporto immediato tra lettore e enunciati e per il fatto di non aver considerato che «l'usage» des œuvres est aussi fait de ratages ou d'abandons : on lâche les livres, on ne sait qu'en faire, et l'optimisme des nouvelles philosophies morales ne fait pas sa place à l'échec dans l'analyse des réponses esthétiques. Entre les corps et les phrases, il y a tout l'espace des médiations et des formes d'emploi» («l'uso» delle opere è fatto anche di fallimenti e di abbandoni: lasciamo perdere i libri, non sappiamo cosa farne, e l'ottimismo delle

un salto, non c'è una determinazione a priori degli enunciati sulle condotte dei lettori. Ne potremmo concludere che per Rancière le cattive letture, quelle eterodosse, sono proprio le letture migliori.

Per ritornare a *La nuit des prolétaires*, potremmo invece chiederci quali sono le implicazioni della concezione che Rancière ha della lettura come appropriazione. Se, da un lato, essa mette in risalto il portato etico di una lettura attraverso cui si diventa altro da ciò che si è, dall'altro, essa svaluta l'appartenenza alla classe operaia dei singoli operai, pensando un'emancipazione unicamente individuale che porti a una disgregazione dei corpi collettivi socialmente dati in favore di una riconfigurazione (politica) dello spazio comune:

Les énoncés s'emparent des corps et les détournent de leur destination dans la mesure où ils ne sont pas des corps, au sens d'organismes, mais des quasi-corps, des blocs de paroles circulant sans père légitime qui les accompagne vers un destinataire autorisé. Aussi ne produisent-ils pas des corps collectifs. Bien plutôt ils introduisent dans les corps collectifs imaginaires des lignes de fracture, de désincorporation. Cela a toujours été, on le sait, l'obsession des gouvernants et des théoriciens du bon gouvernement, inquiets du « déclassement » produit par la circulation de l'écriture.²³

Sicuramente la filosofia di Rancière mostra in controluce una sfiducia nei confronti della politica istituzionale; essa potrebbe tuttavia condurre a interpretazioni paradossali. L'esperienza della lettura appropriante che produce un'esperienza estetica trasformativa rischia di porre l'emancipazione *tout court* come un fatto unicamente individuale. Questo non vuol dire che a Rancière non interessi l'emersione di soggetti politici collettivi: piuttosto, egli non crede che si possano spiegare materialisticamente le ragioni dei movimenti popolari. In altri termini, le cause che si enunciano tradizionalmente per spiegare una rivolta, le ragioni materiali di una sofferenza, non dicono nulla sulla rivolta perché «l'explication des raisons pour lesquelles les gens bougent est identique à

nuove filosofie morali non lascia spazio al fallimento nell'analisi delle risposte estetiche. Tra i corpi e le frasi c'è tutto lo spazio delle mediazioni e dei modi di utilizzo»). Sostenendo che la lettura è una pratica della vita quotidiana da intendere in senso concreto – nelle sue «formes d'emploi», appunto – Marielle Macé ha ricordato che l'appropriazione, anziché condurre a una pratica di liberazione può risolversi in «identifications stéréotypées, reconduisant les sujets à leurs assujettissements et à de fausses égalités» («identificazioni stereotipate, che riportano i soggetti al loro assoggettamento e a una falsa uguaglianza»), MACÉ, *Façons de lire*, cit., p. 239.

²³ «Gli enunciati si impossessano dei corpi e li distolgono dalla loro destinazione nella misura in cui non sono corpi, nel senso di organismi, ma quasi-corpi, blocchi di parole che circolano senza un padre legittimo che li accompagni verso un destinatario autorizzato. Non producono quindi corpi collettivi. Al contrario, introducono linee di frattura e scorporazione nei corpi collettivi immaginari. Questa è sempre stata, com'è noto, l'ossessione dei governanti e dei teorici del buon governo, preoccupati per il "declassamento" prodotto dalla circolazione della scrittura», RANCIÈRE, *Le partage*, cit., p. 63.

celle des raisons pour lesquelles ils ne bougent pas»²⁴. Sta qui l'importanza che Rancière attribuisce a esperienze sensibili come la lettura: sono la circolazione e l'appropriazione eterodossa degli enunciati, l'emergere di nuove esperienze sensibili che rendono possibile la politica. In questo senso Rancière è un pensatore post-critico²⁵: propone di concentrarsi su eventi di dissenso che siano immanenti e che non rispondano alla logica della critica o a quella della sua negazione.

Bibliografia

- ALTHUSSER, L., *Dal "Capitale" alla Filosofia di Marx*, in *Leggere il Capitale*, a cura di L. Althusser, É. Balibar, trad. di R. Rinaldi, V. Oskian, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 11-76.
- BIESTA, G., *A New Logic of Emancipation: The Methodology of Jacques Rancière*, «Educational Theory», 2010, LX, pp. 39-59.
- DE SUTTER, L., *Postcritique*, PUF, Paris 2019.
- FJELD, A., TASSIN, É., *Subjectivation et désidentification politiques. Dialogue à partir d'Arendt et de Rancière*, «Ciencia política», 2015, X, pp. 193-223.
- MACÉ, M., *Façons de lire, manières d'être*, Gallimard, Paris 2011.
- PASQUIER, R., *Politiques de la lecture*, «Labyrinthe», 2004, dossier *Jacques Rancière, l'indiscipliné*, XVII, pp. 33-63.
- RANCIÈRE, J., *La leçon d'Althusser* [1974], La fabrique, Paris 2011.
- ID., *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier* [1981], Fayard, Paris 2012.
- ID., *Le philosophe et ses pauvres* [1983], Flammarion, Paris 2007.
- ID., *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* [1987], Fayard, Paris 2012.
- ID., *Mallarmé, la politique de la sirène*, Hachette, Paris 1996.
- ID., *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Galilée, Paris 1998.
- ID., *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, Paris 1998.

²⁴ «La spiegazione delle ragioni per cui le persone si mobilitano è uguale a quella delle ragioni per cui non si mobilitano», ID., *Les trente inglorieuses*, La Fabrique, Paris 2022, p. 181.

²⁵ Rancière aveva impiegato il termine postcritica – in senso negativo – in analogia a postmodernismo: se la malinconia di sinistra (critica) è ossessionata dal gerarchizzare il mondo col pensiero e dallo svelamento di forze nascoste, la furia di destra (postcritica) proclama la fine della critica azzerando le possibilità di forze alternative e rivendicando l'inevitabilità dello stato delle cose, cfr. ID., *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008, p. 46. Qui invece utilizzo la categoria di «postcritica» nel senso di una lettura immanente, potremmo anche dire lettura della superficie, che cerca una via d'uscita dall'*impasse* della critica nella misura in cui quest'ultima costruisce il pensiero in modo da avere sempre ragione. Cfr. L. DE SUTTER, *Postcritique*, PUF, Paris 2019.

- ID., *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris 2001.
- ID., *Politique de la littérature*, Galilée, Paris 2007.
- ID., *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Éditions Amsterdam, Paris 2009.
- ID., *Les hommes comme animaux littéraires*, in *Pensées critiques. Dix itinéraires de la revue Mouvements 1998-2008*, a cura della rivista *Mouvements*, La Découverte, Paris 2009, pp. 49-68.
- ID., *L'arme théorique d'un recommencement du marxisme*, in *Althusser et nous*, a cura di A. Wald Lasowski, PUF, Paris 2016, pp. 241-248.
- ID., *Les trente inglorieuses*, La Fabrique, Paris 2022.

Censori come (buoni?) critici letterari. Considerazioni sulla requisitoria di Pinard contro *Madame Bovary*

Marco Rizzo

Il saggio propone una paradossale valorizzazione del discorso censorio come involontario strumento di critica letteraria, a partire dalla brillante requisitoria tenuta da Ernest Pinard nel processo contro *Madame Bovary*. Uno sguardo straniante perché ideologicamente orientato, ma ben provvisto di acume e forza critica. Seguono alcune considerazioni sull'utilità della censura per l'estetica della ricezione e uno spunto su alcune tentazioni neocensorie attorno alla letteratura nel nostro tempo.

censura, critica letteraria, estetica della ricezione, Madame Bovary, Pinard

Una premessa teorica

Generalmente, parlando della censura, il mondo delle lettere (scrittori, lettori, studiosi) ne critica l'azione repressiva, l'ottusità con cui questa spesso si rapporta al testo, il suo misconoscimento dello statuto di finzione del discorso letterario. Azione meritoria ma che rischia di farci perdere qualcosa. In contrasto con quanto sostenuto e rivendicato anche da molti scrittori, ossia che la sfera estetica sarebbe non solo autonoma ma anche innocua e ininfluyente verso la politica, la morale e la religione (se non addirittura del tutto autoreferenziale), la censura si dimostra invece assai convinta del potere corrosivo che le rappresentazioni letterarie possono esercitare su istituzioni, norme morali, valori condivisi, idee convenzionalmente accettate. Facendo riferimento alla celebre definizione di Coleridge, potremmo dire che se la letteratura è il luogo in cui è ammessa la «sospensione volontaria dell'incredulità», la censura tende ad attri-

buire consistenza alla finzione, a temerne la *realtà*¹. Se il contesto risulta irritato dal testo, è perché il testo dice qualcosa che lo *riguarda*.

Questo assunto teorico può servire per valorizzare la censura come indizio rivelatore della capacità della letteratura di incidere sul mondo, ma non ci dice ancora nulla circa l'utilità della stessa nell'ambito dell'interpretazione testuale vera e propria. Se infatti ci proponiamo di leggere il discorso censorio come una specifica forma di critica letteraria, ossia di vedere se e in che cosa esso può risultare utile ai fini di una maggiore comprensione dei testi posti sotto accusa, ci troviamo davanti a una prevedibile difficoltà: come superare l'estrema parzialità ideologica della censura, che le precluderebbe la possibilità di uno sguardo oggettivo sui testi? Per superare tale ostacolo ho trovato utili e pertinenti i concetti di matrice freudiana messi a punto da Francesco Orlando, in particolare quello di letteratura come formazione di compromesso, come luogo in cui coesistono fianco a fianco, ambivalentemente, istanze trasgressive di determinate norme e valori morali, sociali e politici, e istanze che invece si pongono al servizio di queste norme e di questi valori². Grazie al modello della formazione di compromesso, siamo in grado non solo di superare la netta parzialità della disposizione censoria, ma anzi, riusciamo a valorizzarla. Il censore, infatti, nel suo mostrarsi immune o restio a fare concessioni al piacere dell'incantamento letterario, riesce talvolta a cogliere, meglio e prima della critica, le pieghe dell'opera che veicolano i contenuti incompatibili con l'ideologia dominante che egli ha il compito di difendere.

Mi propongo di verificare la validità di questa traccia usando come testo campione un'opera che al momento della sua pubblicazione dovette subire un processo per accuse quali oscenità e oltraggio alla morale e alla religione: *Madame Bovary* di Gustave Flaubert. Il discorso censorio in quel caso trovò espressione nella requisitoria di Ernest Pinard, il quale al di là dell'indignazione moralistica a cui improntò la sua arringa, si dimostrò straordinariamente lucido e persino brillante nel cogliere alcuni aspetti importanti del funzionamento della

¹ Cfr. A. PRETE, *Letteratura e censura. Qualche passaggio di una riflessione incompiuta in Leggere la cenere. Saggi su letteratura e censura*, a cura di R. Francavilla, Artemide, Roma 2009, pp. 15-16: «L'opera letteraria, avendo come lingua, come anima e ragione, l'immaginazione, sembra collocarsi su una terra altra da quello che è considerato il vero, il reale. [...] Questo regno dell'immaginazione, osservato dalla parte di un sapere che si pone nella forma del potere, o di un potere che pretende una sovranità sul sapere, è sospetto. Considerato vuoto, o sterile, o disutile. Comunque estraneo a tutte quelle facoltà che possono concorrere alla formazione del gentiluomo, o dell'onesto cittadino, o del buon cristiano (modelli diversi di uomo che diverse culture del nostro Occidente hanno di volta in volta definito)».

² Cfr. F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1992, p. 114: «L'assunzione entro un testo di contenuti conflittuali in compromesso implacabile o incerto non può non provocare scontri di senso; le letture più tendenziose si legittimano l'una accanto all'altra al plurale, potendosi richiamare a tendenze opposte ma compresenti».

nuova macchina romanzesca messa a punto da Flaubert e dei valori veicolati dalle sue scelte stilistiche, dimostrando un acume critico ragguardevole.

Pinard censore e critico letterario

Nel 1856, dopo 5 anni di meticolosa stesura, Gustave Flaubert pubblica in sei puntate sulla «Revue de Paris» l'opera che lo consacrerà come uno dei più grandi romanzieri dell'Ottocento: *Madame Bovary*. Già in questo primo debutto il romanzo viene tagliato in alcuni punti, giudicati scabrosi e lascivi. Il 24 dicembre 1856 l'opera viene denunciata per oltraggio alla morale pubblica e religiosa e al buon costume. Di lì a poche settimane si tiene il processo, che termina con l'assoluzione dell'autore, il 7 febbraio 1857. Il romanzo a questo punto esce integralmente in volume e l'onda dello scandalo ne sancisce il successo.

Il testo di Flaubert, come è noto, si basa sull'impersonalità della narrazione, sull'astensione dello scrittore dal giudicare in forma esplicita le vicende dei personaggi e su un ampio ricorso al discorso indiretto libero. Elementi che rendono niente affatto scontata la formulazione di un giudizio morale sulla parabola della protagonista. A ciò si deve aggiungere che l'impersonalità della narrazione, il celarsi della coscienza del narratore, se ha attirato sull'autore del romanzo le accuse di connivenza con la protagonista sulla base del principio del silenzio-as-senso, ha anche giocato a favore della sua assoluzione sulla base del principio, ugualmente valido, della distinzione tra l'intenzione d'autore e i caratteri e le vicende dei personaggi. Anche in questo caso le due opposte posizioni non si escludono a vicenda ma sono ambivalentemente compresenti.

L'assoluzione dell'autore ha sì creato un precedente importante rispetto ad altri casi di processi intentati ad opere letterarie, ma ciò non significa che la voce dell'accusa avesse per forza "torto". Basta vedere l'attenzione puntuale con cui il pm Ernest Pinard passa al setaccio gli episodi, i personaggi, i giudizi morali taciuti e quelli veicolati dal silenzio del narratore. Diamogli appunto la parola:

Come obiezione generale ci diranno: ma, dopotutto, il romanzo è in fondo morale, poiché l'adulterio viene punito.

A tale obiezione, due risposte: anche supponendo, per ipotesi, che io consideri l'opera morale, una conclusione morale non potrebbe amnistiare i particolari lascivi che vi si trovano. E inoltre affermo: l'opera fondamentalmente non è morale.

Affermo, signori, che i particolari lascivi non possono essere coperti da una conclusione morale, altrimenti potremmo raccontare tutte le orge immaginabili, descrivere tutte le turpitudini di una donna pubblica, facendola poi morire in

un lettuccio d'ospedale. Sarebbe permesso studiare e mostrare tutte le sue pose lascive! Significherebbe andare contro tutte le regole del buon senso. Significherebbe mettere il veleno alla portata di chiunque, e l'antidoto alla portata di pochissimi, posto che ci fosse un antidoto.³

La requisitoria di Pinard nega la moralità dell'opera, che invece era stata rivendicata dalla difesa, in nome dell'invito a considerare il romanzo nella sua interezza e soprattutto alla luce della miserevole fine della protagonista. Ma ciò evidentemente non basta a Pinard, che considera le scene in cui Emma si lascia andare all'adulterio lascive e immorali, invitanti all'identificazione piuttosto che alla repulsione. Questo fascino resisterebbe anche allo scacco fallimentare a cui va incontro il tentativo di Emma di conquistare la vita piena, autentica e gioiosa che aveva sognato di vivere e che aveva tratto dalle sue letture. Al di là del tono isterico con cui si rapporta alla sessualità femminile, elemento che testimonia del carattere sessuofobico e misogino della morale borghese da lui difesa, il discorso di Pinard risulta interessante perché sembra cogliere quel gioco di pesi e contrappesi fra istanze in reciproco conflitto che è la formazione di compromesso. Poiché il ragionamento del censore è di tipo ideologico, incapace di accettare la contraddizione e l'ambivalenza che abitano il linguaggio letterario, pare che lo fraintenda. In realtà, ciò non è del tutto vero. Il fatto che egli non creda all'*efficacia ricettiva* delle formazioni di compromesso che pure esistono nel testo («L'antidoto sarebbe alla portata di pochissimi»), non significa che non le presupponga. Riporto una citazione di Francesco Orlando che può avere una funzione chiarificatrice: «Quando all'intenzione che ha torto è stato lasciato abbastanza spazio per accordarle magari una mezza riuscita, ed infliggerle quindi non più che un mezzo fallimento, logica vuole che non si possano nutrire dubbi sul carattere dimidiato anche della riuscita e del fallimento dell'intenzione opposta, che ha torto»⁴. Alla luce di questo principio il discorso di Pinard, nella sua parzialità, diventa un momento rivelatore dell'intero. Seguiamo ancora il filo della sua accusa:

Chi legge il romanzo di Monsieur Flaubert? Sono forse uomini che si occupano di economia politica o sociale? No! Le frivole pagine di *Madame Bovary* cadono in più frivole mani, nelle mani di giovinette, qualche volta di donne sposate. Ebbene, quando la fantasia sarà stata sedotta, quando questa seduzione sarà scesa fino al cuore, quando il cuore avrà parlato ai sensi, credete forse che un freddo ragionamento saprà opporsi a questa seduzione dei sensi e della coscienza?⁵

³ E. PINARD cit. in W. SITI, *Il romanzo sotto accusa* in, *Il romanzo. La cultura del romanzo*, I, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2001, p. 169.

⁴ ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 102.

⁵ PINARD in SITI, *Il romanzo sotto accusa*, cit., p. 169.

Pinard esprime qui le sue preoccupazioni relative alla ricezione dell'opera, e nelle parole della sua accusa vediamo emergere nettamente un'eco della critica platonica alla letteratura, vista come un'eccitazione irriflessa dei sensi. Essa andrebbe a colpire come un «veleno» le "menti deboli", le giovani donne sognatrici e sfaccendate, incapaci a detta di Pinard di arrivare a formulare un giudizio critico razionale e ponderato sulla materia romanzesca. Se proviamo a vedere al di là del maschilismo che impronta il suo discorso, ci accorgiamo che in realtà Pinard coglie qui una doppia verità. La prima è di ordine generale, e cioè la consapevolezza di quella che è la vera posta in gioco dell'atto della lettura, vale a dire i meccanismi di identificazione tra personaggi e lettori, le loro corrispondenze (rivelate o indotte). La seconda invece riguarda più da vicino il romanzo di Flaubert. Da cosa nascono gli accorati timori di Pinard sul rischio che il romanzo abbia un effetto-contagio? Dopotutto non era certo la prima volta che la letteratura dava rappresentazione dell'adulterio femminile. Ma – e non è davvero una differenza di poco conto – era la prima volta che viene presentato come ce lo mostra Flaubert. Se infatti l'adulterio femminile aveva trovato prima di allora rappresentazione soprattutto nell'ambientazione mitica oppure per mezzo dell'abbassamento comico – ovvero, in entrambi i casi, in una cornice distanziante –, Flaubert lo tratta in forma seria e problematica e sceglie come teatro della vicenda un'ambientazione assolutamente quotidiana quale la campagna francese. Emma, la moglie di un comune medico di una cittadina di provincia, è in tutto e per tutto simile alle sue lettrici. Un elemento che favorirebbe in maniera potente e non mediata l'identificazione del pubblico con le sue inquietudini e le insoddisfazioni. Le concitate preoccupazioni di Pinard non mancano di notarlo e trovano peraltro un effettivo riscontro nella ricezione del pubblico, documentata ad esempio da alcune lettere che Flaubert ricevette da alcune lettrici. Veniamo ora a uno dei punti chiave della requisitoria di questo fine censore, la sua confutazione della moralità del finale:

Sostengo che il romanzo di *Madame Bovary*, considerato dal punto di vista filosofico, non è affatto morale. Indubbiamente Madame Bovary muore avvelenata; ha molto sofferto, è vero; ma muore nell'ora e nel giorno che ha stabilito; muore, non perché sia un'adultera, ma perché l'ha voluto lei; muore in tutto il fascino seducente della sua giovinezza e della sua bellezza; muore dopo aver avuto due amanti, lasciando un marito che l'ama, che l'adora, che troverà il ritratto di Rodolphe, che troverà le sue lettere e quelle di Léon, che leggerà le lettere di una donna due volte adultera, e che, dopo, l'amerà ancora di più oltre la tomba.⁶

⁶ *Ibid.*

Qui Pinard pare davvero nel giusto. Egli rimarca infatti come la miserevole fine della protagonista non abbia il valore di un'espiazione, di una penitenza conseguente al peccato da lei commesso, bensì sia una nuda sconfitta, frutto di meri rapporti di forza a lei sfavorevoli, giungendo alla conclusione che la morte di Emma sia ben lontana dal risanare quella morale che la vicenda romanzesca aveva precedentemente corroso. Emma soccombe, ma anche nel momento della fine mantiene comunque, per quanto è concesso a chi non ha vie di scampo, il dominio sulle proprie azioni. E muore non a causa degli adulteri da lei commessi, bensì per via delle tendenze autodistruttive insite nel suo stesso comportamento, su tutte la spericolata leggerezza con cui contrae debiti con il mercante Lheureux per soddisfare i suoi desideri di lusso. La stessa descrizione crudamente materialistica del cadavere di Emma e la cerimonia del funerale, ridotto a mero rituale, sembrano chiudere nichilisticamente la possibilità che la giustizia divina si sostituisca a quella umana, latitante nel romanzo.

Un altro degli aspetti su cui Pinard si sofferma nella sua arringa dimostrando una raffinata perspicacia, riguarda i personaggi "virtuosi" del romanzo, quelli che avrebbero dovuto contenere la condotta adulterina di Emma, o quanto meno cercare di farla apparire al lettore (e soprattutto alle lettrici) come malvagia e ripugnante. La pochezza di queste figure fa sì che Emma si ritagli un ruolo di assoluto predominio nel testo, cosa che Pinard non manca di stigmatizzare con rabbia. Diamogli ancora una volta la parola:

C'è forse nel romanzo qualcuno che possa condannare questa donna? No, nessuno. Questa è la conclusione. Non c'è nel libro un solo personaggio che la possa condannare. Se riuscite a trovare un personaggio virtuoso, o anche solo un principio astratto – uno – in base al quale l'adulterio sia stigmatizzato allora ho torto. Ma se in tutto il libro non c'è un solo personaggio che possa farle abbassare la testa; se non c'è una sola idea, una sola riga in virtù della quale l'adulterio sia biasimato allora ho ragione, il libro è immorale!

Sarebbe forse in nome della dignità coniugale che il libro andrebbe condannato? Ma la dignità coniugale è rappresentata da un marito cornuto e contento, che, dopo la morte di sua moglie, incontrando Rodolphe, cerca sul volto dell'amante i lineamenti della donna che ama. Ve lo domando, è forse in nome della dignità coniugale che potete stigmatizzare questa donna, quando nel libro non c'è una sola parola in cui il marito non si inchini di fronte all'adulterio?

Sarebbe forse in nome dell'opinione pubblica? Ma l'opinione pubblica è personificata da un essere grottesco, dal farmacista Homais, circondato da personaggi ridicoli che questa donna domina.

Lo condannereste forse in nome del sentimento religioso? Ma questo sentimento lo trovate personificato nel curato Bournisien, prete quasi altrettanto grottesco del farmacista, che crede soltanto nelle sofferenze fisiche, mai in quelle morali, una sorta di materialista⁷.

Il pm nota qui con grande finezza che nessuno dei personaggi “virtuosi” che compaiono nel romanzo è in grado di contrapporsi con l’autorevolezza delle proprie parole o con l’autorità conferita dai loro ruoli sociali alla condotta della donna, né tanto meno di farla apparire ai lettori e alle lettrici come meritevole di una condanna morale. Né il curato, né il farmacista, né tantomeno il marito Charles, sono in grado (per riprendere le esatte parole di Pinard, quasi sputate per l’indignazione) «di farle abbassare la testa». Non resta che constatare con rabbia come il dilagare del “vizio” nel romanzo trionfi grazie all’inconsistenza dei personaggi “buoni”, dei “poli positivi” della formazione di compromesso.

Quest’ultimo passaggio dell’arringa ci offre inoltre un’occasione per riflettere su come anche i silenzi e le reticenze della censura risultino sintomatici e rivelatori. Pinard dichiara di non aver trovato un solo personaggio nel romanzo capace di dominare Emma. Ma in realtà due personaggi che nel romanzo ci riescono, ingannandola e raggirandola, vi sono: Rodolphe e Lheureux. Si può ben capire perché l’autore della requisitoria non li abbia citati. Il primo è lo scaltro amante di Emma, un furfante che la manipola, che fa leva sulle sue insoddisfazioni per sedurla, che infine la illude e l’abbandona, gettandola in una condizione di prolungata prostrazione psichica. Egli dunque la domina completamente, ma è compartecipe del suo adulterio, ne è anzi la causa attiva. Impossibile per Pinard sfruttarlo in funzione “anti-Emma”. Figura se possibile ancora più scomoda da convocare è quella del mercante Lheureux. Da abile venditore e truffatore qual è, egli sa lusingare e suscitare in Emma quei desideri di lusso che la porteranno ad accumulare una folle quantità di debiti, conducendola alla catastrofe finale. Con la sua condotta spregiudicata, improntata a perseguire il profitto a tutti i costi, Lheureux porta alle estreme conseguenze quello che in fondo era il principio fondante dell’ordine sociale che Pinard difendeva: la ricerca del guadagno e dell’utile. Si può dunque capire perché risultasse problematico irreggimentare un personaggio talmente viscido nella schiera dei virtuosi guardiani della fedeltà coniugale.

Il silenzio di Pinard sembrerebbe configurarsi come un’autocensura (ironia della sorte) dovuta a motivazioni ideologiche. Il peccato di Emma, il suo comportamento immorale, non viene infatti sconfitto e punito dai rappresentanti dell’ordine morale vigente, bensì dai germi autodistruttivi insiti in quel comportamento oltreché, soprattutto, da figure ugualmente immorali ma più scaltre

⁷ *Ibid.*, pp. 169-170.

e più forti di lei. In forma semplificata potremmo dire che il male nel romanzo non soccombe al bene, bensì a un male maggiore. Una verità romanzesca decisamente poco digeribile per le sentinelle⁸ della morale di allora.

L'arringa di Pinard non poteva infine certo risparmiare la figura del narratore, di cui denuncia con forza la latitanza morale, il suo essere restio a condannare in forma esplicita le azioni e i pensieri della protagonista. Egli finirebbe così col rendersi complice della condotta adulterina di Emma. Ciò non è esattamente vero. In realtà Flaubert inserisce spesso nel romanzo delle massime di carattere generale a commento della vicenda della giovane donna, massime che indicano una presa di distanza dalla protagonista, una demistificazione del carattere artefatto dei suoi desideri, una lucida e spietata analisi dell'incomunicabilità, del vuoto, dei meschini tentativi di Emma di evadere dalla sua condizione. Ma non c'è tuttavia in Flaubert alcuna volontà di giudicare Emma secondo i parametri morali borghesi a cui il pm si appella. Il censore, grazie alla lente ideologica con cui guarda il testo, riesce dunque a intuire chiaramente i portati non solo estetici, ma anche morali del nuovo stile che Flaubert imprime al romanzo realista. Laddove una critica estetizzante manca il bersaglio, la censura va a segno. Ecco infatti come Pinard conclude la sua requisitoria:

E, dico io, che se la morte è la sopravvenienza del nulla, che se il marito cornuto e contento sente aumentare il proprio amore nell'apprendere gli adulteri della moglie, che se l'opinione pubblica è rappresentata da esseri grotteschi, che se il sentimento religioso è rappresentato da un prete ridicolo, allora un'unica persona ha ragione, regna, domina: Emma Bovary. Messalina ha ragione contro Giovenale.

Ecco dunque la conclusione filosofica del libro, tratta non dall'autore, ma da un uomo che riflette e approfondisce le cose, da un uomo che ha cercato in questo libro un personaggio che possa far abbassare la testa a questa donna. Non ce ne sono. L'unico personaggio dominante è Madame Bovary.⁹

Veramente difficile dargli torto.

Censura ed estetica della ricezione

Analizzando alcuni estratti del discorso di Pinard abbiamo potuto constatare come lo sguardo censorio possa fornire delle preziose piste da seguire in sede di analisi testuale. Anche laddove il suo giudizio sul testo risulti parziale,

⁸ Cfr. *E. Pinard versus Baudelaire*, cit. in C. MAUBON, *Il processo a Les Fleurs du Mal. Storia di un malinteso in Leggere la cenere*, cit., pp. 59-60: «Le législateur a inscrit dans nos codes le délit d'offense à la morale publique, il a puni ce délit de certaines peines, il a donné au pouvoir judiciaire une autorité discrétionnaire pour reconnaître si cette morale est offensée, si la limite a été franchie. Le juge est une sentinelle qui ne doit pas laisser passer la frontière. Voilà sa mission».

⁹ *Ibid.*, pp. 168-171.

riesce spesso a centrare bene quali sono le questioni dirimenti che il testo pone. L'occhio del censore, teso a sorvegliare i gusti del pubblico, a preservare quella salute morale che verrebbe inquinata dalle "cattive letture", può così fornire dei notevoli contributi nell'ambito dell'estetica della ricezione. Un argomento su cui Jauss ha già riflettuto nel suo saggio *Storia della letteratura come provocazione*, soffermandosi sul carattere di rottura dell'orizzonte di attesa di alcune opere, tra cui appunto *Madame Bovary*.

Ci si può chiedere, al riguardo: la censura entra in azione solo perché determinati contenuti repressi riemergono? O piuttosto perché questi contenuti riemergono in assenza dei dispositivi interni ai testi che tradizionalmente li controbilanciavano? Esiste una correlazione tra la censura di un'opera e il carattere di rottura delle norme estetiche vigenti in un campo letterario storicamente dato, da parte di quell'opera stessa?

Jauss nota che in contemporanea a *Madame Bovary* uscì nel 1857 un altro romanzo (*Fanny*, di Feydeau) che rappresentava l'adulterio femminile in un ambiente borghese e provinciale, senza che questo venisse censurato. Come spiegare questa disparità di trattamento? La risposta risiede nella forma romanzesca: «Il provocante contenuto di *Fanny* servito con il tono semplice di un romanzo di confessione»¹⁰, pur attirandosi delle critiche per alcune scene lascive, se non innocente non venne giudicato meritevole di una severa punizione perché era pienamente compatibile con l'orizzonte di attesa dei lettori di allora, i quali traevano piacere dal «trovare incarnati nelle descrizioni di Feydeau ideali alla moda e desideri proibiti di un ceto influente»¹¹.

La *provocazione* di Flaubert, il suo «contraccolpo violento»¹² – per usare l'espressione di Auerbach – rispetto ai precedenti romanzi realisti, consisté nell'imprimere alla forma romanzesca uno stile improntato all'impersonalità della narrazione, che ben si prestava a rappresentare in forma inedita e non pregiudizievole le inquietudini di una giovane donna di provincia, la cui educazione aveva posto le basi per un lacerante dissidio tra i suoi desideri da una parte, e i doveri che il suo ruolo di moglie e di madre all'interno della classe borghese le prescrivevano dall'altra. Come scrive Jauss:

La sconcertante efficacia dello stile narrativo di Flaubert diviene evidente nel processo: la forma impersonale della narrazione non solo costringeva i lettori a percepire diversamente le cose – «con esattezza fotografica, secondo il giudizio dell'epoca» –, ma li gettava al tempo stesso in una strana incertezza di giudizio. Dal momento che il nuovo artificio trasgrediva una vecchia convenzione del genere – il giudizio morale, sempre univoco e garantito, sui personaggi

¹⁰ H. R. JAUSS, *Storia della letteratura come provocazione*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 201.

¹¹ *Ibid.*, pp. 201-202.

¹² E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, II, Einaudi, Torino 2000, p. 255.

rappresentati –, il romanzo poteva radicalizzare o sollevare per la prima volta questioni della vita pratica che nel corso del dibattito misero in secondo piano il motivo iniziale dell'accusa, la presunta lascivia.¹³

Questa «strana incertezza di giudizio» in cui erano gettati i lettori di *Madame Bovary* ci porta a confrontarci con quel disordine etico, con quella confusione cognitiva che secondo la censura costituirebbe il meccanismo principe dell'interazione tra opera e lettori. Un meccanismo di cui temere gli effetti nefasti, nel caso in cui non venisse attentamente sorvegliato, nel solco di quanto già scritto da Platone nella *Repubblica*, in cui il filosofo ateniese accusa la letteratura di inculcare «nell'anima di ciascuno una cattiva forma di governo»¹⁴ e di dare linfa alla «parte peggiore» dell'anima.

Jauss opera peraltro una distinzione sul piano estetico tra le opere che definisce «culinarie» perché volte al consumo e all'intrattenimento, e quelle che invece provocano una rottura, un mutamento dell'orizzonte di attesa dei lettori, ascrivendo a queste ultime l'attributo di reale artisticità. Aggiunge inoltre che non di rado accade che opere inizialmente dirompenti, che costringono la comunità dei lettori a ridefinire i confini del proprio orizzonte d'attesa, vengano poi riassorbite nel normale spazio letterario, fino a perdere lo stupore che le ha accompagnate. Se una simile asserzione risulta insostenibile dal punto di vista estetico, come rileva Compagnon¹⁵ – il fatto che il contenuto di *Madame Bovary* non desti più scandalo e sconcerto nel lettore odierno non vuol dire che non continui a suscitare in lui piacere estetico e cognitivo –, può però essere recuperata se intendiamo lo scarto estetico *anche come scarto ideologico*. Rifacciamoci alla definizione che Jauss dà di scarto estetico:

Se si definisce come distanza estetica la differenza tra l'orizzonte d'attesa e l'apparire di una nuova opera la cui ricezione può avere come conseguenza un «mutamento d'orizzonte» – attraverso la negazione di esperienze familiari o la presa di coscienza di esperienze che giungono a espressione per la prima volta –, allora una tale distanza estetica si lascia oggettivare storicamente nello spettro delle reazioni del pubblico e dei giudizi della critica (successo spontaneo, rifiuto o «choc», approvazione isolata, comprensione graduale o tardiva).¹⁶

Lo scandalo suscitato dallo stile impersonale della narrazione flaubertiana è un sintomo di quell'esteso processo che, con tempi diversi a seconda dei paesi, ha portato dopo il 1848 una larga schiera di scrittori, artisti e intellettuali

¹³ JAUSS, *Storia della letteratura come provocazione*, cit., p. 222.

¹⁴ PLATONE, *Repubblica*, X 605 B-D in *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano 1991, p. 1315.

¹⁵ Cfr. A. COMPAGNON, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000, p. 235.

¹⁶ JAUSS, *Storia della letteratura come provocazione*, cit., p. 197.

borghesi a schierarsi contro la propria classe sociale di appartenenza. Se prima di quella data tra lo scrittore e il suo pubblico vigeva un rapporto di consonanza valoriale, adesso questo rapporto si incrina. Flaubert fa emergere questa presa di distanza sotto forma di disimpegno da parte del narratore dal ruolo di giudice, di portatore di un'istanza etica che si ponga a commento dell'azione dei personaggi e dell'esito delle loro vicende. La rinuncia a ritagliarsi una sua "tribuna di giudizio" all'interno della narrazione non impedisce tuttavia a Flaubert di lasciare trasparire tra le righe, in maniera graffiante, il suo giudizio sui personaggi, sulla natura delle loro azioni, sui loro moventi reali o fittizi. Ma ciò non conduce al risanamento finale del vecchio ordine etico, che risulta lacerato, messo a nudo, spogliato della vuota retorica che lo rivestiva.

Pinard, come evidenziato più volte, quando accusa il romanzo di essere portatore di cattivi esempi per le donne, di suggestioni pericolose e destabilizzanti, non fa altro che prendere atto di quanto la parabola romanzesca di Emma gli mostra. Al di là dell'intento moralizzatore delle sue parole, egli coglie una verità di fondo, il grande potere della letteratura di fungere da strumento di mediazione simbolica del desiderio. Un potere di cui gli scrittori sono consapevoli e su cui riflettono criticamente, come del resto fa lo stesso Flaubert in maniera straordinaria nel suo romanzo. Eppure, anche quando essi stessi deridono, condannano o comunque prendono le distanze dagli effetti deleteri di questa confusione, di questa indiscernibilità etica e gnoseologica tra realtà e finzione, tra il mondo e l'opera, ce ne mostrano la forza. La persistenza e il rilievo che tale questione riveste in alcuni grandi testi letterari (si pensi all'episodio di Paolo e Francesca in Dante, alla lettura di Ossian per Werther, fino ad arrivare a Don Chisciotte) è un'ulteriore e decisiva conferma di ciò di cui i censori, anche contro le intenzioni degli autori stessi, ben si avvedono: e cioè che *dietro le vesti della finzione, la letteratura parla, riguarda e incide sul mondo*. La frase che Schnitzler fa pronunciare a Fridolin alla fine del suo testo più celebre sintetizza efficacemente gli incubi della censura riguardo alla letteratura: «E nessun sogno [...] è soltanto un sogno»¹⁷. Perciò in riferimento alla censura, dove ci sembra di vedere solo un *fraintendimento estetico*, dovremmo imparare a discernere la possibile presenza di un *intendimento ideologico*.

Uno spunto di discussione per il presente

Per concludere, può essere stimolante formulare alcuni interrogativi che nascono dal confronto tra le ragioni dell'ostilità al romanzo di cui ci siamo oc-

¹⁷ A. SCHNITZLER, *Doppio sogno*, Einaudi, Torino 2002, p. 107.

cupati e il riemergere di alcune tentazioni neocensorie nella contemporaneità (più precisamente, quelle che vengono ricondotte alla cosiddetta cancel culture).

Possiamo chiederci: l'acume critico medio dei censori (veri e propri, o che ne assumono la postura) verso le opere letterarie, in che misura può accrescersi o decadere in relazione alle ideologie che essi servono, alle atmosfere culturali che attorniano la produzione letteraria, il mercato editoriale, i luoghi della formazione in una certa epoca o in un certo paese? L'Inquisizione cattolica o la politica culturale staliniana (solo per limitarci ai due esempi di maggior peso) hanno formato schiere di censori ideologicamente preparati, imbevuti della convinzione platonica che la letteratura fosse un linguaggio potente e pericoloso, capace di confondere, di far errare. E che proprio perciò, andava controllato, tenuto a freno, ripulito, possibilmente indirizzato e improntato a promuovere l'idea di bene di volta in volta definito. Si trattava di proteggere la società e in particolare i soggetti ritenuti culturalmente e psicologicamente più fragili, le donne e i giovani soprattutto, dalla lettura come cattiva compagnia. L'ostilità, o finanche l'odio per la letteratura di cui hanno dato prova queste schiere di censori, più volte si è rivelato però un involontario omaggio alla grandezza di queste opere. Un omaggio di un'intelligenza nemica, ma pur sempre intelligenza.

La disposizione neocensoria che oggi, in particolare nei paesi anglosassoni, sta attaccando sempre più duramente il canone occidentale (non per allargarlo, ma per picconarlo), tendenzialmente manca della capacità di gettare una luce nuova sui classici del passato. Una luce nuova sulla bellezza e la potenza di questi testi intendo, che ne riconosca cioè i pregi estetici e la ricchezza conoscitiva, anche partendo da una critica ideologica netta o persino feroce dei tratti di complicità che queste opere evidentemente hanno avuto con ideologie e forme di sopraffazione che oggi è auspicabile vengano superate e abbattute. Pure in questo caso, si giustifica tale atteggiamento censorio con la volontà di proteggere i soggetti deboli e oppressi (per razza, genere e orientamento sessuale) da poco emancipatisi o ancora in via di liberazione.

Avanzo un'ipotesi. Può essere che alcuni sguardi censori di epoche passate ci abbiano permesso una conoscenza più ricca delle opere da loro contrastate perché quelle opere incarnavano istanze ideologiche parziali sì, ma universalizzabili, e dunque capaci di porsi come potenziali alternative all'ideologia dominante? La disposizione neocensoria che oggi si presenta come battaglia culturale al servizio delle minoranze oppresse mi pare invece che non riesca a cogliere il carattere conflittuale dei classici, i loro elementi di universalità non inquinati dalla complicità con forme di dominio. Il suo presupposto ideologico è spesso la frammentazione delle identità vittimarie, il rifiuto di una qualunque universalità umana, anche frutto di una liberazione in corso, o a venire. In ragione di que-

sto rifiuto, viene a mancare la possibilità di uno sguardo profondo e integrale su queste stesse opere, e non sulla loro superficie linguistica e ideologica.

Se la finezza interpretativa di alcuni censori del passato derivava dalla forza sedimentata nel tempo della loro ideologia, e dal vigore della sfida che alcune opere esercitavano su di essa, può essere che la mediocrità interpretativa di molti degli sguardi neocensori attuali non rifletta anche una debolezza intrinseca dell'ideologia da cui derivano? O per dirla in termini più riassuntivi: forse solo una censura al servizio di una grande ideologia può rendere inconsapevolmente l'onore delle armi all'opera che avversa?

Bibliografia

AUERBACH, E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, II, Einaudi, Torino 2000, p. 255.

COMPAGNON, A., *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000.

FRANCAVILLA, R. (a cura di), *Leggere la cenere. Saggi su letteratura e censura*, Artemide, Roma 2009.

MORETTI, F. (a cura di), *Il romanzo. La cultura del romanzo*, I, Einaudi, Torino 2001.

JAUSS, H.R., *Storia della letteratura come provocazione*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

ORLANDO, F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1992.

PLATONE, *Repubblica*, X 605 B-D in *Platone. Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano 1991.

SCHNITZLER, A., *Doppio sogno*, Einaudi, Torino 2002.

«Il faut que je touche au plan Shakespeare»: l'estetica del tragico nella narrativa di Louis-Ferdinand Céline

Giulia Mela

Università di Siena / Université Sorbonne Nouvelle¹

Da *Bagatelles pour un massacre* e *Guignol's Band I* fino agli *Entretiens avec le professeur Y*, Céline manifesta di frequente la sua insofferenza nei confronti dell'inadeguatezza espressiva della prosa narrativa, e, più in generale, delle estetiche primonovecentesche che si richiamano ancora all'ideale stilistico della "clarté" della lingua francese: a fare le spese della polemica céliniana sono – tra gli altri – l'estetica del «classicisme moderne» rivendicata da alcuni scrittori che gravitano intorno alla «NRF» (André Gide in testa), e il recupero, fortemente ideologizzato, della "pureté" della tradizione linguistica ed estetica francese auspicato da intellettuali che militano nell'Action française (Maurras, Barrès...). Per superare la sua «haine de la prose», e approdare all'estetica del «roman en style émotif», tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta, Céline trova un imprescindibile modello nelle suggestioni di altri generi letterari, tra cui il teatro; e, più in particolare, del modo tragico. Tale scelta estetica non si spiega solo con una particolare predilezione per le tragedie di Shakespeare (*Macbeth*, *Hamlet*...), ma va ricompresa entro un'operazione di forzatura delle potenzialità espressive della prosa, permettendo così di esplorare, da una prospettiva meno consueta, la riflessione céliniana sugli effetti della lettura. Proprio in virtù della possibilità di dispiegare il *pathos* e la violenza delle emozioni negative, le suggestioni dell'estetica del tragico si pongono per Céline come strumento privilegiato per dare libero sfogo al trauma psichico originato dall'esperienza bellica. Cercherò di mostrare come, in *Guignol's Band*, l'esibito legame intertestuale con *Macbeth* di Shakespeare e *Maria Stuart* di Schiller non operi solo a livello tematico, ma soprattutto sul piano estetico, orientando la stravolta emotività e il delirio psichico di Ferdinand, reduce della Grande Guerra, e di Delphine. Proprio tale estetica, di cui Céline porta alle estreme conseguenze la concitazione emotiva e il gusto per l'eccesso, è al contempo assunta e relativizzata, attraverso forme di distanziamento ironico o parodico. Aporie, queste, che permettono da un lato di problematizzare la *contrainte* del «langage purement émotif», anche in relazione alla forzatura della categoria della verosimiglianza, e alla natura specifica delle emozioni suscitate dalla

¹ Con il sostegno della Fondation des Treilles («Prix Jeune chercheur» 2024).

finzione (narrativa o drammatica); dall'altro, di ridiscutere la nozione aristotelica di catarsi al netto di quell'indebolimento del "senso del tragico" da parte del pubblico, che l'autore denuncerà a più riprese nelle interviste degli anni Cinquanta. E tuttavia, l'elaborazione di un'estetica conflittuale si rende necessaria per sbaragliare la postura svogliatamente acritica del lettore, «masse faiblement émotive» principale bersaglio dell'industria culturale novecentesca.

Louis-Ferdinand Céline, «roman en style émotif», paura, «délire», Shakespeare in Céline, catarsi

«L'Émoi c'est tout dans la Vie»: l'estetica del «roman en style émotif», tra «haine de la prose» e suggestioni del tragico shakespeariano e schilleriano

«Le lecteur est un peu... un peu choqué et un peu malmené, en somme, n'est-ce pas, par la lecture. Mais ceci est prémédité. Il est victime d'un viol prémédité»²: che nella narrativa cèliniana l'atto della lettura presupponga, per deliberata e studiata volontà autoriale, una risposta estetica scopertamente disturbante e conflittuale, è certamente noto, come dimostra un'intervista rilasciata da Céline alla Radio Suisse-Romande, nel marzo del 1955. Meno scontati, invece, sono non solo i risvolti (estetici, oltre che ideologici) della genesi e della (travagliata) parabola evolutiva dello stile cèliniano, ma anche i modelli stilistici di quel «langage purement émotif» che l'autore rivendica soprattutto per i romanzi della maturità, da *Guignol's Band* e *Féerie pour une autre fois* in poi: «*Féerie pour une autre fois* et *Normance* ils sont tout à fait choquants, parce que quand le lecteur lit le *Voyage au bout de la nuit*, il est encore un peu, un peu dans la littérature coutumière, tandis que là il sort franchement et il est nettement dans un langage purement émotif»³. Il tentativo di porre un discrimine rispetto allo stile del *Voyage*, troppo «littéraire»⁴ già per il Céline della fine degli anni Trenta – impegnato, come è noto, nella pubblicazione di *Bagatelles pour un massacre*, pamphlet dove la *contrainte* dell'«expression directe» e del «rendu émotif» trova la sua prima definizione teorica (e ideologica) – non va solo ricondotto a un mai sopito senso di frustrazione per aver dovuto emendare la

² *Interview avec Robert Sadoul (Radio Suisse-Romande)*, in J.-P. DAUPHIN, P. FOUCHÉ (a cura di), *Céline et l'actualité (1933-1961)*, Gallimard, Paris 2003, p. 504.

³ *Ibid.*, p. 505.

⁴ L.-F. CÉLINE, *Lettres*, a cura di H. Godard, J.-P. Louis, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 2009, p. 530.

versione definitiva del suo capolavoro, data alle stampe nel 1932, di alcune soluzioni ben più crude (e oltranziste), soprattutto nelle descrizioni delle carneficine durante la Grande Guerra e nella decostruzione della mitografia del sacrificio eroico del “soldato anonimo” (lo dimostra una lettura dell’unico manoscritto a noi noto del *Voyage*⁵). Tradisce piuttosto una maggiore consapevolezza della propria ricerca stilistica, che diventa stringente soprattutto a partire dagli anni di redazione di *Mort à crédit* (lo suggeriscono anche stralci della corrispondenza inviata nel 1936 a Joseph Garcin: «j’hallucine, j’exagère, bien, mais c’est la loi du genre, ma loi – j’essaye d’alerter le lecteur en fait. Et le lecteur roupille et ne veut surtout pas être dérangé»⁶), per giungere a piena maturazione negli anni Quaranta e Cinquanta, da *Guignol’s Band I* agli *Entretiens avec le professeur Y*. Dove l’esibizione dell’emotività stravolta e incontenibile dell’io si coniuga al virtuosismo di una prosa al tempo stesso tesa e «vibrée», come dimostra la perentoria apostrofe al lettore che apre *Guignol’s Band I*: «L’Émoi c’est tout dans la Vie. [...] Émouvez-vous! [...] Trouvez la palpité nom de foutre! [...] Transposez ou c’est la mort!»⁷.

Nell’approdo definitivo all’estetica espressivista (e, se si vuole, post-romantica) del «roman en style émotif» è stata certamente determinante – come la critica ha più volte osservato – la lettura de *L’Esprit des formes* (1927), ultimo tomo della monumentale *Histoire de l’art* di Élie Faure, il quale, influenzato al contempo dallo stile impressionista della critica d’arte tardo-ottocentesca, e da Bergson, di cui è stato allievo, elabora un approccio interpretativo incentrato sulla materialità sensoriale ed emotiva della fruizione estetica. Ma decisivo è anche il confronto con altri generi letterari, tra cui il teatro, e, più in particolare, con la grande tradizione delle tragedie shakespeariane e del romanticismo tedesco (Schiller in testa). Perché è proprio nelle suggestioni estetiche e stilistiche delle tragedie shakespeariane e schilleriane che Céline può trovare un modello per forzare le potenzialità espressive della prosa narrativa, declinandole in un gusto per la concisione, per la condensazione della carica emotiva nella singola scelta lessicale e nella sintassi franta, fino ai limiti del sopportabile, da interiezioni (quasi a voler mimare una performatività teatrale). E dunque per superare quell’idolo polemico (particolarmente ricorrente nei suoi *pamphlets* e nelle interviste) della “clarté” e della “pureté” della lingua francese, precetto stilistico tutt’altro che anacronistico negli anni Trenta del Novecento, in cui si assiste da

⁵ Mi permetto di rinviare a G. MELA, *Filologia di un best seller. Sul Céline inedito*, «L’ospite ingrato», 11, gennaio-giugno 2022, p. 267.

⁶ CÉLINE, *Lettres*, cit., p. 503.

⁷ ID., *Guignol’s Band I*, in ID., *Romans (1936-1947)*, a cura di H. Godard, con la collaborazione di P. Fouché, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 2023, pp. 741-742 (d’ora in poi *GB I* e, per *Guignol’s Band II*, *GB II*).

un lato al riaffiorare di estetiche che rivendicano (con Julien Benda) il magistero della tradizione razionalista di matrice cartesiana contro il bergsonismo e quella «soif d'émotion»⁸ della letteratura coeva, che l'autore di *Belphégor* riconduce a un retaggio tardoromantico; dall'altro, a un recupero di un gusto estetico di derivazione classicista: «Il faut que j'entre dans le délire, que je touche au plan Shakespeare car je suis incapable de construire une histoire avec l'esprit logique des Français [...] Il faut que je sente une résonance, que je travaille dans le nerf [...]. Je ne m'occupe jamais de logique. Je cherche à [...] toucher – sa main palpe la table»⁹. Non deve allora sorprendere che la ricerca stilistica di Céline, nel tentativo di «rendre le langage français écrit plus sensible plus émotif», di «resensibiliser la langue, qu'elle palpate plus qu'elle ne raisonne»¹⁰, prenda anche (e soprattutto) le mosse dal senso di profonda insoddisfazione nei confronti di alcune delle principali declinazioni della prosa narrativa francese (non solo) contemporanea. Così, in *Bagatelles pour un massacre*, serrata è la polemica da un lato contro l'estetica del «classicisme moderne» rivendicata da alcuni scrittori che gravitano intorno alla «Nouvelle Revue française» (André Gide e Paul Valéry in testa), e che, a quella «faculté de passer trop rapidement, trop facilement, de l'émotion à la parole»¹¹ tipica della letteratura romantica europea, predilige registri espressivi improntati all'eufemismo («le classicisme français [...] tend tout entier vers la litote. [...] Chacun de nos classiques est plus ému qu'il ne le laisse paraître d'abord. Le romantique, par le faste qu'il apporte dans l'expression, tend toujours à paraître plus ému qu'il ne l'est en réalité»¹²); dall'altro contro quello «style dépouillé néoclassique»¹³ e quell'ideale della «langue française toute mesure et clarté»¹⁴ che nei primi tre decenni del Novecento è sottoposto a una rilettura ideologica in chiave nazionalista, oltre che reazionaria, da parte di intellettuali come Maurice Barrès e Charles Maurras che militano nell'Action française. Queste le parole di Céline: «Les tenants de la grande culture, les continuateurs des classiques, sont à tel point avachis, parvenus à force de constipation styliforme, à un tel degré d'affaiblissement [...]. Bourget cousin, Mauriac fils, peut se substituer admirablement à M. Gide pour l'enfilage des cocons. [...] M. Paul des Cimetières Valéry, mousse, picore,

⁸ J. BENDA, *Belphégor. Essai sur l'esthétique de la présente société française*, Émile-Paul frères éditeurs, Paris 1924, p. 132.

⁹ Intervista raccolta da Robert de Saint-Jean per la «Revue hebdomadaire», in J.-P. DAUPHIN, H. GODARD (a cura di), *Céline et l'actualité littéraire (1932-1957)*, Gallimard, Paris 1993, pp. 51-52.

¹⁰ CÉLINE, *Lettres*, cit., pp. 899 e 901.

¹¹ A. GIDE, *Billets à Angèle*, «NRF», 20 marzo 1921, in ID., *Essais critiques*, a cura di P. Masson, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1999, p. 283.

¹² *Ibid.*

¹³ L.-F. CÉLINE, *Bagatelles pour un massacre*, in ID., *Écrits polémiques*, a cura di R. Tettamanzi, Éditions Huit, Québec 2012, p. 166.

¹⁴ M. BARRÈS, *Colette Baudoche. Histoire d'une jeune fille de Metz*, Félix Juven, Paris 1909, p. 186.

disparaît dans les vagues [...] reparaît au bord comme Maurras, revient en Bar-rès, se perd encore, bergsonise, [...] nous nargue de petits riens»¹⁵. Ed è proprio una lettera dell'11 giugno 1947 a Milton Hindus a testimoniare l'insofferenza di Céline nei confronti della prosa narrativa (più volte ricorrerà al sintagma «haine de la prose»), totalmente inadeguata a dare corpo all'intensità drammatica delle emozioni, e all'alterazione psichica di Ferdinand nel contesto bellico: «Je vous le répète ce qui m'intéresse c'est le "rendu émotif" par les mots... Tous ces admirables auteurs *ne jouent pas* assez près du nerf à mon sens... en un mot je hais la prose... [...] C'est le message direct au système nerveux qui m'intéresse... [...] Vive Aristide Bruant, Villon, Shakespeare, Joachim du Bellay»¹⁶.

Céline, i lettori «faiblement émotifs» e la riflessione sul tragico

Nella narrativa di Céline, da *Guignol's Band I e II* a *Féerie pour une autre fois II* e *D'un château l'autre*, numerosi sono i riferimenti (a volte anche veri e propri prelievi testuali, più o meno rimaneggiati) alle tragedie di Shakespeare, tra cui *Macbeth* e *Hamlet*. Ora, per limitarmi al romanzo che più mi interesserà in questo articolo – *Guignol's Band* –, la critica celiniana ha più volte riscontrato l'alto grado di intertestualità con il *Macbeth*¹⁷, mostrando affinità ideologiche e tematiche (la rappresentazione del senso di colpa, il tema della sfibrante privazione del sonno...). Tuttavia, è altrettanto vero che minor peso è stato riconosciuto alle suggestioni stilistiche ed espressive dell'estetica del tragico, non solo shakespeariana, ma anche schilleriana¹⁸. Eppure, al di là di puntuali affinità tematico-strutturali, le suggestioni del modo tragico agiscono soprattutto sul piano estetico nel plasmare la poetica del «langage purement émotif», e si pongono come strumento privilegiato per dare libero sfogo al trauma, e all'usura psichica, originati dall'orrore dei conflitti mondiali: come

¹⁵ CÉLINE, *Bagatelles pour un massacre*, cit., p. 170.

¹⁶ ID., *Lettres*, cit., p. 914.

¹⁷ Rinvio alla *Notice* di Henri Godard, in CÉLINE, *Romans (1936-1947)*, cit., pp. 1692-1693; a J. BÉNARD, *Guignol's Band: un roman rempli de bruit et de fureur*, in *Images de la France dans l'œuvre de Céline*, Actes du dix-huitième colloque international Louis-Ferdinand Céline (Dinard, 2-4 juillet 2010), Société d'études céliniennes, Paris 2011, pp. 55-82 e a A. SEBA-COLLETT, *Mon Bard(e)-à-moi: Shakespeare et Céline*, in *Traduction et transposition*, Actes du dix-septième colloque international Louis-Ferdinand Céline (Milan, 4-6 juillet 2008), Société d'études céliniennes, Paris 2010, pp. 339-340.

¹⁸ Così Johanne Bénard: «Alors que, de nouveau, il me paraît abusif de gloser sur ce "plan Shakespeare" en cherchant à faire un parallèle avec l'esthétique des pièces de Shakespeare, il me faut bien admettre qu'il n'est pas insignifiant que le rapport que suggère Céline entre son œuvre et celle de Shakespeare se situe sur le "plan" du "délire"»: BÉNARD, *Guignol's Band: un roman rempli de bruit et de fureur*, cit., pp. 60-61. Qualche cenno al rapporto tra suggestioni teatrali e «style émotif» in J. BÉNARD, *Échos de théâtre*, in *Traduction et transposition*, cit., pp. 49-50.

confiderà lo stesso autore in un'intervista raccolta da Alberto Arbasino nel 1957, l'attenzione a rendere «la valeur tragique» delle parole deriva da «une attitude venant d'une vision du monde assez déformée... c'est alors que les paroles prennent une valeur tragique... c'est à dire la couleur qui convient, et c'est la chose qui m'intéresse...»¹⁹. Ecco allora che l'estroversione della violenza delle emozioni (non solo la paura più insopprimibile, la “frousse”, ma anche l'angoscia, il disgusto...) e il senso di colpa di Ferdinand (per la morte di Van Claben e l'omicidio di Mille-Pattes, che Ferdinand ha buttato sotto un treno della metropolitana temendo volesse denunciarlo al Consolato francese e rispedirlo al fronte a combattere) trovano un modello imprescindibile nell'esasperazione shakespeariana del *pathos* tragico, e in particolare nell'angosciato terrore e nel rimorso che attanagliano Macbeth (non a caso, come ha suggerito Henri Godard, lo spettro fetido di Mille-Pattes tornerà ad angustiare Ferdinand, sorta di doppio degradato del Banquo shakespeariano²⁰). Peraltro, il senso di colpa di Ferdinand ha cause ben più profonde, e nasconde un tormento ossessivo originato dall'esperienza nella Grande Guerra; da un conflitto insanabile tra la viltà e la paura derivate dalla consapevolezza dell'insensatezza della morte (e del male), e l'etica dell'onore e del dovere introiettata dalla sua educazione piccolo-borghese. Entrando così – ancora una volta – in risonanza intertestuale con il capolavoro shakespeariano, dove trova tematizzazione la progressiva degradazione dell'etica eroica di Macbeth, intrepido generale dell'esercito del re di Scozia Duncan (il nobile Rosse lo designerà «neospo di Bellona», divinità romana della Guerra), prima di essere soggiogato dal potere distruttivo della paura e del terrore, che sono fomentate in gran parte proprio dalle sue responsabilità negli efferati omicidi, e nell'abdicazione al valore morale dell'onore (così Lady Macbeth: «a soldier, and afeard?»: V, 1, 35; «All is the fear»: IV, 2, 12).

Ora, le suggestioni della forma tragica si innestano su una più ampia (e profonda) riflessione sull'efficacia pragmatica di una letteratura che si incarica di «raconter tout» dei grandi eventi “tragici” della contemporaneità – i due conflitti mondiali – «sans changer un mot»²¹, ponendo lo *choc* emotivo a principio esclusivo della risposta estetica del lettore. Immediatezza espressiva, viscerale, anti-intellettualistica, che da un lato prende le distanze dalla letteratura ideologica o *engagée* (la «littérature à idées» – per utilizzare un'espressione dello stesso Céline –, ispirata a un progressismo rivoluzionario,

¹⁹ A. ARBASINO, *Céline il misantropo*, «Il Mondo» 10 settembre 1957, poi in *Céline et l'actualité (1933-1961)*, cit., p. 406.

²⁰ GODARD, *Notice*, in CÉLINE, *Romans (1936-1947)*, cit., p. 1693.

²¹ L.-F. CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, in *Romans (1932-1934)*, a cura di H. Godard, con P. Fouché, R. Tettamanzi, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 2023, p. 24 (d'ora in poi V).

come nei romanzi d'*après-guerre* di Barbusse, o la «littérature engagée» del Sartre della fine degli anni Quaranta, di cui il ciclo *Les Chemins de la liberté* è il massimo esempio; ma anche la letteratura ideologica di un certo reazionarismo di destra, per disinnescare le critiche che, dopo la pubblicazione dei *pamphlets*, appiattivano il valore estetico della sua narrativa su posizioni di estrema destra); dall'altro risponde all'erosione della portata realistico-documentaria della letteratura di argomento bellico o sociale del primo e del secondo dopoguerra: «je suis un styliste, seulement cela... [...] Du roman, il n'y a plus rien [...] à apprendre. Désormais les contacts humains sont tellement nombreux que l'enseignement et l'éducation n'ont plus rien à faire avec la littérature (et réciproquement). Seul m'intéresse le point de vue émotif»²²; «Je n'envoie pas de messages, je ne révolutionne pas. Je crois à la fainéantise du lecteur. Je lui donne tout craché»²³. Soprattutto: la rivendicazione dello “style émotif” si pone come disperato tentativo di sbaragliare la postura acritica del lettore – «masse faiblement émotive»²⁴, che si piega alle logiche dell'industria culturale degli anni Quaranta e Cinquanta –; e di opporsi a una preoccupante riduzione del valore conoscitivo della letteratura, e del piacere estetico, a mera esperienza di consumo, puramente edonistica. Cosicché la reazione «faiblement émotive» del pubblico di massa di fronte alla rappresentazione del tragico contemporaneo e l'identificazione altamente problematica del lettore implicito non fanno solo emergere – come avrò modo di mostrare – alcune (insolubili) aporie teoriche dell'estetica della *surenchère* emotiva. Costringono Céline a passare a un vaglio critico la riflessione aristotelica sulla catarsi – e in specie le riletture, non sempre fedeli, che ne aveva fornito una tradizione plurisecolare inscritta nel solco dello Stagirita –, facendo peraltro eco ad altri tentativi di ridiscussione (più o meno critica) della *Poetica*, dal dialogo tra Stephen e Lynch sui fondamenti di teoria e di storia dell'estetica, nel capitolo conclusivo del *Portrait of the Artist as a Young Man* di Joyce, alla drammaturgia “non aristotelica” di Brecht. Perché, in un'antropologia fortemente negativa come quella cèliniana, inabissata nel più gretto egoismo individualista (e spesso in un sadico cinismo: lo vedremo con Virginie in *Guignol's Band II*), sembra irrecuperabile ogni possibilità di compartecipazione emotiva di fronte alla sofferenza, e tantomeno quella compassione che tutta una tradizione post-aristotelica, dal Lessing della *Hamburgische Dramaturgie* agli scritti metateatrali *Über die tragische Kunst* e *Über das Pathetische* di Schiller, aveva posto alla

²² ARBASINO, *Céline il misantropo*, in *Céline et l'actualité (1933-1961)*, cit., p. 406.

²³ *À propos du style: L.-F. Céline*, «Ring des Arts», autunno 1961, in *Céline et l'actualité (1933-1961)*, cit., p. 460.

²⁴ L.-F. CÉLINE, *Entretiens avec le professeur Y*, in *Romans (1952-1955)*, a cura di H. Godard, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 2023, p. 501 (d'ora in poi EY).

base dell'efficacia (anche morale) della tragedia. Non di rado, infatti, la riflessione metaletteraria céliniana sulla forma tragica come genere letterario, e le reminiscenze della tradizione teatrale (non solo shakespeariana), si saldano a una più ampia denuncia della perdita irrevocabile, da parte dei lettori, o quantomeno dell'indebolimento del pensiero tragico – che Céline intende qui in un'accezione semantica estesa²⁵, riletta peraltro al filtro del pessimismo filosofico schopenhaueriano, come forma di conoscenza della beffarda irriducibilità del dolore e del male; del conflitto tra responsabilità e ineluttabilità dell'errore nell'evento funesto (in primis, la guerra):

La tragédie du monde moderne, nous la connaissons. [...] l'Europe y a coulé. Je raconte ma petite histoire et je sais bien qu'elle est peut-être un peu dure à avaler. Je demande un effort. Et encore je n'ai pas tout dit [...]. Je sais bien que les lecteurs vont être déroutés; pour eux, c'est autre chose, un roman; une petite fille de quinze ans qui perd sa virginité [...] Il n'y a plus du tout de tragédie. [...] Mais les gens, ça leur suffit. Le confort et l'auto; ils sont très contents comme ça; ils mangent beaucoup; ça, ils mangent! Ils pèsent tout vingt-cinq kilos de trop; les gens gras ne peuvent pas être tragiques. [...] tout le monde a pris l'habitude du faux [...]. Et moi, j'arrive avec ma tragédie.²⁶

In quest'intervista del 20 maggio 1960, a circa un anno dalla pubblicazione del celebre saggio di George Steiner *The Death of Tragedy* (1961), Céline constata come l'avvento delle società del benessere, nel pieno della ripresa economica del secondo dopoguerra, abbia fatto sbiadire il ricordo dell'orrore dei conflitti mondiali. Peraltro, l'esperienza del "tragico" deve fare i conti non solo con una sostanziale abitudine, o assuefazione, del pubblico alla «razione quotidiana di orrore» (per dirla con Steiner), oltre che con l'indebolimento del valore politico, di responsabilità e scelta civile, che il Sartre degli anni Quaranta-Cinquanta affida alla forma tragica (come dimostra una lettera di Céline dell'11 giugno 1947). Ma anche con una sottaciuta fascinazione per l'effetto violento (o *noir*), certo sfruttato da molte produzioni cinematografiche, come *Les Mystères de New York* (1914-1915) e *Nick Carter, Master detective* (1939) cui Céline non risparmierebbe ripetute critiche, presagendo già, in *Guignol's Band II* e negli *Entretiens avec le professeur Y*, quel predominio dell'immagine (molto più potente a livello emotivo e cognitivo), e la disaffezione per la lettura che contraddistingue l'età contemporanea.

²⁵ Si veda P. SZONDI, *Saggio sul tragico*, a cura di F. Vercellone con introduzione di S. Givone, traduzione di G. Garelli, Einaudi, Torino 1996; sul rapporto tra pensiero tragico e forma tragica, cfr. C. GENTILI, G. GARELLI, *Il tragico*, il Mulino, Bologna 2010 e E. ZANIN, *Il tragico prima del tragico*, «Between», VII, 14, 2017, pp. 1-18.

²⁶ *Dans «Nord», j'ai mis ma peau sur la table*, «Aux écoutes du monde», 20 maggio 1960, poi in *Céline et l'actualité (1933-1961)*, cit., p. 455.

«Je la touchais pas. Je la faisais pas trembler»: aporie dell'estetica del «roman en style émotif»

Fra i romanzi céliniani, è *Guignol's Band* a introdurre una riflessione più propriamente metaletteraria sul tragico. E non solo perché riferimenti a intertesti drammatici sono disseminati in entrambe le parti del romanzo pubblicate rispettivamente nel 1944 e la seconda, postuma, nel 1964. Tra i vari personaggi a dir poco singolari che Ferdinand, reduce della Grande Guerra, incontra a Londra nei malfamati ambienti della prostituzione e dei music hall, figura Delphine, la domestica di un eccentrico usuraio, Titus Van Claben, che è una frequentatrice assidua dello storico Old Vic Theater. Della sua invidiabile cultura teatrale – soprattutto le tragedie shakespeariane, da *Romeo and Juliet* a *Macbeth* – darà prova nel momento in cui apprende del decesso di Van Claben, che è morto soffocato da alcune sterline ingoiate sotto l'effetto narcotico di sigarette (ovviamente di «herbes énivrantes») donate a Delphine da un uomo dalla misteriosa identità. In preda a una sorta di accesso isterico, la donna si prostra sul cadavere, sporcandosi le mani di sangue; e comincia ad accusare Borokrom – un anarchico scioperato che si è definitivamente lasciato alle spalle un passato di militanza marxista – e Ferdinand di aver giocato un ruolo nella morte di Van Claben (è stato proprio Borokrom a ingozzarlo). Per mostrare poi il collo, incitandoli a ucciderla, decapitandola – in una sorta di acme (degradata, perché sproporzionata) della tensione tragica:

elle se jette sur le corps... elle l'attrape... l'enlace... [...] Elle y embrasse sa tête, le sang... elle s'en fout partout !... [...] *Murderers ! Murderers !* [...] elle est en transe [...] *One more to kill !*... [...] Exaltée alors... haletante !... *I am Marie Stuart ! Yes ! Je suis Marie Stuart !*... *I am just arrived from France !*...» Elle nous découvre bien son cou... elle nous l'offre !... à trancher... son cou frère... «*Cut !... Cut !*...» [...]

Boro la redégage...

«Va te laver ! qu'il fait... Va te laver !... *Go wash !*... merde !»

Il la pousse sous le robinet...

[...] «*But I am Lady Macbeth !*... Mais je suis lady Macbeth ! *Never ! Never !* Jamais je ne serai plus propre ! [...] *Wash your hands !* Lavez vos mains!» (GB I, pp. 884-889 e GB II, p. 1389).

Come si vede, Delphine interpreta di volta in volta i ruoli di Lady Macbeth (in particolare la scena I, dell'atto V, dove si consuma il delirio di Lady Macbeth, che si sfrega compulsivamente le mani, rōsa dal rimorso degli omicidi di Banquo e Duncan) e Maria Stuarda. Tuttavia, la gestualità sovraccarica e l'exasperata, febbrile emotività della donna, improntate alla più enfatica teatralità, non possono che scivolare nel ridicolo (o, peggio, in una goffa parodia), inducendo una

completa devalorizzazione assiologica del personaggio, che si riduce a posticcio (e caricaturale) fantoccio da pantomima: «un gueusement atroce! [...] elle était remontée haut en fièvre... [...] la tragédie la secouait de partout... des bras... de la tête... des yeux... [...] elle agitait convulsif...» (GB II, pp. 1390-1391). Delphine disattende proprio le prescrizioni di un'altra tragedia shakespeariana, che certo dovrebbe ben conoscere: la celebre scena II dell'atto III dell'*Hamlet*, in cui il protagonista ammonisce il gruppo di attori, alla vigilia della rappresentazione *The Mousetrap*: «Mi raccomando, recitate la tirata come l'ho detta io [...]; a urlarla, come usano tanti attori, sarebbe come affidare i miei versi a un banditore di piazza. E non trinciate l'aria con la mano, così; ma siate delicato perché [...] anche [...] nel vortice della passione, dovete procurarvi una certa dolcezza e misura [...] qualsiasi cosa in tal misura gonfiata è ben distante dalla recitazione»²⁷. La *surenchère* emotiva di fronte all'evento luttuoso, l'ostentazione nella resa scenica dell'effetto violento e sanguinolento disinnescano l'intensità drammatica della scena e degradano il *pathos* tragico, e il connesso senso di solenne grandezza di fronte alla morte (e alla presunta colpa dei due personaggi), a dozzinale impressionabilità emotiva. Cosicché il contegno di Delphine induce nei personaggi che assistono alla scena – Borokrom e Ferdinand – e, più in generale, nel lettore, un meccanismo di distanziamento, e una brusca interruzione dell'identificazione del tutto incompatibili con la catarsi.

Gli intertesti shakespeariani e schilleriani fanno dunque riaffiorare una questione aporetica nel discorso teorico classico sull'efficacia della catarsi già ampiamente dibattuta, e variamente ridiscussa da una tradizione plurisecolare che si iscrive, più o meno direttamente, in una *lignée* post-aristotelica, da Shakespeare a Corneille, da Lessing a Schiller. Nella rappresentazione drammatica di scene dove la violenza delle emozioni indulge allo spettacolare, l'eccesso di *pathos* e della rappresentazione del dolore (e, dunque, il rifiuto del precetto della "misura" delle passioni, declinazione – sul piano estetico – della *metriotes* aristotelica), oppure l'indugio nell'orrore insidierebbero il principio della verosimiglianza, scadendo nel ridicolo o nel più inaccettabile disgusto; con l'inevitabile conseguenza di indurre un distanziamento, o rifiuto, da parte dello spettatore. Ora, nei romanzi di Céline, la riflessione sulle emozioni tragiche travalica la dimensione eminentemente teatrale e performativa; e dunque – in una prosa narrativa che si potrebbe agevolmente definire come uno "stile della voce", ibridata, non solo in *Guignol's Band*, con le suggestioni espressive, oltre che strutturali, dell'estetica tragica – offre all'autore l'occasione di mostrare le aporie, sul piano teorico, della *contrainte* del «rendu émotif», e le frizioni della risposta empatica

²⁷ W. SHAKESPEARE, *Amleto*, in ID., *I drammi dialettici*, a cura di G. Melchiori, traduzione di E. Montale, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1994, pp. 167-169.

ed emotiva (paura, pietà, angoscia o disgusto) del lettore. È noto che al narratore cèliniano possono essere rivolte le medesime obiezioni relative alla concitazione emotiva di una soggettività nevrotica e debordante, nonché all'esuberanza della struttura monologica (con evidente calco della disposizione tipografica, e della costruzione sintattica, del testo teatrale): tanto più che sono proprio la cifra stilistica che sorregge l'impianto espressivo delle opere della maturità, da *Guignol's Band* e *Féerie pour une autre fois*, fino all'esito estremo della "trilogie allemande" (*D'un château l'autre, Nord, Rigodon*). E sarà lo stesso narratore omodiegetico a controbattere alle obiezioni del lettore: «Vous allez dire que je me régale, que je suis un cataclyste aussi... [...] c'est exagéré? [...] vous auriez senti le même effroi! vous auriez hurlé pareil [...] dans les circonstances pires tragiques»²⁸. Tuttavia, quasi per una contraddizione ideologica, o per un più interessante (e ambiguo) riaffiorare degli interdetti di un "Super-Io" stilistico, le obiezioni dell'ipotetico lettore implicito vengono a coincidere proprio con le critiche rivolte da Ferdinand a Delphine: «Delphine, c'était [...] du monologue à plus finir!» (*GB I*, p. 856). Certo Delphine si pone come doppio caricaturale, e plateale nella sua emotività "sopra le righe"; tuttavia, va anche detto che, quando si trova a raccontare la sua esperienza bellica – che siano le carneficine della prima guerra mondiale, in *Guignol's Band*, oppure i bombardamenti su Montmartre, a Parigi, del 1944, in *Féerie pour une autre fois II* –, lo stesso Ferdinand tende ad assumere le prerogative dell'enfasi teatrale, della deformazione allucinatoria, nel senso di un'esasperazione dell'angoscia e dell'orrore di fronte alle assurde atrocità della guerra: «ça va être le grand spectacle [...] Ah! Je suis en verve!... Ah! Je lui récite!... J'en ai tué dix!... j'en ai tué mille!...» (*GB I*, p. 927).

Non sarà un caso se, nelle apostrofi al lettore, in *Guignol's Band* e *Féerie pour une autre fois*, il narratore omodiegetico ricorre di frequente alle figure retoriche dell'*excusatio* e della premunizione, nel disperato tentativo di prevenire le resistenze del lettore implicito. Per autenticare il patto di lettura, Ferdinand rivendica, in taluni casi, una postura da "chroniqueur" oppure un approccio scientifico, ponendosi come emulo attardato di Plinio il Vecchio (in *Féerie pour une autre fois*) per la fedele mimesi della catastrofe dei bombardamenti, vera anche se inverosimile: «c'était exactement comme ça... j'essaye pas de vous émouvoir... je vous force pas mes effets» (*GB I*, p. 865). L'estetica del tragico è dunque al contempo assunta e relativizzata: Céline dimostra di essere ben consapevole del rischio della scelta di uno stile che sovraccarica fino al limite estremo le tinte forti, a tal punto che la tensione tragica potrebbe scadere nella sua forma più degradata (e abusata): il melodramma: «Vous me pardonnerez... j'aurais pas voulu être réduit à du mélodrame...» (*GB I*, p. 865). Tali *excusations*

²⁸ L.-F. CÉLINE, *Féerie pour une autre fois II*, in ID., *Romans (1952-1955)*, cit., p. 261.

non petita danno dunque corpo al senso di frustrazione patito da un'istanza enunciativa delegittimata sul piano retorico-pragmatico da un eccesso nella rappresentazione delle emozioni negative che non solo compromette l'efficacia drammatica e qualsiasi slancio empatico-affettivo nel lettore, ma rischia di risultare uno stile artificiosamente declamatorio (enfasi declamatoria che Céline rifugge in ogni modo, come scrive a Karen Marie Jensen già il 7 febbraio 1935, a proposito di *Mort à crédit*: perché il suo stile deve diventare «plus substantiel, moins déclamatoire, plus musical»²⁹). La testimonianza di Ferdinand verrebbe piuttosto ricondotta sbrigativamente dal lettore al delirio di un io affetto da «psychonévroses de guerre»: «Mais quelle frayeur! quelle émotion! [...] Je suis peut-être un peu trop sensible... c'est surtout à cause de ma tête [...] on va pas à la guerre pour rien... le souvenir des péripéties... [...] j'ai fait un rêve, une perte de conscience... ils l'avaient dit sur mon bulletin... troubles lacunaires» (*GB II*, p. 1092). Difatti, il delirio allucinatorio, che getta improvvisamente Ferdinand nello strazio dalle offensive capitanate dal colonello des Entrayes, sembra ricalcare fedelmente la sintomatologia dei soldati affetti da traumi emotivi che lo psicologo Georges Dumas osservò al Val-de-Grâce, definendoli peraltro dei «rêveurs souvent tragiques»³⁰ – e nello stesso ospedale militare Céline venne ricoverato a inizio dicembre 1914, dopo essere stato ferito al braccio destro e alla testa, durante un'operazione di legazione militare, nei pressi di Poelkapelle. Peraltro, la delegittimazione è tanto più insidiosa se si ricorda che, negli studi di psichiatria pubblicati nell'immediato dopoguerra, solo pochi, come il medico Paul Voivenel, riconducevano la paura e i traumi psichici a uno choc emotivo, a una causa esterna e contingente, che poteva colpire soldati anche in perfetta salute. A godere di un maggior favore, nel discorso medico-psichiatrico dell'epoca, erano invece paradigmi nosologici che riconducevano i traumi psichici dei soldati a un'eziologia patologica pregressa e latente (si pensi a certi studi degli allievi di Freud, come Karl Abraham), o a una predisposizione alla fragilità emotiva, di cui l'esperienza bellica sarebbe più che altro l'evento scatenante, come evidente nelle teorie di Ernest Dupré sulla «constitution émotive», ossia sulla maggiore suscettibilità alla sovraeccitazione emotiva (teoria peraltro avversata da Céline nel *Voyage*, e ripresa invece da Georges Dumas nel suo trattato *Troubles mentaux et troubles nerveux de guerre*).

Dell'*impasse* in cui cade la *contrainte* del «vécu émotif» fornisce una disperata tematizzazione *Guignol's Band II*: dopo aver visitato una libreria nel centro di Londra con la nipote adolescente del colonnello O'Collogham, Virginie, Ferdinand tenta di raccontare le carneficine subite dai reparti di fanteria della sua

²⁹ Id., *Lettres*, cit., p. 451.

³⁰ G. DUMAS, *Les troubles mentaux et la guerre*, «La Revue de Paris», luglio-agosto 1916, XXIII, p. 278.

divisione. E tuttavia la giovane si dimostra totalmente «insensible» (*GB II*, p. 1002): «elle me prenait pas au sérieux... [...] j'avais pas le genre effrayant... elle pouvait pas me voir au tragique...» (*GB II*, pp. 1002 e 1061). Non è coinvolta (o rapita) come di fronte ai volumi istoriati degli atlanti, o alle illustrazioni della rivista per ragazzi «Les Belles images», che si compiacciono nelle gratificanti atmosfere epico-cavalleresche delle leggende bretoni medievali («Du coup on entre dans le magasin... C'est des livres et des livres encore... c'est surtout des aventures... [...] Je lui commentais les belles images... [...] c'est des histoires qu'elle voulait... [...] les batailles célèbres, Lépante»: *GB II*, pp. 1114-1116):

J'avoue, j'ai la guerre... Elle a vu mon bras peut-être ? Dans quel état que je souffre. [...] Elle touche... *elle fait un petit «Ah ! Ah !...» et puis c'est tout !* ça l'étonne pas trop... Et puis ma tête elle a pas vu ?... mon oreille ?... *Ça l'effraye pas !... elle me croit pas peut-être ?* [...] Et bien je peux lui en raconter moi des horreurs de bataille !... [...] Je lui imite les cris du carnage... les râles, les hurras !... *ça lui fait rien... ça la laisse froide* [...] Je m'époumone pourtant !... [...] Elle se moquait quand même ! *J'étais burlesque !* Je parlais pour rien !... *Je me démenais pourtant !... gesticulais que je m'en faisais mal !... Pas pathétique voilà tout ! Je la touchais pas* [...] *Je la faisais pas trembler, frémir, demander grâce et mille pardons !* [...] *Voilà l'effet de ma pantomime...* (*GB II*, pp. 1000-1003: corsivi miei).

Il martellante riferimento alle due emozioni “tragiche per eccellenza” (paura e pietà) si pone esplicitamente in una *lignée* aristotelica, ed è evidente che l'insistito rimarcare la completa estraneità di Virginie all'*effet pathétique* rimette in discussione, o quantomeno problematizza ogni salda fiducia nell'efficacia drammatica della forma tragica. E, dunque, il passo in esame non mostra solo la sostanziale incomunicabilità del trauma bellico, ma va soprattutto ricollocato entro una più ampia riflessione sull'efficacia mimetica della parola letteraria di fronte all'orrore della guerra, nucleo centrale anche di *Féerie pour une autre fois II*. Nel suo lucido scetticismo, Céline coglie acutamente come la consapevolezza stessa dello statuto finzionale del racconto (una rappresentazione, di là da qualsiasi rivendicazione testimoniale o realistica – e si noti l'utilizzo del verbo «imiter», che assume una chiara connotazione metaletteraria), e la natura “distanziata” (o moderata, come prescritto da tutta una tradizione estetica tragica) delle emozioni estetiche, rendono di fatto impermeabile il lettore non solo a quell'educazione morale che molti teorici affidavano invece alla catarsi, ma soprattutto a qualsiasi vera compartecipazione affettiva che, per l'autore del *Voyage* e di *Mort à crédit*, non si potrebbe verificare neanche di fronte a una sofferenza, e a un evento reali. A inficiare la possibilità stessa del modo tragico è il cinico egoismo in cui è scivolato il lettore medio, ormai incapace di provare sia emozioni di pietà o compassione, nel senso di una condivisione della sofferenza comune all'essere umano (nell'antropologia céliniana, l'«amour de la vie des

autres», o addirittura «la grande idée humaine», sono assolutamente inaccessibili: «On l'a poussée la pitié au bout de l'intestin avec la merde», constata Ferdinand nel *Voyage*, rovesciando disperatamente una certa retorica filantropica, e progressista, tardo-positivista; perché «le monde a pas fait des progrès. [...] ils avaient pas changé un peu les hommes, en mieux»: V, pp. 477-478); sia una reale forma di paura, angoscia o terrore, originata dal timore di patire le atrocità della guerra. Ecco allora che l'*impasse* agisce su due livelli: da un lato, è evidente che Virginie viene a infittire quella nutrita schiera di lettori contemporanei che – come Céline aveva già denunciato nel *Voyage* – non potrebbero più capire l'orrore della guerra («il est pas facile de raconter à présent, à cause que ceux d'aujourd'hui ne les comprendraient déjà plus», V, p. 44); o, peggio, solleticano il loro voyeurismo sadico, il loro «goût profond» per «la mise à mort douloureuse»³¹ con i facili sensazionalismi cui – secondo l'autore – troppo spesso ricorrerebbe il cinema non solo americano. Ma, dall'altro lato, la crisi dell'efficacia drammatica, ben evidente nella reazione indifferente (e apatica) di Virginie, tradisce proprio quelle difficoltà teoriche, oltre che estetiche, di cui fa le spese la *contrainte* della *surenchère* emotiva: se è vero che la reazione di Virginie potrebbe sembrare non del tutto immotivata quando liquida la descrizione “sbrattata” e gesticolante della distruzione prodotta dalle scariche delle mitragliatrici, da parte di Ferdinand, come una grottesca scenata da pantomima (proprio la stessa sanzione di inattendibilità che pesava su Delphine). E tuttavia – questo il paradosso – lo stile sovraccarico è tanto più necessario per Céline quanto più indebolite sono l'attitudine critico-conoscitiva e la risposta (etica, oltre che estetica) del lettore medio nella società dell'industria culturale di massa degli anni Cinquanta, che all'autore degli *Entretiens avec le professeur Y* pare ridotto a una «masse amorphe» che dedica tempo alla lettura «surtout [...] aux cabinets!... là elle a un moment pensif!... qu'elle est bien forcée d'occuper!...» (EY, p. 500). Pertanto: se l'urgenza di mostrare l'orrore «jusqu'au bout» deve scontrarsi con le aporie teoriche e ideologiche, e con il distacco empatico innescato proprio da quello stile narrativo urlato e insopportabilmente incalzante, teatrale (ma nel senso deteriore del termine) e apparentemente distorto; è altrettanto vero che quello stesso “style émotif” sembra l'unica soluzione possibile per tentare disperatamente di smuovere le coscienze dei lettori. Perché «y a belle lurette qui y aurait plus de guerre, monsieur le professeur Y, si la masse était émotive!... plus de boucheries!...» (EY, p. 501).

Bibliografia

³¹ Intervista raccolta da F. Bloch il 16 giugno 1959, in *Céline et l'actualité (1933-1961)*, cit., p. 446.

- BÉNARD, J., *Échos de théâtre*, in *Traduction et transposition*, Actes du dix-septième colloque international Louis-Ferdinand Céline (Milan, 4-6 juillet 2008), Société d'études céliniennes, Paris 2010, pp. 39-55.
- ID., *Guignol's Band: un roman rempli de bruit et de fureur*, in *Images de la France dans l'œuvre de Céline*, Actes du dix-huitième colloque international Louis-Ferdinand Céline (Dinard, 2-4 juillet 2010), Société d'études céliniennes, Paris 2011, pp. 55-82.
- CÉLINE, L.-F., *Voyage au bout de la nuit* in ID., *Romans (1932-1934)*, a cura di H. Godard, con P. Fouché e R. Tettamanzi, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 2023.
- ID., *Guignol's Band* in ID., *Romans (1936-1947)* a cura di H. Godard, P. Fouché, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 2023.
- ID., *Bagatelles pour un massacre*, in ID., *Écrits polémiques*, a cura di R. Tettamanzi, Éditions Huit, Québec 2012.
- ID., *Féerie pour une autre fois II*, in ID., *Romans (1952-1955)*, a cura di H. Godard, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 2023.
- ID., *Entretiens avec le professeur Y*, in ID., *Romans (1952-1955)*, a cura di H. Godard, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 2023.
- ID., *Les troubles mentaux et la guerre*, «La Revue de Paris», luglio-agosto 1916, XXIII, pp. 270-303.
- SEBA-COLLETT, A., *Mon Bard(e)-à-moi: Shakespeare et Céline*, in *Traduction et transposition*, Actes du dix-septième colloque international Louis-Ferdinand Céline (Milan, 4-6 juillet 2008), Société d'études céliniennes, Paris 2010, pp. 333-352.
- SHAKESPEARE, W., *Macbeth*, ed. A. R. Braunmuller, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- ID., *Amleto*, in ID., *I drammi dialettici*, a cura di G. Melchiori, traduzione di E. Montale, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1994.
- STEINER, G., *La morte della tragedia*, traduzione di G. Scudder, Garzanti, Milano 2005.

Riscritture neobarocche: l'esperienza pasoliniana

Francesca Valentini

Università Ca' Foscari di Venezia

La riscrittura è una delle pratiche che fa seguito all'atto di lettura che ha dominato il contesto letterario nella seconda metà del Novecento. Pasolini è uno degli autori che ha letto la storia della letteratura attraverso quella che Vallora ha definito una «volontà manieristica di riscrittura»: dalle attualizzazioni dantesche de *La mortaccia*, *La divina mimesis* e *Petrolio*, a *Calderón*, rifacimento dell'opera *La vida es un sueño*, capolavoro barocco di Calderón de la Barca. Il contributo si propone di analizzare la riscrittura pasoliniana come atto di lettura e in particolare come testimonianza di un interesse dell'autore per l'estetica barocca (testimoniata anche dai riferimenti a Velázquez), attenzione che deriva dai suoi studi con Roberto Longhi e che rispecchia la concezione del barocco come estetica capace di valicare i limiti, di mettere in crisi qualsiasi pretesa uniformatrice, come sintesi infinita di linguaggi e codici diversi. È attraverso la pratica della riscrittura che la produzione pasoliniana può essere accostata al Neobarocco novecentesco, il quale, come afferma Dorflès, è «la manifestazione d'un'età che dovrebbe vedere il trionfo dell'uomo individuale in seno ad una collettività resa cosciente».

Pasolini, barocco, Longhi, Velázquez, Caravaggio

Lo studio ha come obiettivo quello di mettere in luce i momenti in cui Pasolini si è dedicato alla riscrittura come genere letterario capace di tradurre la propria visione del mondo e, al contempo, l'origine della propria ispirazione poetica. Parlare di riscrittura significa entrare in un terreno problematico poiché lo stesso termine "riscrittura" è un iperonimo tanto ampio quanto vago. Da Genette alla Kristeva, i tentativi di delimitare i confini di quello che può, di fatto, essere pensato come un vero e proprio genere letterario sono stati numerosi. L'analisi delle forme della riscrittura deve affrontare le molteplici sfaccettature del genere: dal rapporto che si instaura tra originale e copia, all'obiettivo perseguito dall'autore, dall'oggetto stesso della riscrittura, al principio di autorialità.

Se la riscrittura ha da sempre fatto parte del processo di scrittura — c'è chi, come Boitani, afferma che tutta la tradizione letteraria dopo l'*Iliade* sia un iterato processo di riscrittura —, è indubbio che il XX secolo sia un momento in cui la riscrittura interessa molteplici autori: dalla voce sudamericana di Borges che attraverso Pierre Menard discute il concetto stesso di riscrittura, alla versione calviniana dell'*Orlando Furioso*, dall'*Ulysses* di Joyce all'*Omeros* di Derek Walcott, la riscrittura diventa centrale nella rielaborazione letteraria del Novecento, declinandosi in maniera diversa e rispondendo a esigenze eterogenee. È inoltre interessante considerare come nel Novecento l'estetica del Neobarocco si sia delineata a partire da quella che può essere definita una sorta di riscrittura di un intero periodo artistico-letterario: ampliando il concetto di riscrittura sino a comprendere, non una singola opera, bensì un sistema culturale, una modalità di leggere e guardare il mondo, è indubbio che il Neobarocco sia un momento di rilettura e, attraverso essa, di riappropriazione di forme, temi e modelli caratteristici del Seicento. Come sottolinea Calabresi, uno dei principali caratteri che dominano il gusto neobarocco è proprio la ripetizione intesa come la prassi di riprodurre un modello introducendo costanti attualizzazioni e riferimenti al nuovo contesto di riferimento¹.

Anche parte dell'esperienza letteraria di Pier Paolo Pasolini può essere letta attraverso quella che Vallora definisce una «manieristica volontà di riscrittura»²: l'aspetto più evidente e trasversale è l'ispirazione dantesca che, a partire dalle riflessioni sull'indiretto libero, alla polifonia capace di riflettere il variegato mosaico sociale della realtà comunale del Trecento, dai primi tentativi di riscrittura della *Commedia* con «La Mortaccia»³, fino all'impronta dantesca che echeggia in *Petrolio*, come sottolinea Walter Siti, Dante costituisce lo scheletro dell'intera produzione pasoliniana⁴. Anche la produzione teatrale di Pasolini richiama la tradizione letteraria della riscrittura: *Calderón*⁵, infatti, è la versione pasoliniana de *La vida es sueño*⁶, opera del Maestro del Barocco del Siglo de Oro, Calderón de la Barca. Inoltre, ampliando la definizione di riscrittura fino a considerare anche la trasposizione da un linguaggio all'altro, un ulteriore aspetto che rimanda alla riscrittura come pratica letteraria di Pasolini è la rete di citazioni pittoriche che costituiscono una serie di riferimenti e tributi all'iniziale ispirazione dell'autore: come afferma egli stesso, infatti, la sua passione per la

¹ O. CALABRESE, *Il Neobarocco*, La Casa Usher, Firenze-Lucca 2013.

² M. VALLORA, *Pier Paolo Pasolini tra manierismo e metaletteratura*, in *Per conoscere Pasolini*, Bulzoni, Roma 1978, p. 120.

³ P.P. PASOLINI, *La Mortaccia*, in ID., *Ali dagli occhi azzurri*, Garzanti, Milano 2005, pp. 279-284.

⁴ W. SITI, *Descrivere, narrare, esporsi*, in *Romanzi e racconti 1962-1975*, a cura di S. De Laude, W. Siti, Mondadori, Milano 1998.

⁵ P.P. PASOLINI, *Calderón*, in ID., *Calderón, Affabulazione, Pilade*, Garzanti, Milano 2016, pp. 23-152.

⁶ P. CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, Marsilio, Venezia 2020.

pittura, nata durante le lezioni di Roberto Longhi, è alla base della sua facoltà di concepire figure, paesaggi e immagini. L'intera produzione pasoliniana, infatti, presenta una serie di riferimenti figurativi che evocano le impressioni dell'autore davanti ai percorsi ideati da Longhi, il quale strutturava le proprie lezioni proiettando frammenti e dettagli di opere d'arte: la scomposizione dei dipinti in unità minime di significato restituisce ai dipinti una semantica del tutto nuova. Lo sguardo longhiano richiama l'estetica barocca del frammento, attualizzandola ed evidenziando come una prospettiva volta a catturare l'insieme non sia sempre, se non quasi mai, adatta a esplorare la complessità del reale. È soprattutto nella produzione cinematografica che Pasolini trascrive singoli dettagli, frammenti, particolari di opere soprattutto di pittori del Rinascimento e del Barocco: dal Masaccio al Pontormo, dal Mantegna al Caravaggio, Pasolini intesse una trama di rimandi e citazioni calati, nella maggior parte dei casi, nel contesto storico-sociale del Novecento. Questa pratica della citazione cinematografica è, secondo Pietro Piemontese, la «vera protagonista del cinema contemporaneo, anima fiammeggiante del metacinema alla moda, specchio dell'estetica del neobarocco trionfante»⁷. La citazione, che può essere letta come un omaggio, è una pratica ricorrente nel cinema contemporaneo; come afferma Francesco Casetti l'ossessione per l'originalità «cede il passo al gusto del richiamo, da far valere ora come omaggio, ora come forma di tutela»⁸.

Pasolini ha affermato che è proprio la sua passione per la pittura a costituire l'origine del suo gusto cinematografico

Il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma figurativa. Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto — che sono i pittori che amo di più, assieme a certi manieristi (per esempio il Pontormo). E non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica, trecentesca, che ha l'uomo come centro di ogni prospettiva⁹.

La pratica della citazione, dell'omaggio, della riscrittura sono dunque aspetti che rimandano all'estetica del Neobarocco e, al contempo, rispecchiano la volontà di Pasolini di riferirsi esplicitamente ai propri modelli, all'origine della propria visione del mondo. La produzione di Pontormo a cui guarda Pasolini è quella manierista, che, come sottolinea Vasari, è espressione della volontà dell'artista di prendere le distanze dalla lezione dei propri maestri per cercare una creatività nuova, a tratti bizzarra e poco armonica; se il Pontormo non

⁷ P. PIEMONTESE, *Remake. Il cinema e la via dell'eterno ritorno*, Castelveccchi, Roma 2000, p. 16.

⁸ F. CASETTI, *L'Immagine al plurale: serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia, 1984, p. 7.

⁹ P.P. PASOLINI, *Folgorazioni figurative*, a cura di M.A. Bazzocchi, R. Chiesi, G.L. Farinelli, Edizioni Cineteca, Bologna 2022, p. 34.

può ancora definirsi barocco, il suo manierismo ne è un indubbio anticipatore. L'ispirazione manierista di Pasolini è evidente sia nella raccolta poetica *Poesia in forma di rosa* (1964), sia nella produzione cinematografica, in particolare in *Mamma Roma*, *La rabbia* e *La ricotta*. In *Mamma Roma*, pellicola dedicata a Roberto Longhi, Pasolini rappresenta Ettore morente sul letto di contenzione in una posa che rimanda al *Cristo morto* di Mantegna, anche se è lo stesso autore a invitare Longhi a illuminare i critici sull'influenza di altri artisti come Masaccio e Caravaggio. Anche alcune scene del film rimandano all'ispirazione pittorica:

Questi ruderi mi sono piaciuti appunto come potrebbero essere piaciuti al Pontormo, cioè mi riconduco sempre ad una ispirazione rinascimentale, [...], per quanto in realtà il pittore che mi ha ispirato figurativamente di più di tutti anche come colore direi (per quanto si possa vedere del colore nel bianco e nero), è Masaccio soprattutto... se lei isola i pezzi di Masaccio, dei primi piani di Masaccio, vedrà che in un certo senso ritroverà almeno in parte, quelle inquadrature isolate di cui si parlava prima. Anche la fotografia, vorrei che assomigliasse un po' alle riproduzioni in bianco e nero di Masaccio¹⁰.

Nel film *La rabbia* Pasolini inserisce l'immagine della *Deposizione* di Pontormo, mentre in *La ricotta* un regista, interpretato da Orson Welles, il quale nei suoi film mette in crisi il modello tradizionale e per il quale è stato più volte utilizzato l'aggettivo neobarocco, sta girando una scena in cui rappresenta la morte di Cristo e l'immagine rimanda al quadro *Il trasporto di Cristo* di Pontormo, oltre che alla *Deposizione di Volterra* di Rosso Fiorentino. È interessante segnalare come *La ricotta* sia una pellicola in bianco e nero, mentre proprio la scena che rievoca i dipinti di Pontormo e di Rosso Fiorentino sia a colori: Pasolini allestisce la scena riproducendo fedelmente il cromatismo dei quadri a sottolineare in maniera più esplicita il suo omaggio attraverso il richiamo delle tinte proprie del manierismo. Il legame tra *Mamma Roma* e *La ricotta* è sottolineato dall'immagine di Welles che legge il copione di *Mamma Roma*, scena che può essere letta come una sorta di autocitazione.

Caravaggio, come sottolinea Bazzocchi, è stato il pittore che, in più occasioni, è stato accostato all'opera pasoliniana; è stato evidenziato spesso come anche le vicende biografiche dei due presentino analogie: una vita che rasenta sempre lo scandalo, i problemi con la giustizia, la censura e la morte precoce sono elementi che caratterizzano sia l'esistenza di Caravaggio che quella di Pasolini. Ad accomunare Caravaggio e Pasolini è anche il difficile rapporto con la città di Roma, la quale è al contempo fascino e periglio: il poeta di Casarsa scopre a Roma il mondo delle borgate, i non-luoghi della capitale in cui vive ancora quell'umanità del margine, dei reietti, di coloro che conservano ancora quei

¹⁰ *Ibid.*, p. 56.

tratti plebei spontanei e a tratti ingenui e incoscienti. Sono proprio le borgate romane a ispirare Pasolini sia dal punto di vista letterario — le raccolte poetiche *Le ceneri di Gramsci*, *La religione del mio tempo*, oltre che i romanzi *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* e la raccolta *Ali dagli occhi azzurri* —, sia dal punto di vista cinematografico — *Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta*. I primi tre film di Pasolini fanno emergere «la corporalità popolare dipinta da Masaccio [...] unitamente a suggestioni caravaggesche»¹¹. I caratteri caravaggeschi che devono aver attratto Pasolini sono quelli su cui si concentra l'attenzione di Longhi, ovvero l'abitudine di Caravaggio di portare al centro dei suoi dipinti personaggi e oggetti della realtà più modesta e, a tratti, misera, il gioco di luce e ombra che diventa il punto focale dei suoi quadri, oltre che lo specchio come «diaframma» che consente di creare un universo parallelo a quello tangibile, «un mondo fisso eternamente, morto, che corrisponde alla verità assoluta di ogni figura rappresentata»¹². Scrive lo stesso Pasolini:

Ciò che mi entusiasma è la terza invenzione del Caravaggio: cioè il diaframma luminoso che fa delle sue figure delle figure separate, artificiali, come riflesse in uno specchio cosmico. Qui i tratti popolari e realistici dei volti si levigano in una caratteriologia mortuaria; e così la luce, pur restando così grondante dell'attimo del giorno in cui è colta, si fissa in una grandiosa macchina cristallizzata¹³.

Il termine «diaframma», sottolinea Bazzocchi, «fa pensare a uno strumento tecnico che allontana l'occhio da una percezione diretta e la rende straniata, quasi distaccata dal soggetto che guarda»¹⁴. È attraverso questa forma di straniamento che Pasolini intesse un dialogo tra la visione diretta del mondo e la sua proiezione in una dimensione allucinata, la quale spesso è più veritiera della realtà stessa. L'enfasi sui dettagli e frammenti che contraddistingue la produzione di Pasolini è inscrivibile in una delle categorie che, secondo Omar Calabrese, caratterizzano il gusto neobarocco: dettagli e frammenti, infatti, diventano delle forme estetiche che traducono la rinuncia «alla volontà di ricostruire l'insieme di appartenenza»¹⁵ e, a tempo stesso, mirano a dare rilievo alle singole sfaccettature della realtà. In particolare, sono interessanti i fotogrammi capaci di bloccare il tempo e di perpetuare un attimo, «un frammento di realtà tagliato attraverso l'uso visivo dello specchio»¹⁶. Lo specchio, deformante e capace di replicare la

¹¹ *Ibid.*, p. 33.

¹² M.A. BAZZOCCHI, *Alfabeto Pasolini*, Carocci, Roma 2022, p. 42.

¹³ P.P. PASOLINI, *La luce di Caravaggio*, in *Id.*, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, Mondadori, Milano 1999, pp. 2672-2674, p. 2674.

¹⁴ BAZZOCCHI, *Alfabeto Pasolini*, cit., pp. 42-43.

¹⁵ CALABRESE, *Il Neobarocco*, cit., p. 28.

¹⁶ M.A. BAZZOCCHI, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, il Mulino, Bologna 2017, p. 160.

realtà moltiplicandone i contorni, è uno degli elementi più ricorrenti dell'estetica barocca: la sua capacità di riflettere e al contempo di creare l'illusione di una prospettiva distorta è, infatti, alla base di una visione del mondo volta a cogliere la fluidità dei suoi confini. È proprio nel XVII secolo che le corti europee si riempiono di specchi: le prodezze tecniche della lavorazione del vetro delle botteghe veneziane vengono apprezzate e vengono utilizzate per trasformare le regge in vere e proprie esibizioni di lusso e sfarzo: a Versailles viene allestita la grotta di Teti e la galleria degli specchi, lo *Spiegelkabinett*, realizzato a partire da un disegno di Ferdinand Plitzner, è la sala degli specchi del castello di Weissenstein e Velázquez, maestro del Barocco spagnolo, progetta un maestoso salone degli specchi per il Real Alcázar di Madrid. Lo specchio asseconda il gusto per l'illusione, per l'arte come meraviglia, come gioco, enigma e incertezza. Questa ispirazione barocca è testimoniata anche da una delle citazioni pittoriche che più frequentemente ricorre nella produzione pasoliniana, ovvero al dipinto forse più paradigmatico di Diego Velázquez: *Las meninas*. Il quadro, infatti, apre la favola metafisica *Cosa sono le nuvole?* ed è anche uno degli scenari in cui si risveglia Rosaura, protagonista dell'opera teatrale *Calderón*. Il riferimento a Velázquez e alla celebre opera è probabilmente un riflesso dell'interesse manifestato da Pasolini nei confronti del saggio di Foucault, *Le parole e le cose*¹⁷ (1966): come sottolinea Bazzocchi, lo studio di Foucault è per Pasolini una folgorazione e il rimando al pittore spagnolo attraversa in maniera trasversale l'intero film *Che cosa sono le nuvole?*. Il tema dell'impossibilità di un unico punto di vista, la perdita di un unico centro, la messa in discussione dei ruoli sono fondamenti su cui si costruisce la dialettica tra l'ispirazione velazquiana e la lettura della realtà di Pasolini. La problematizzazione della realtà emerge anche dal tema stesso del film, che presenta un'ulteriore forma di riscrittura: l'opera di Shakespeare *Otello* viene messo in scena in un teatro di marionette, le quali riflettono sul rapporto tra verità e finzione. Il confine sempre più labile tra reale e irreal, tra razionale e onirico, diventa centrale nella produzione pasoliniana: se già in *Calderón* la dimensione del sogno si interseca costantemente con la realtà, l'impossibilità di distinguere i piani ontologici ritorna anche in *Petrolio* dove «il carattere frammentario dell'insieme del libro, fa sì per esempio che certi 'pezzi narrativi' siano in sé perfetti, ma non si possa capire, per esempio, se si tratta di fatti reali, di sogni o di congetture fatte da qualche personaggio»¹⁸. Pasolini, che, come afferma Siti, «ha giocato a rimpiattino coi generi letterari e con le altre forme di espressione artistica, contaminando e pretendendo di risalire sempre alle origini»¹⁹ inventandosi sottogeneri e ibridando le forme, con *Calderón* mira

¹⁷ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, BUR, Milano 2021.

¹⁸ P.P. PASOLINI, *Petrolio*, Mondadori, Milano 2010, p. 4.

¹⁹ W. SITI, *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Rizzoli, Milano 2022, p. 16.

a dare nuova forma a *La vida es sueño*, mantenendo il genere e rivoluzionando la trama discorsiva, mentre è nelle sue versioni della *Commedia* dantesca che offre il maggior ventaglio di soluzioni e ibridazioni di generi diversi. *Calderón* è un'opera teatrale che sorge dal dolore e dalla temporanea impossibilità di Pasolini di abbandonare il proprio letto a causa di un'ulcera allo stomaco: «Pasolini è il poeta dalla cui bocca all'improvviso non escono più parole, ma sangue»²⁰. Dall'esperienza della malattia e della convalescenza nascono sei tragedie in versi, tra le quali, appunto, *Calderón*, del quale l'autore afferma: «Sono certo che *Calderón* è una delle mie più sicure riuscite formali»²¹. L'omaggio pasoliniano all'autore spagnolo, oltre dal titolo, è esplicitato all'interno dell'opera: nel VI Episodio del II Stasimo viene sintetizzata, infatti, proprio da Sigismondo, la trama di *La vida es sueño*. Il quesito che chiude la battuta del Sigismondo di Pasolini riassume uno degli aspetti che deve aver colpito Pasolini riguarda la dimensione del sogno e il confine tra sogno e vita reale: «il sogno era destinato a finire,/ ma non quel suo amore. Nel nuovo/ sogno un senso continuava. Cosa/ ha voluto dire, con questo, *Calderón*?»²².

L'attenzione di *Calderón de la Barca* si focalizza sulla messa in scena del complesso rapporto tra un padre, il re Basilio, e un figlio, Segismundo, protagonista dell'opera. Pasolini, il quale ha vissuto un rapporto complicato con il proprio padre, rielabora il testo di *Calderón* e mette in scena un racconto affine a quello dello spagnolo, anche se la protagonista è Rosaura: in *La vida es sueño* è Segismundo a vivere una realtà che viene mascherata da sogno, mentre nella versione pasoliniana è Rosaura a svegliarsi senza comprendere quale sia il confine tra finzione e realtà. È la sorella della protagonista a costituire l'elemento di raccordo di una narrazione che si articola in episodi sempre differenti, che spaziano da un contesto nobiliare, ovvero prima proprio la stanza rappresentata da Velázquez in *Las meninas*, allo spaccato di un mondo degradato, povero, in cui Rosaura è una prostituta, mentre nell'ultimo episodio il risveglio proietta la protagonista nel mondo muliebre delle mogli e delle madri. Il filo sottile che lega gli episodi è costituito dall'elisione del margine che separa il sogno dalla realtà tangibile. L'atmosfera in cui sono immersi i personaggi conserva i tratti del sogno anche quando pretende di rispecchiare la concretezza del contingente. Non è casuale che Pasolini richiami ancora una volta Velázquez: come afferma anche Foucault, infatti, *Las Meninas* rappresenta in maniera emblematica questa crisi

²⁰ O. PONTE DI PINO, *Il teatro è come un'ulcera*, in P.P. PASOLINI, *Calderón, Affabulazione, Pilade*, cit., pp. 5-22, p. 5.

²¹ P.P. PASOLINI, *Calderón*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1931-1936, p. 1932.

²² ID., *Calderón*, in *Calderón, Affabulazione, Pilade*, cit., p. 69. Esempio risulta essere anche la riflessione che chiude l'opera, Basilio infatti, rivolgendosi a Rosaura, afferma: «Un bellissimo sogno [...] di tutti i sogni che hai fatto o che farai/ si può dire che potrebbero essere anche realtà». *Ibid.*, p. 152.

della possibilità di distinguere i diversi piani ontologici e, al contempo, è l'emblema dell'impossibilità di dare una lettura univoca al mondo. Questa visione ritorna anche in *Petrolino*, ultima e incompiuta opera di Pasolini, in cui gli Appunti realistici si intrecciano ad Appunti che narrano visioni, sogni e immagini oniriche. *Petrolino* si presenta da subito come una grande riscrittura: secondo l'intenzione dell'autore, infatti, sarebbe stata un'edizione critica di un'opera monumentale, paragonabile a un *Satyricon* moderno, ma si colloca anche in quel percorso dantesco che ha guidato sin dalle origini la scrittura pasoliniana. Lo scheletro dantesco, che consente una lettura dell'opera di Pasolini come un tentativo di rifarsi all'esperienza del grande trecentista, si costruisce, dal punto di vista dei riferimenti espliciti, attraverso tre momenti che possiamo considerare delle forme di riscrittura: «La Mortaccia»²³, *La Divina Mimesis*²⁴ e lo stesso *Petrolino*. Se il riferimento a Dante è presente sin dalle prime riflessioni intellettuali di Pasolini, nel 1959 l'autore si dedica alla stesura de «La Mortaccia», un progetto di attualizzazione e riscrittura della *Divina Commedia*; Pasolini, parlando, afferma: «Sto scrivendo un libro, che non so se chiamare romano, che racconta la discesa all'Inferno secondo la falsariga dantesca (un Dante letto sui fumetti) di una prostituta: all'Inferno si incontreranno tutti i protagonisti della nostra storia, della nostra cronaca, della nostra tipica vita quotidiana»²⁵. Il frammento, incluso nella raccolta *Ali dagli occhi azzurri*, presenta, sul modello dantesco, una *mimesis* totale tra linguaggio e ambientazione e personaggi; Pasolini afferma infatti: c'è una «fusione tra la sua lingua [della prostituta Teresa] — il romanesco della malavita — e la mia di relatore — l'italiano letterario. Ma poiché all'Inferno si incontreranno personaggi di tutti i generi — dai ministri democristiani a Stalin, dai ladri e dai magnaccia a Moravia, dai napoletani ai milanesi — è chiaro che, nelle storie particolari di questi personaggi, dovrò adottare diverse contaminazioni linguistiche»²⁶. Anche se risulta essere solo un frammento perché Pasolini abbandona il progetto, «La Mortaccia» è un contributo fondamentale: l'intera raccolta *Ali dagli occhi azzurri* è infatti intessuta da influenze dantesche, ma «La Mortaccia» rappresenta il vero lavoro di riscrittura che poi troverà un ulteriore tentativo in *La Divina Mimesis* del 1975. Il pellegrino Dante è trasfigurato in una prostituta della periferia romana, Teresa, che viene accompagnata attraverso l'inferno delle borgate da un Virgilio-Dante, il quale le si rivolge con un colloquiale «Aòh»²⁷. La scena echeggia la volgarità e il degrado della vita della periferia della capitale: come l'inferno dantesco, l'ambientazione

²³ ID., *La Mortaccia*, in *Ali dagli occhi azzurri*, cit., pp. 279-284.

²⁴ ID., *La Divina Mimesis*, Mondadori, Milano 2019.

²⁵ ID., *I dialoghi*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 150-151.

²⁶ *Ibid.*, p. 69.

²⁷ ID., *La Mortaccia*, cit., p. 281.

è caratterizzata dall'oscurità che impedisce alla protagonista di vedere il terreno scosceso sul quale cammina e le tre fiere dantesche divengono «tre canacci lupi, [...] secchi allampanati, con le code dritte sulle cosce spelate e piene di rogna»²⁸. La drammaticità della scena dantesca è ridimensionata in Pasolini proprio dall'uso della lingua popolare, dalle immagini a tratti grottesche che costituiscono la descrizione delle scene; la stessa Teresa è ritratta nella sua rozza genuinità, nella sua drammatica volgarità. La perdita della *diritta via* dantesca è qui dipinta con le tinte degradate della periferia urbana, quella frontiera della modernità dove la vita scorre lenta, nelle difficoltà economiche della quotidianità. «La Mortaccia» si interrompe all'inizio del II canto con l'immagine di Teresa in preda a una crisi convulsiva davanti al carcere penitenziario, tuttavia, la volontà di Pasolini di rifarsi alla *Commedia* di Dante ritorna nel progetto de *La Divina Mimesis*; l'autore afferma: «*La Divina Mimesis* è una specie, anche questo, di rifacimento. Come vede la mia ispirazione è tutta un pochino filologica, da "pasticheur". *La Divina Mimesis* è un rifacimento dell'Inferno di Dante»²⁹. In un'intervista pubblicata su «La Stampa» il 7 novembre del 1975, Pasolini, presentando il suo progetto, dichiara: «È un'idea che risale al 1963, ma finora non sono riuscito a trovare la chiave giusta. Volevo fare qualcosa di ribollente e magmatico, ne è uscito qualcosa di poetico come *Le ceneri di Gramsci*, anche se in prosa. Per questo pubblico i primi due canti: a un Inferno medievale con le vecchie pene si contrappone un Inferno neocapitalistico. Ma siamo, per il momento, al "mezzo del cammin di nostra vita", all'incontro con le tre fiere, eccetera»³⁰. Anche *La Divina Mimesis*, dunque, è un tentativo di riscrittura: il protagonista del viaggio infernale, in questo caso, è lo stesso poeta e nei due capitoli emergono numerose corrispondenze tra lo scritto pasoliniano e le immagini dell'inferno dantesco. Pasolini, come aveva già fatto in «La Mortaccia», attualizza scene e personaggi dell'opera di Dante; l'atmosfera è nuovamente privata della luce, ma il tema della luce viene problematizzato: «in quella oscurità, per dire il vero, c'era qualcosa di terribilmente luminoso: la luce della vecchia verità, se vogliamo, quella davanti a cui non c'è più niente da dire. Oscurità uguale luce»³¹. La problematica della luce è di chiara ispirazione longhiana: Roberto Longhi, infatti, focalizza la propria analisi sulla luce come «dato primario dell'esperienza artistica»³², soprattutto nei suoi studi su Caravaggio. Pasolini nella *Nota* che introduce *La Divina Mimesis* usa la luce come metafora: se il presente è caratte-

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Id.*, *La Divina Mimesis*, cit., p. 85.

³⁰ *Ibid.*, nota iniziale.

³¹ *Ibid.*, p. 7.

³² M.A. BAZZOCCHI, *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, il Mulino, Bologna 2021, p. 14.

rizzato dall'oscurità di una condizione esistenziale problematica, la luce simboleggia il passato italiano del primo decennio del secondo dopoguerra; come sottolinea Bazzocchi, «il tempo del presente contiene al suo interno anche il tempo passato. [...] la contrapposizione non si risolve nel semplice ossimoro, il buio che convive con la luce, ma acquista una forza espressiva nuova. Il tempo del presente (buio) nasconde al suo interno un aspetto luminoso»³³. Se la riflessione sulla portata semantica della luce è un riferimento alle lezioni di Longhi su Caravaggio, l'omaggio al grande artista barocco è confermato dalla ridondanza del colore rosso che compare nella prima pennellata della descrizione della città di Roma e che Caravaggio usa spesso nelle sue pitture. *La Divina Mimesis* è intesa di rimandi e citazioni dantesche: la corrispondenza tra il primo canto dell'inferno della *Commedia* e dell'opera di Pasolini è evidente in molteplici passaggi. Pasolini, oltre a riprendere il contrasto tra la luce perduta e l'oscurità del presente, richiama la similitudine del naufrago, della salita ostacolata dalle tre fiere, la figura «ingiallita dal silenzio» che corre in soccorso al poeta atterrito dalla lonza, dal leone e dalla lupa, la modalità attraverso la quale la guida si presenta, il pellegrino che riconosce la propria guida come sommo poeta e come Maestro, la necessità di «cambiare strada»³⁴, la profezia della venuta di colui che sarà «la salvezza del mondo»³⁵, rigenerando la gioventù.

Pur presentandosi come progetti diversi, è possibile dunque intravedere nella *Mortaccia* e nella *Divina Mimesis* soluzioni formali e contenutistiche affini, che inducono a pensare che Pasolini concepisse la riscrittura come un'operazione di lettura e attualizzazione, nella quale non celare del tutto il testo originale, ma anzi palesare la sua influenza attraverso citazioni più o meno esplicite. La volontà di Pasolini di indurre il lettore a cogliere il riferimento dantesco è evidente: ne adotta infatti il mimetismo linguistico che porta ad alternare l'italiano e il dialetto romano, ne imita la divisione in canti, presenta le tre fiere, così come la figura della poeta-guida, che nella *Mortaccia* è Dante, mentre nella *Divina Mimesis* è Pasolini stesso a sdoppiarsi e ad essere al contempo pellegrino e guida. L'autore, dunque, sceglie alcuni temi e motivi da sviluppare, anche in parte discostandosi dal modello, conscio delle differenze tra sussistono tra il panorama socioculturale di Dante e quello di un'Italia neocapitalista, nella quale il Pasolini «poeta-civile» degli anni Cinquanta non si riconosce più e per la quale sente di non poter più spendere il suo impegno politico. L'ultima e inconclusa opera di Pasolini, *Petrolio*, richiama nuovamente l'esempio di Dante in più luoghi della narrazione: se tutto il romanzo è caratterizzato da un dialogo che l'autore costruisce con la tradizione precedente, basti pensare per esempio al riferimento

³³ *Ibid.*, p. 138.

³⁴ PASOLINI, *La Divina Mimesis*, cit., p. 17.

³⁵ *Ibid.*, p. 18.

alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio o al rimando a *I demoni* di Dostoevskij, il modello dantesco ritorna attraverso riferimenti meno espliciti rispetto a quelli della *Mortaccia* e della *Divina Mimesis*, ma ugualmente importanti: *Petrolio*, infatti, può essere letto come una metafora del viaggio del protagonista nel degradato inferno contemporaneo, poi le visioni che seguono il pellegrinaggio del Merda tra le vie della periferia romana ritraggono queste ultime come i gironi danteschi; nella valigetta ritrovata a Porta Portese nell'Appunto 19a vi sono sia «un'edizionecina [...] economica della *Divina Commedia*», sia «le paginette su Dante» sottolineate nel volumetto in francese di Sollers³⁶. Inoltre, inizialmente Pasolini aveva deciso per la sua opera il titolo "Vas", termine che rimanda al II canto dell'*Inferno* in cui San Paolo è appunto definito il "Vas d'elezione". Se *La Mortaccia* e *La Divina Mimesis* sono evidenti ed espliciti tentativi di riscrittura della *Divina Commedia*, l'influenza di questa su *Petrolio* è effettivamente meno evidente: Pasolini, per la sua ultima opera, per la *summa* di tutte le sue esperienze, concepisce un progetto che riprende gli obiettivi della *Commedia* più che le soluzioni formali. Il differente approccio alla pratica della riscrittura potrebbe essere facilmente letto come lo specchio della progressiva sfiducia maturata da Pasolini nella possibilità di rivestire ancora il ruolo di guida dantesca per un'Italia che, ai suoi occhi, ha definitivamente perduto la sua spontanea vitalità e la sua genuinità. Ridimensionare l'analogia con il Dante ideatore di un viaggio che ha come fine quello di salvare l'umanità dal peccato porta Pasolini a rinunciare a una guida in *Petrolio*: il protagonista non può affidarsi a nessuno per compiere il proprio percorso attraverso la selva contemporanea nella quale è immersa una società che sembra aver scelto come proprio vello d'oro il potere e la ricchezza.

L'iterato tentativo di Pasolini di attualizzare la *Divina Commedia* e l'abbandono dei primi due progetti letterari tradisce un'insoddisfazione dell'autore nei confronti delle sue soluzioni; è probabile che Pasolini scelga un'altra via, ovvero la stesura di *Petrolio*, per la sua riscrittura anche per l'influenza di *Paradiso* di José Lezama Lima³⁷, la *novela-poema* che l'autore cubano dedica proprio a Dante e che rappresenta il viaggio di un pellegrino novecentesco, José Cemi, per la salvezza della propria anima dalla corruzione contemporanea, salvezza che per Lezama Lima è rappresentata dall'ascesi poetica. Pasolini, che scopre il romanzo di Lezama Lima grazie alla traduzione di Valerio Riva, palesa l'influenza di *Paradiso* nella modalità di rappresentazione del pene nell'Appunto 55 di *Petrolio*, ma non è escluso che abbia letto l'esempio lezamiano come un'efficace cubanizzazione del modello dantesco: Lezama Lima, pur rinunciando a qualunque parallelismo strutturale esplicito con la *Divina Commedia*, riesce comunque

³⁶ Id., *Petrolio*, cit., p. 95.

³⁷ J. LEZAMA LIMA, *Paradiso*, Alianza Editorial, Madrid 2011.

a costruire il viaggio del proprio pellegrino attualizzando l'obiettivo dantesco e rimodellandolo a partire dal contesto cubano. L'attenzione di Pasolini per *Paradiso* può essere letta alla luce di un generale interesse dell'autore per le espressioni artistiche e letterarie dell'estetica barocca e neobarocca. Se *Paradiso*, infatti, è il capolavoro del Neobarocco cubano, Pasolini già dalla seconda metà degli anni Sessanta aveva dimostrato una predisposizione alla rilettura del contesto culturale del Barocco. Dopo la fase dei romanzi romani, infatti, all'esserato realismo l'autore sembra prediligere immagini e temi in cui dimensione onirica e reale si accavallano, in cui il confine tra irrazionale e razionale diventa sempre più fluido fino a perdere il suo intrinseco significato. L'approdo all'estetica del Barocco è tortuoso e fatto di riscritture, traduzioni e riferimenti più o meno espliciti. Il barocchismo di Pasolini rientra nella categoria che Carlos Gamerro definisce «*ficción barroca*»; il critico argentino, infatti, per analizzare la tendenza barocca del Novecento introduce la distinzione tra la «*escritura barroca*» e la «*ficción barroca*»³⁸: nella *escritura barroca* il barocchismo si manifesta a livello del linguaggio, il quale si arricchisce di vocaboli esotici, desueti, e a livello della frase che si contorce in una successione di subordinate, mentre la *ficción barroca* si rivela, non tanto a livello di parole o frasi, quanto piuttosto nei personaggi, nelle strutture narrative, nella costruzione dell'universo referenziale; è quest'ultima categoria ad apparire la più adeguata a tracciare i contorni dell'esperienza pasoliniana, che, più che manifestarsi a livello di frase e di strutture sintattiche, infatti, interessa maggiormente il piano del contenuto. L'ultima fase della produzione pasoliniana presenta, infatti, elementi e immagini tipicamente barocchi, come il tema del doppio, del sogno e della metamorfosi, oltre a richiamare l'influenza di autori e artisti del Barocco italiano e spagnolo. È interessante sottolineare che la pratica ricorsiva ha dominato la produzione di Pasolini, ma la frequenza di rimandi e di riferimenti intertestuali a opere e produzioni artistiche del Barocco è particolarmente significativa, soprattutto a partire dai secondi anni Sessanta. Se Dante ispira Pasolini poeta civile che si assume il compito di fornire le coordinate di un mondo in trasformazione che rischia di perdere definitivamente la sua umanità rimanendo intrappolato nella propria selva oscura, il Barocco apre a Pasolini nuove prospettive attraverso le quali problematizzare la realtà e, con essa, il rapporto uomo/mondo. Non è da considerarsi casuale il fatto che per *Petrolio*, l'opera che sarebbe dovuta essere la tappa finale della ricerca intellettuale di Pasolini, egli abbia ripreso sia Dante che l'influenza della cultura del Barocco: da una parte Pasolini rimane legato al progetto dantesco verso il quale ha sempre teso i propri sforzi, dall'altra l'autore

³⁸ C. GAMERRO, *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*, Eterna Cadencia, Buenos Aires 2011.

cerca un'estetica capace di andare oltre i vincoli della realtà contemporanea, forzandone i confini e i contorni, mettendo in crisi le categorie di spazio e tempo per trovare un modo nuovo di approcciarsi a un universo che sente sempre più fragile, incostante e sterile.

Bibliografia

- BAZZOCCHI, M.A., *Alfabeto Pasolini*, Carocci, Roma 2022.
- ID., *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, il Mulino, Bologna 2021.
- ID., *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, il Mulino, Bologna 2017.
- CALABRESE, O., *Il Neobarocco*, La Casa Usher, Firenze-Lucca 2013.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La vida es sueño*, Marsilio, Venezia 2020.
- CASSETTI, F., *L'Immagine al plurale: serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia 1984.
- FOUCAULT, M., *Le parole e le cose*, BUR, Milano 2021.
- GAMERRO, C., *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*, Eterna Cadencia, Buenos Aires 2011.
- LEZAMA LIMA, J., *Paradiso*, Alianza Editorial, Madrid 2011.
- PASOLINI, P.P., *Calderón*, in ID., *Calderón, Affabulazione, Pilade*, Garzanti, Milano 2016, pp. 23-152.
- ID., *Calderón*, in ID. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, Mondadori, Milano 1999, pp. 1931-1936.
- ID., *Folgorazioni figurative*, a cura di M.A. Bazzocchi, R. Chiesi, G.L. Farinelli, Edizioni Cineteca, Bologna 2022
- ID., *I dialoghi*, Editori Riuniti, Roma 1992
- ID., *La Divina Mimesis*, Mondadori, Milano 2019.
- ID., *La luce di Caravaggio*, in ID. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, Mondadori, Milano 1999, pp. 2672-2674.
- ID., *La Mortaccia*, in ID., *Alì dagli occhi azzurri*, Garzanti, Milano 2005, pp. 279-284.
- ID., *Petrolio*, Mondadori, Milano 2010.
- PIEMONTESE, *Remake. Il cinema e la via dell'eterno ritorno*, Castelvecchi, Roma 2000.
- PONTE DI PINO, O., *Il teatro è come un'ulcera*, in P.P. PASOLINI, *Calderón, Affabulazione, Pilade*, Garzanti, Milano 2016, pp. 5-22.
- SITI, W., *Descrivere, narrare, esporsi*, in *Romanzi e racconti 1962-1975*, a cura di S. De Laude, W. Siti, Mondadori, Milano 1998.

ID., *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Rizzoli, Milano 2022.

VALLORA, M., *Pier Paolo Pasolini tra manierismo e metaletteratura*, in *Per conoscere Pasolini*, Bulzoni, Roma 1978.

Sull'agency della lettrice. Erotizzazione visiva e subordinazione discorsiva nella rappresentazione romanzesca della donna che legge

Aldo Baratta

Sapienza Università di Roma

Recuperando la lente critica del «male gaze» (Mulvey 1975), il contributo si pone l'obiettivo di analizzare alcune rappresentazioni dell'atto di lettura femminile all'interno di *Lolita* (1955) – dove la carica erotica e passiva della personaggio è corroborata da una marcatura infantilizzante – e di *La lettrice* (1986) – opera che utilizza il corredo metaforico della prostituzione e della mercificazione per restituire il ritratto di una lettrice sottomessa all'azione e allo sguardo maschili.

lettrice, agency, male gaze, erotizzazione, Lolita, La lettrice

La lettrice: tra ossessione, ambiguità e sproporzione

L'immagine della donna che legge è una delle più grandi ossessioni tematiche dell'Ottocento. Specie in pittura, la lettrice popola da protagonista la storia dell'arte europea di quegli anni – da *Femme Lisant* (1869) di Jean-Baptiste-Camille Corot a *Dans la Bibliothèque* (1872) di Auguste Toulmouche, da *Printemps* (1872) di Claude-Oscar Monet a *Girl Reading* (1878) di Charles Edward Perugini. Occorre allora chiedersi «why representations of women reading matter [...], why are consumers so interested in images of women reading»¹; soprattutto, è necessario comprendere se la fortuna di un topos così fecondo sia da ricon-

¹ J. BADIA, J. PHEGLEY (a cura di), *Reading Women. Literary Figures and Cultural Icons from the Victorian Age to the Present*, University of Toronto Press, Toronto 2005, p. 4.

durre alla tendenza di un orizzonte d'attesa, o se al contrario la sua pervasività dipenda da una suggestione più radicata e sotterranea rispetto all'oscillazione dei gusti estetici.

La donna che legge è infatti un coagulo di significazioni che vanno ben oltre il dato sociologico e le fluttuazioni del mercato dell'arte. Per Joe Bray si tratta di «a much misunderstood figure»² che veicola un cortocircuito concettuale della modernità pittorica e letteraria: la personaggia³ della lettrice, se da un lato va interpretata come un documento di emancipazione, un'attestazione dello spazio sociale conquistato dalle donne, dall'altro può essere rovesciata in un'ennesima strategia di contenimento della femminilità, in una discriminazione di genere. Janet Badia e Jennifer Phegley indicano chiaramente tale equivocità:

The woman reader is a multivalent symbol that, on the one hand, reflects nostalgia for an idealized past of middle-class leisure and clearly defined gender roles, and on the other hand, serves as an icon of early feminism and intellectual independence for professional women⁴.

La lettrice è un'effigie di profemminismo, e allo stesso tempo funge da divisorio dei ruoli di genere e da portavoce di quel tipico comfort borghese che circoscrive la donna in un perimetro domestico e ricreativo.

La suddetta ambiguità non è sempre stata correttamente esaminata, e l'esito è una grave sproporzione teorica: gli studi intorno alla lettrice reale – agente sociale, entità in carne e ossa – sono numerosi, ma ugualmente non può dirsi degli studi che si sono occupati della lettrice come personaggia – agente immaginifico, entità finzionale. Come fatto presente da Bray: «While historians of reading have focused increasingly on “real” readers [...], less notice has been given to the variety of reading practices employed by the reader within the text»⁵. A dispetto di ciò, quello strettamente intradiegetico si rivela un proficuo terreno d'indagine: la rappresentazione del corpo di una donna lettrice – e quindi di un soggetto due volte performativo, dell'atto di lettura come della femminilità – è un tessuto di discorsi culturali e un campo di forze politiche, in quanto spazio di frizione tra logiche prevalenti e occasioni sovversive.

² J. BRAY, *The Female Reader in the English Novel. From Burney to Austen*, Routledge, New York 2009, p. 1.

³ In questo articolo si è scelto di adoperare il termine «personaggia» seguendo la lezione di Nadia Setti: «Come ogni volta che il femminile è iscritto laddove esiste unicamente la forma del maschile a cui si conferisce un valore universale e neutro, la parola spicca come un neologismo e disturba come irruzione in un sistema coerente e legittimo. In quanto neo-logismo la personaggia introduce una novità nella lingua, nel logos in quanto parola, discorso, pensiero e narrazione» (N. SETTI, M.V. TESSITORE, *SIL*, «Altre Modernità», 2014, XII, pp. 203-219: 204-205).

⁴ BADIA, PHEGLEY (a cura di), *Reading Women*, cit., p. 4.

⁵ BRAY, *The Female Reader in the English Novel*, cit., p. 1.

Lo sguardo come dispositivo di potere

La ragione del successo dell'icona della lettrice deriva infatti dalla logica che presiede la rappresentazione, prima che dal soggetto rappresentato: al di là del valore estetico di una donna che legge, a decretarne l'attrattiva – e l'urgenza di riprodurla – interviene un'operazione atta al fissaggio di relazioni di potere. In merito a ciò, *La Liseuse* (1776) di Jean-Honoré Fragonard è uno spunto analitico eloquente a causa di un dettaglio curioso del suo avantesto.

La pagina francese della voce «Letteratura» di Wikipedia inserisce *La Liseuse* come prima immagine esplicativa, come campione di cosa sia il fenomeno letterario. La letteratura viene perciò denotata innanzitutto come un oggetto di ricezione femminile, qualcosa a cui la donna si avvicina in modo passivo. Va puntualizzato altresì che, su dodici immagini selezionate in qualità di exempla, una ritrae dei libri, sei sono raffigurazioni di autori, una sola appartiene a un'autrice – Enheduanna, poetessa accadica –, una fotografa un gruppo di scrittori e scrittrici bilanciato in termini di genere, e i restanti tre – tra cui *La Liseuse* – sono ulteriori dipinti di donne che leggono. Si configura un implicito binarismo di genere: l'uomo è un produttore, la donna è una consumatrice; l'uomo scrive, la donna legge.

Per quanto concerne specificatamente *La Liseuse*, per mezzo di una fotografia a raggi X effettuata dalla National Gallery of Art di Washington è stato scoperto che Fragonard disegnò sopra un ritratto preesistente, nel quale però il soggetto era maschile e guardava fisso l'osservatore¹. Emerge una differenza essenziale: l'uomo restituisce lo sguardo, la donna lo subisce. Questa peculiarità manifesta il sostrato concettuale che coordina la rappresentazione pittorica della donna che legge: il soggetto viene quasi sempre colto durante l'atto, con lo sguardo rivolto verso il libro, in un'atmosfera voyeuristica che pervade la personaggia della lettrice con una sensazione di vulnerabilità e passività.

La lettrice, se assiduamente riprodotta, può trovarsi in una posizione subalterna in quanto meta remissiva dello sguardo altrui. Secondo Lévi-Strauss, anche la rappresentazione può essere uno strumento di detenzione e dominio:

C'est ce que j'appellerais 'la possessivité vis-à-vis de l'objet', le moyen de s'emparer d'une richesse ou d'une beauté extérieure. C'est dans cette exigence avide, cette ambition de capturer l'objet au bénéfice du propriétaire ou même du spectateur, que me semble résider une des grandes originalités de l'art de notre civilisation².

¹ C.B. BAILEY, *The Age of Watteau, Chardin, and Fragonard. Masterpieces of French Genre Painting*, Yale University Press, New Haven 2003, pp. 286–287.

² G. CHARBONNIER, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Les Belles Lettres, Paris 2010, p. 64.

L'oggetto della rappresentazione si colloca a un grado sottostante rispetto al soggetto; lo sguardo è un vincolo che corrobora il percipiente e indebolisce il percepito innescando una scrupolosa dinamica di potere. Approfondendo tale contingenza Foucault ha delineato il concetto di «regard» – poi reso dalla teoria internazionale con l'inglese «gaze» – quale meccanismo fondamentale di una «microphysique du pouvoir» inerente all'atto visivo: lo sguardo regola i rapporti di potere tra gli individui, ratificando una gerarchia nella quale l'individualità attiva – colui che guarda – è ontologicamente superiore all'alterità passiva – colui che viene guardato; ad affermarsi – come espletato nel caso del celebre *panopticon*, architettura carceraria con una torre di sorveglianza al centro e le celle tutte intorno – è un'autorità statuita da un privilegio visivo³. L'efficacia del *gaze* come sistema di potere si basa sulla vigilanza di corpi costretti alla visibilità e quindi alla disponibilità; l'oggetto scrutato perde agency perché inerme all'azione visiva di chi lo supervisiona.

Tra le molte accezioni del *gaze* quale apparato di potere, John Berger ha inquadrato il legame asimmetrico che va a settarsi tra un osservatore maschile e un'osservata femminile. Come appurato dallo studioso, l'intera storia pittorica occidentale può essere riletta alla stregua di un regime scopofilico nel quale la verticalizzazione visiva supporta un'oppressione di genere: l'abbondanza di rappresentazioni di soggetti femminili ha agevolato la coercizione della femminilità, inducendola alla passività giacché traguardo delle attenzioni maschili. Il sessismo, per Berger, ha una sostanziale applicazione visiva: «Men look at women. Women watch themselves being looked at»⁴; precludendo la reciprocità degli sguardi e delle rappresentazioni si mantiene una disparità ontica secondo la quale «men act and women appear»⁵.

Affine all'intuizione di Berger è il «male gaze» per come è stato formulato da Laura Mulvey: una lente critica adoperata nella ricerca cinematografica per individuare i «patterns of fascination»⁶, le strategie diegetico-visive atte a mostrare la donna come oggetto sessualizzato e feticizzato. Secondo Mulvey, il racconto filmico viene articolato a partire da una prospettiva situata e pertinente a una postura fallocentrica: la camera corrisponde all'occhio di un maschio etero bianco che piazza la diegesi al suo livello, elargendo una visione del mondo che è intrinsecamente la sua. La donna, di conseguenza, non viene inscenata neutralmente, come soggetto autonomo, bensì come destinazione del proposito fallico; il suo corpo non compare mai compatto bensì scisso nelle sue

³ Cfr. M. FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975.

⁴ J. BERGER, *Ways of Seeing*, Penguin Books, London 1972, p. 47.

⁵ *Ibid.*

⁶ L. MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* [1975], a cura di L. Braudy, M. Cohen, Oxford University Press, New York 1999, p. 833.

zone erogene, esaudendo l'intenzionalità maschile e interdicendo un criterio di rappresentazione oggettiva e imparziale. Mulvey a sua volta mette in luce uno scarto agenziale: «In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female»⁷; la donna, in quanto oggetto della rappresentazione, è perlopiù passiva, sprovvista di una agency propria. La relazione di potere visivo si sviluppa all'interno di una retorica erotizzante: il racconto – a prescindere dal medium, cinematografico e non – accentua i particolari del corpo femminile paralizzandolo in un bersaglio inerte del piacere maschile.

L'erotizzazione della lettrice

L'erotizzazione visiva si verifica con maggiore validità nel caso di una donna intenta a leggere, dal momento che la lettura, dal diciannovesimo secolo in avanti, è stata investita di una carica sessuale conforme a una discrepanza di genere. Secondo una nota semplificazione dualistica del pensiero occidentale, la razionalità e la logica sono categorie proprie della mascolinità mentre la sensibilità e il sentimento sono categorie proprie della femminilità. Anche la lettura, come scritto da Kate Flint, aderisce a tale dicotomia: «This absorption into a text tends, in relation to a man, to be coded as serious and scholarly, whereas convention has more readily associated the reading woman with frivolity, escapism, and, at worst, with giving herself over to mindless sensuality»⁸. La lettura, quando votata alla sollecitazione emotiva, viene catalogata quale occupazione prettamente femminile, sancendo una divergenza di genere e assumendo un contrassegno corporale assente nella mascolinità e nell'uso che essa fa della pratica. L'immaginario collettivo delibera una coincidenza tra l'atto di lettura femminile e l'atto sessuale: la lettrice possiede di per sé una propensione erotica, al di fuori – come sottolineato da Ina Ferris – del mero bovarismo: «It is not simply the romantic content of the ordinary novel that is seductive and inflaming; the act of reading itself becomes identified with pleasuring the body, even with the working of sexual desire»⁹.

Francesca Serra ha storicizzato questa attinenza coniando la figura della «pornolettrice», attrice primaria dell'introduzione della donna nello spazio socioletterario e della conseguente massificazione della letteratura. La pornolettrice segna l'identificazione del genere femminile in qualità di pubblico letterario

⁷ *Ibid.*, p. 837.

⁸ K. FLINT, *Women and Reading*, «Signs: Journal of Women in Culture and Society», 2006, XXXI, pp. 511-536: 517.

⁹ I. FERRIS, *The Achievement of Literary Authority. Gender, History, and the Waverley Novels*, Cornell University Press, Ithaca-London 1991, p. 40.

prediletto: la letteratura diventa un prodotto commerciale predisposto per le donne. Con l'ingresso della donna nella ricezione letteraria, la connotazione seria, elitaria e trascendentale del fatto letterario viene sostituita con una sua riconversione in chiave economica:

La pornolettrice nasce quando il libro diventa una merce. Prima non c'era niente di simile. Il fantasma della lettrice è strettamente connesso alla commercializzazione della cultura, all'allargarsi dell'intrattenimento. È un'invenzione dell'età moderna, una sua figura-chiave. Più precisamente un'allegoria del consumo¹⁰.

La letteratura viene mercificata nel momento in cui le donne vi accedono come destinatarie poiché queste ultime, creature per natura inclini all'emozione secondo il senso comune, corrompono il fenomeno estetico in una perversa analogia tra corpo e arte; il consumo letterario corrisponde al consumo carnale, e la lettura diviene sinonimo di trasgressione sessuale nella misura in cui si istituisce una correlazione metaforica tra la passione per i libri e la lussuria. La (porno)lettrice erotizza l'atto di lettura perché cala la letteratura nella dimensione del desiderio, delle variazioni dell'umore come del mercato, fuori dalla sacralità stoica della precedente esclusività maschile; allorché la letteratura non è stata più una faccenda di soli uomini ma ha cominciato a coinvolgere anche – e soprattutto – le donne, essa si è degradata in prodotto consumabile e annesso alla sfera sessuale.

La stessa fisionomia del libro tascabile, congrua al consumo quotidiano e sbrigativo, non solo ottempera alla logica spaziale dell'oggettistica femminile come coinquilino della cosmetica, ma suffraga l'attributo sessuale della lettura facilitando l'autoerotismo perché maneggevole:

Tutto è cominciato con i libri da toilette. Libri piccoli, leggeri, che dovevano imparare a guadagnarsi spazio in mezzo al più effimero armamentario della bellezza femminile, tra ciprie e nastri per capelli. Quei volumetti di poco ingombro, che quando si tratta di contribuire alla tipica scena d'incantamento femminile, culminante nell'autoerotismo, sanno fare la loro parte, scivolando via con tanta grazia e facilità. I libri, per l'appunto, che si leggono con una mano sola. È la rivoluzione del libro tascabile. Una rivoluzione tecnica, [...] ma anche concettuale, che implicava la sua uscita dalla biblioteca e il suo mescolarsi con il mondo intorno¹¹.

A giudizio di Serra, l'associazione con l'autoerotismo è nodale nei confronti della mercificazione del fenomeno letterario nonché del trionfo della forma romanzo, genere che abbandona le inflessibilità della letteratura anteriore in virtù

¹⁰ F. SERRA, *Le brave ragazze non leggono romanzi*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 9-10.

¹¹ *Ibid.*, p. 106.

dell'elasticità degli estri immaginifici: «C'è un secolo preciso che li tiene legati insieme, anzi che li inventa con un parto trigemellare. È il Settecento, il secolo che brevetta il romanzo moderno, la masturbazione come malattia e insieme il personaggio della Lettrice: tutto nello stesso, esatto momento. Difficile credere che sia un caso»¹². La lettura e la masturbazione femminile sono entrambe attività ricreative e non procreative, libidinose e patologiche, durante le quali la donna sfoga le proprie pulsioni emozionali; fuori dalle biblioteche, svestito dalle rilegature rigide e preziose e affrancato dall'austerità maschile, il libro si banalizza in svago, passatempo autotelico. La privacy della lettura si confonde con la privacy dell'autoerotismo, motivando il piglio voyeuristico che si riscontra nella rappresentazione pittorica della lettrice: cogliere in flagrante una donna mentre legge equivale a coglierla in flagrante mentre si masturba. È alla luce della sterilità dell'atto autoerotico che Serra spiega il divario di genere che intercorre tra la scrittura – attività maschile – e la lettura – attività femminile: la lettura, non essendo produttiva come non lo è la masturbazione, non è un compito degli uomini, dediti viceversa alla produzione di nuova letteratura. Le statistiche comprovano questa contrapposizione: la maggior parte dei lettori sono di sesso femminile, mentre gli autori più in alto nelle classifiche sono quasi del tutto uomini; la donna è lettrice, l'uomo è autore, la donna legge e usufruisce, l'uomo scrive e fornisce.

La deagentivizzazione della lettrice

Attraverso questa discordanza concettuale, nella giurisdizione letteraria viene alluso che l'autorialità può essere declinata solo al maschile e che quindi solo l'uomo ha la facoltà di agire, mentre la femminilità, relegata alla mansione di utente, viene deagentivizzata e defraudata della creatività e della scrittura.

La mania tematica può essere allora decifrata come conferma naturalizzante della suddetta asserzione: la rappresentazione di una donna che legge, sclerotizzata nella sua posa di lettura, sfocia in una forma di subalternità discorsiva, in una negazione di agency che impedisce al soggetto femminile di scrivere perché sottomessa alla potenza espressiva altrui – comunemente, a un autore uomo. In altre parole: se la donna è impegnata a leggere non può scrivere, e la reiterazione di questa messa in scena convalida tale dinamica tanto da renderla invisibile, sottintesa, e quindi egemonica. L'insistenza tematica intorno alla figura della lettrice scaturisce da un inconscio politico di matrice patriarcale che vincola il soggetto femminile alla sola ricezione, al consumo, alla passività. Joanna Russ, nel suo rinomato studio sulla scrittura femminile, aveva avvertito come fosse

¹² *Ibid.*, p. 40.

«important to realize that the absence of formal prohibitions against committing art does not preclude the presence of powerful, informal ones»¹³; è raro che l'inibizione della creatività della donna sia esplicita, preferendo stratagemmi meno palesi e perciò meno contrastabili.

L'erotizzazione repentina della donna non appena ella ha ottenuto una partecipazione maggiore all'interno del campo letterario ne ha attenuato qualsivoglia diritto agenziale: non può che essere esclusivamente oggetto della rappresentazione, obiettivo statico del desiderio maschile, mai principio inventivo ella stessa. La lettrice, da catalizzatore di protofemminismo e riscatto socioletterario, si capovolge in tattica di repressione scrittoria-agenziale della femminilità. L'uomo, per paura di essere spodestato dal trono espressivo e culturale, si appropria della generazione del discorso instaurando un «phallogocentrisme»¹⁴, un monopolio del linguaggio e dell'ordine simbolico che esilia la donna nel mutismo e nella marginalità.

Analisi testuale: cornici di subordinazione discorsiva

Il pregiudizio ottocentesco secondo il quale «the effect of idle novel-reading [...] is to hinder the growth of intellect and understanding, and thus to render women weak and subservient to men»¹⁵ sopravvive fino alla contemporaneità, seppur naturalizzato in diverse cornici concettuali, in corredi inventivi che avallano la passività femminile rispetto al soggetto maschile dominante; tramite determinate manovre discorsive proprie del medium letterario viene rinnovata l'idea che la lettrice abbia una psiche estremamente fragile, sia poco lucida e dunque soggiogabile dall'agency dell'uomo. Tali manovre afferiscono al settore retorico della *dispositio*, vale a dire alla frazione del racconto riguardante l'organizzazione dei segmenti testuali, e in particolar modo ai due ambiti formali che Genette ha denominato «mode» – «la régulation de l'information narrative»¹⁶ – e «voix» – la gestione del «sujet (et plus généralement l'instance) de l'énonciation»¹⁷. La *dispositio* si avvicina così alla regia cinematografica consentendo l'utilizzo critico del *male gaze* anche per il testo letterario: nel racconto verbale, come in quello audiovisivo, esistono delle movenze discorsive atte a sessualizzare il soggetto femminile per mezzo di un'amministrazione oculata dei dati che vengono devoluti al lettore. Nelle opere che adottano un'intelaiatura espressiva analoga al *male gaze*, l'istanza narrante è spesso autodiegetica – *voix* – e coinci-

¹³ J. RUSS, *How to Suppress Women's Writing*, University of Texas Press, Austin 1983, p. 6.

¹⁴ J. DERRIDA, *Marges de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972, p. XVII.

¹⁵ BRAY, *The Female Reader in the English Novel*, cit., p. 13.

¹⁶ G. GENETTE, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972, p. 251.

¹⁷ *Ibid.*, p. 100.

dente alla focalizzazione interna di un uomo bianco etero alla massima distanza dall'avvenimento narrato – *mode*: questa combinazione allestisce il testo come una rappresentazione fallocentrica in cui vige un unico punto di vista personale sulle vicende che filtra le informazioni in modo fazioso. L'occhio del regista combacia con la parola dello scrittore: una descrizione visiva può soffermarsi sul corpo della donna enfatizzandone le porzioni erogene allo stesso modo di una descrizione verbale. Non a caso, il principale ricorso a un'impalcatura dispositiva che imprigiona la donna si constata in quelle narrazioni contraddistinte da un connubio forte tra il medium cinematografico e quello letterario – come nel caso di romanzi che hanno goduto di una trasposizione filmica, o aventi una prosa dall'elevata impronta visiva.

La sopraffazione agenziale di cui è vittima la femminilità viene replicata dalla letteratura contemporanea all'interno di alcuni spazi semantici di subordinazione discorsiva nei quali viene installata la donna che legge: durante la rappresentazione erotizzante delle lettrici, certi romanzi monitorati da una diegesi fallocentrica inscenano una gerarchia di potere tra la voce narrante e la personaggio situando quest'ultima in contesti di remissività espressiva, in circostanze inventive che la privano della parola o la debilitano. Tra le cornici prioritarie di subordinazione discorsiva ipotizzo: l'infantilizzazione, nella quale la lettrice è anagraficamente – sia in senso biologico che cognitivo – inferiore alla voce diegetica; la mercificazione, nella quale la lettrice è un possesso di chi la guarda e racconta; la patologizzazione, nella quale la lettrice soffre di un'infermità – fisica o mentale – che la rende vulnerabile; la colonizzazione, nella quale la lettrice proviene da un'alterità etnica e culturale emarginata; la bucolizzazione, nella quale la lettrice è innestata in un ambiente naturale e perciò addomesticabile.

Di seguito verranno analizzate le prime due cornici di subordinazione discorsiva attraverso la lettura di due romanzi esemplari: *Lolita* (1955) di Vladimir Nabokov e *La lettrice* (1986) di Raymond Jean – entrambi trascodificati in cinematografia, rispettivamente da Kubrick (1962) e da Lyne (1997) nel primo caso e da Deville (1988) nel secondo.

L'infantilizzazione: Lolita

In *Lolita*, il subdolo protagonista e narratore Humbert Humbert è un despota discorsivo che arrangia il testo in un suo palcoscenico, in un territorio semiotico del quale ha la piena padronanza: è lui a decidere cosa raccontare e come, a vagliare in prima persona le informazioni accordate al lettore; la narrazione autodiegetica isola il punto di vista, e l'aumento della distanza vieta un resoconto attendibile delle vicende. In questa manomissione costante del racconto, infarcito dei principali espedienti retorici di matrice epidittica, Humbert

persuade il lettore a soprassedere di fronte alla gravità della relazione pedofila che intrattiene con Dolores Haze, soffocata dalla voce dell'uomo e violentata non solo sul piano fisico quanto soprattutto su quello verbale. Dolores viene silenziata attraverso un processo di infantilizzazione: ogniqualvolta prova ad affiorare nel racconto, ad affermare la propria soggettività, a divincolarsi dalla ragnatela vischiosa di Humbert, l'istanza diegetica neutralizza i suoi tentativi di resistenza e indipendenza attraverso un'intricata proiezione immaginifica che la forza in «nymphet», in una creatura di cui è lecito approfittarsi in virtù della sua acquiescenza puerile. La marcatura infantilizzante va di pari passo con la rappresentazione di avida lettrice di fumetti, come si può evincere dalla seguente citazione:

I could persuade her to do so many things – their list might stupefy a professional educator; but no matter how I pleaded or stormed, I could never make her read any other books than the so-called comic books or stories in magazines for American females. Any literature a peg higher smacked to her of school, and though theoretically willing to enjoy *A Girl of the Limberlost* or the *Arabian Nights* or *Little Women*, she was quite sure she would not fritter away her “vacation” on such highbrow reading matter¹⁸.

La specificità delle letture che conduce – fumetti, giornali di gossip, etc. – contribuisce a tratteggiare Dolores come una figura infantile, a collocarla in uno stadio al di sotto di Humbert per via dell'età; la sottrazione di agency avviene a ragione di un confronto paternalistico, di un dislivello di maturità.

Le caratterizzazioni di ninfetta e di consumatrice di letture giovanili convergono nell'erottizzazione di Dolores in multipli brani affiancabili al *male gaze* della tecnica cinematografica:

There my beauty lay down on her stomach, showing me, showing the thousand eyes wide open in my eyed blood, her slightly raised shoulder blades, and the bloom along the incurvation of her spine, and the swellings of her tense narrow nates clothed in black, and the seaside of her schoolgirl thighs. Silently, the seventh-grader enjoyed her green-red-blue comics. She was the loveliest nymphet green-red-blue Priap himself could think up¹⁹.

On especially tropical afternoons, in the sticky closeness of the siesta, I liked the cool feel of armchair leather against my massive nakedness as I held her in my lap. There she would be, a typical kid picking her nose while engrossed in the lighter sections of a newspaper, as indifferent to my ecstasy as if it were something she had sat upon, a shoe, a doll, the handle of a tennis racket, and was too indolent to remove. Her eyes would follow the adventures of her

¹⁸ V. NABOKOV, *Lolita* [1955], Penguin Books, London 1995, p. 196.

¹⁹ *Ibid.*, p. 45.

favourite strip characters: there was one well-drawn sloppy bobby-soxer, with high cheekbones and angular gestures, that I was not above enjoying myself [...]. A fly would settle and walk in the vicinity of her navel or explore her tender pale areolas²⁰.

Il corpo di Dolores, indaffarato nella lettura, viene riportato evidenziandone i dettagli erotici in una prosa che imita il movimento della camera cinematografica. La posa sessuale della ragazza consegue dal suo essere lettrice, tanto da condividere i colori coi fumetti che legge; nel microcosmo attentamente sorvegliato dall'autocrazia discorsiva di Humbert non sembra possibile disgiungere i due ruoli. La commistione diabolica con la quale Humbert rimaneggia il mondo che racconta arriva a far collimare la lettrice e ciò che legge:

What drives me insane is the twofold nature of this nymphet—of every nymphet, perhaps; this mixture in my *Lolita* of tender dreamy childishness and a kind of eerie vulgarity, stemming from the snub-nosed cuteness of ads and magazine pictures²¹.

Dolores diviene ella stessa un personaggio dei fumetti che divora, risultando così doppiamente infantile, doppiamente ingenua, doppiamente accomodante. Qualunque menzione di un atto di lettura di Dolores genera un furto di agency, provocato in taluni casi anche dal moto stesso della sintassi: «I settled the bill and roused Lo from her chair. She read to the car. Still reading, she was driven to a so-called coffee shop a few blocks south»²²; l'egotismo della prima persona comanda il racconto reificando gli altri personaggi nella funzione di complemento oggetto, mero target delle sue azioni – «I [...] roused Lo»; la maggior parte dei verbi relativi alla ragazza è coniugata al passivo piuttosto che all'attivo – mentre leggeva «she was driven», non si è mossa di sua sponte.

La qualificazione di lettrice, e di lettrice di fumetti puerili, è perciò primaria per il sopruso agenziale operato da Humbert: nella sua petulanza descrittiva di scene di lettura in cui la giovane è indifesa e muta, l'uomo si garantisce una supremazia discorsiva tradotta immediatamente in privilegio sessuale. Nel corso delle vicende Dolores perderà progressivamente la capacità di agire e reagire, finché persino i suoi dialoghi non saranno trasposti dalla diegesi solo tramite il discorso indiretto libero, comportando una cancellazione totale della sua voce a favore di quella di Humbert – unica soggettività meritevole di parlare, unica prospettiva di cui ci è dato sapere. Davanti a una logorrea tirannica come quella di Humbert, qualsiasi altra espressività viene messa a tacere; mentre Dolores è

²⁰ *Ibid.*, pp. 186-187.

²¹ *Ibid.*, p. 48.

²² *Ibid.*, p. 157.

distratta a leggere, a subire accondiscendente le parole altrui, Humbert ha campo libero per monopolizzare il racconto – e il corpo della ragazza.

La mercificazione: La lettrice

In *La lettrice* Marie-Constance G., disoccupata, intraprende una carriera da “lettrice a domicilio” facendosi pagare per leggere ai propri clienti brani letterari. In questo caso la cornice subordinante influisce come mercificazione: Marie-Constance offre la propria voce in qualità di servizio consumabile, esibisce il proprio atto di lettura per scopi di lucro. Pur concedendo la diegesi alla donna stessa attraverso un racconto autodiegetico, anche *La lettrice* inscena un’erotizzazione coercitiva della figura della lettrice. Già nell’incipit l’impiegato dell’agenzia pubblicitaria in cui si reca Marie-Constance suggerisce di de-genderizzare l’iniziativa temendo esattamente una sessualizzazione collaterale – con netto rifiuto della protagonista:

Je n’ai pas de conseil à vous donner, dit-il, mais à votre place... je ne passerais pas une annonce de ce genre... vraiment pas... surtout pas dans une ville comme la nôtre... [...] il [...] m’explique que beaucoup de journaux, et même parmi les plus célèbres, publient aujourd’hui des annonces plus ou moins équivoques et qu’on pourrait se méprendre sur la mienne... [...] Je lui dis que mon annonce n’a rien d’équivoque. [...] Dans ce cas, dit-il, il faut enlever ‘Jeune femme’... Pour mettre quoi ? Il réfléchit, se concentre : Pour mettre ‘Personne’. [...] vous voyez, ‘Personne’ n’a pas de sexe! Assez éberluée, je lui réplique qu’on ne comprendra rien à l’annonce si elle est rédigée en un tel charabia²³.

L’uomo sembra riferirsi al lavoro di sex worker, piuttosto che a quello di lettrice. Avvalorando il pregiudizio attecchito nell’immaginario comune, l’impiegato non riesce a separare la silhouette di lettrice da quella di figura erotizzata in quanto femminile; la lettrice è prima di tutto una donna, un ente sessualmente pronunciato, e poi un’agente di lettura.

Nell’avanzare della storia, Marie-Constance viene più volte condizionata dall’autorità discorsiva maschile. È il suo vecchio professore universitario di letteratura francese a prescriverle le letture da fornire, a fronte di un verticismo gnoseologico – maestro contro allieva – che legittima una forma di controllo dai tratti paternalistici:

Je lui dis [...] que j’aimerais avoir de lui quelques avis sur la genre de textes que je pourrais choisir pour mes auditeurs éventuels [...]. Pourquoi pas Maupassant ? Il n’y a rien de mieux que Maupassant, crois-moi Marie-Constance, pour tous

²³R. JEAN, *La lettrice*, Actes Sud, Arles 1986, pp. 8-10.

les âges, tous le goûts, toutes les conditions, tous les pays... pour ton projet, c'est ce qu'il y a de mieux²⁴.

Tramite una sovrapposizione metaforica per nulla velata, il professore si atteggia da pappone che sovrintende il corpo della donna – implicato nella sua voce e nella sua pratica di lettura – intensificandone le potenzialità e indirizzandolo verso il cliente più consono. La lettura per Marie-Constance non assurge mai a emancipazione economica né a soddisfazione di un diletto, bensì si contrae in un esercizio di corporalità secondo direttive maschili – che siano i consigli del suo professore o i desideri del suo cliente; i testi che legge sono frutto di una scelta altrui, non sua.

La mercificazione in lettrice a pagamento esige però una soperchieria agenziale che non si limita alla sola voce, bensì degenera ben presto – come aveva maliziosamente ammonito l'impiegato pubblicitario – in abuso corporale. Anche in questo testo la donna viene sessualizzata durante la lettura come mira dello sguardo maschile; un esempio, dal primo cliente presso cui presta servizio:

J'ai mis une robe de crépon légère et ample, et mon premier geste, lorsque j'arrive chez Eric, avec mon livre de lecture, est de la soulever sur mes genoux. [...] Il fait vraiment chaud et, presque sans m'en apercevoir, je donne de l'air à l'étoffe sur mes jambes. Tout se passe comme si Eric ne voyait que cela et que ce geste banal provoquât une étrange concentration de sa part²⁵.

La focalizzazione del racconto si restringe: pur permettendo a Marie-Constance l'autodiegesi, la personaggio viene ridotta ai suoi punti erogeni e lo sguardo di Eric viene accostato all'andamento narrativo; accade solo ciò che compete all'interesse maschile poiché è il *male gaze* a orientare il rilascio delle informazioni. La scena alterna la descrizione dell'evento in sé e delle azioni che lo compongono – prevalentemente, l'atto di lettura di Marie-Constance – con rimandi assillanti al corpo della donna: «Il paraît convaincu et multiplie les signes d'approbation muets, comme il avait fait lors de ma première visite, sans toutefois quitter des yeux la lisière de ma robe, et même mes genoux, pourtant assex peu découverts»²⁶; Eric, pur non ricoprendo incarichi diegetici, struttura comunque il racconto.

La *lectrice* è icastico nel testimoniare come l'erotizzazione della lettrice abbia origine dalla simultaneità di due atti performativi – l'esposizione verbale e l'esposizione corporale:

Le visage d'Eric est un peu rouge, et c'est maintenant de la manière la plus déterminée qu'il garde les yeux posés sur mes genoux. Il n'en reste pas moins

²⁴ *Ibid.*, pp. 11-12.

²⁵ *Ibid.*, p. 24.

²⁶ *Ibid.*, p. 25.

très attentif à ma lecture. [...] Je le cois maintenant réellement pris par l'histoire et vraiment attentif à ce que je lis, bien qu'il ne soit pas décidé à lâcher mes jambes des yeux²⁷.

L'impulso sessuale è insito alla lettura, erompe da essa come effetto ineluttabile: la donna è impudica in quanto lettrice, e l'attenzione di Eric si trasferisce senza soluzione di continuità dall'opera letta al corpo mostrato in una fruizione sincrona. L'associazione è tale da suscitare una stimolazione logofisiologica, uno spasmo orgasmico dovuto a un'eccitazione insieme corporale e verbale:

J'entends comme un profond soupir suivi tout d'un coup d'un bref sifflement de poitrine. C'est comme si ces mots carré de velours rouge, objet noir, avaient déclenché je ne sais quelle oppression. Une angoisse. Mais peut-être une angoisse admirative, étonnée. Je regard Eric. Se yeux croisent un bref instant les miens, comme s'ils me priaient avec insistance de poursuivre, puis redescendent. [...] Cette fois, c'est un cri. Bref, mais aigu. Eric a rejeté la tête en arrière et a saisi à deux bras les accoudoirs de son fauteuil, comme pour s'y cramponner. Ses yeux paraissent avoir jailli de sa tête et un filet de bave sort de ses lèvres²⁸.

In virtù dell'erotizzazione della lettrice e della mercificazione della lettura, Eric confonde l'ordine fisico con quello linguistico: sono anzitutto le parole pronunciate da Marie-Constance, il loro appeal fonetico, a sedurre il ragazzo.

Procedendo nel romanzo e nel susseguirsi dei clienti, diventa sempre più arduo discernere la lettrice dalla sex worker. Un uomo ingaggerà Marie-Constance scambiando la sua come una prestazione esclusivamente sessuale: «Il est revenu à l'assaut, me presse, me serre de nouveau, cherche mes lèvres. J'esquive, me dérobe. Il paraît tout à fait dépité, décontenancé : Vous n'êtes pas que lectrice tout de même?...»²⁹. Marie-Constance finisce così per essere manipolata e violentata; l'aver mercificato la propria voce da lettrice accorda all'uomo una pretesa anche sul proprio corpo da donna.

Bibliografia

- BADIA, J., PHEGLEY, J. (a cura di), *Reading Women. Literary Figures and Cultural Icons from the Victorian Age to the Present*, University of Toronto Press, Toronto 2005.
- BAILEY, C.B., *The Age of Watteau, Chardin, and Fragonard. Masterpieces of French Genre Painting*, Yale University Press, New Haven 2003.
- BERGER, J., *Ways of Seeing*, Penguin Books, London 1972.

²⁷ *Ibid.*, pp. 27-28.

²⁸ *Ibid.*, pp. 28-30.

²⁹ *Ibid.*, p. 119.

- BRAY, J., *The Female Reader in the English Novel. From Burney to Austen*, Routledge, New York 2009.
- CHARBONNIER, G., *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Les Belles Lettres, Paris 2010.
- DERRIDA, J., *Marges de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972.
- FERRIS, I., *The Achievement of Literary Authority. Gender, History, and the Waverley Novels*, Cornell University Press, Ithaca-London 1991.
- FLINT, K., *Women and Reading*, «Signs: Journal of Women in Culture and Society», 2006, XXXI, pp. 511-536.
- FOUCAULT, M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975.
- GENETTE, G., *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972.
- JEAN, R., *La lectrice*, Actes Sud, Arles 1986.
- MULVEY, L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* [1975], a cura di L. Braudy, M. Cohen, Oxford University Press, New York 1999, pp. 833-844.
- NABOKOV, V., *Lolita* [1955], Penguin Books, London 1995.
- RUSS, J., *How to Suppress Women's Writing*, University of Texas Press, Austin 1983.
- SERRA, F., *Le brave ragazze non leggono romanzi*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.
- SETTI, N., TESSITORE, M.V., *SIL*, «Altre Modernità», 2014, XII, pp. 203-219.

Scene del desiderio. La donna che legge nella narrativa di Ippolito Nievo

Gianluca Della Corte

Università di Siena – Université Libre de Bruxelles

L'articolo affronta il tema della lettura nella narrativa nieviana da una prospettiva di genere. Presenza molto diffusa nell'Ottocento in arte e letteratura, la figura della lettrice, con le sue pose solitarie, si presta alla contemplazione e all'introspezione da parte del narratore. Lettura femminile e lettura maschile si ibridano nell'eroe medio Carlino, che affronta i testi sia con sforzi virili che con una sensibilità popolare affine a quella muliebre. Nel suggerire un modello diverso di femminilità attraverso Pisana, Nievo evita di riproporre lo stereotipo della lettrice controllata e pudica, mostrando l'irriducibilità di questo personaggio alle canoniche rappresentazioni della donna che legge.

Ippolito Nievo, lettrici, male gaze, stereotipi di genere

1. Chi? La lettrice

Un personaggio singolare

Leggendo la narrativa nieviana accade spesso di notare una somiglianza tra i diversi testi, grazie a una serie di schemi e personaggi che si riproducono, sotto nomi e identità diverse, da un'opera all'altra. La lettrice è una di queste figure che imparentano i romanzi di Nievo.

È indubbio che il tema della lettura fosse caro allo scrittore, che nei pochi anni in cui visse s'incaricò di riflettere sul problema dell'educazione, anche quella delle

donne, come testimoniano gli scritti pubblicati su riviste rivolte a un pubblico femminile.¹

In questo articolo si condurrà un'analisi comparativa di tre romanzi di Ippolito Nievo attraverso il personaggio della lettrice. Una per ogni romanzo: Clara per *Le Confessioni d'un Italiano*, Morosina per *Angelo di bontà*, Maria per *Il Conte Pecorajo*. Uno degli aspetti che accomunano queste tre fanciulle è il rilievo della loro unicità: in un modo o nell'altro, colpevolmente o meritevolmente, esse rappresentano delle eccezioni rispetto alla comunità cui appartengono.

Maria, la contadina letterata

Maria, la protagonista del *Conte Pecorajo*, è una contadina letterata che svolge la mansione di «lettrice di palazzo» presso la contessa di Torlano. È stata scelta dalla nobildonna per la sua «valentia letteraria», che la distingue dalle proprie cameriere, incapaci di leggere senza commettere «strafalcioni»². Maria vive tra la gente umile del Friuli: orfana di madre, è stata affidata dal padre Santo a una famiglia di coloni, i Romano.

Il carattere straordinario di questa campagnola istruita è più volte ribadito, suggerendo una sua peccaminosa eccentricità rispetto all'ambiente di cui fa parte, che guarda alla cultura come a qualcosa di pericoloso o addirittura fatale. Questo il contesto: il capofamiglia Mastro Doro «non ci credeva molto all'utilità di lettura»; sua moglie, punta dal «rimorso di aver sospinto la giovinetta per una strada non troppo sicura ad una contadina», desidererebbe che Maria riservasse a questa attività il tempo e l'attenzione minima richieste dall'impiego («Guarda, Maria, che conviene far il piacere della Contessa, ma non poi buttar tutto il cervello a tali frascherie»³); Giuliana, constatando la diversità di Maria, raccomanda: «se sei più letterata di noi e il buon Dio ti fa di ciò nuova causa d'affanni, e tu provati ad aver pazienza, e a benedirlo anche di questo e a pregarlo di largirti la virtù della perseveranza nel bene.»⁴. Maria medesima, infine, nel rispondere a una Maddalena preoccupata dell'eccessiva affezione che riserva alla lettura, afferma: «E del resto, voi stessa mi andavate dicendo, che non era come tutte le altre io»⁵.

Nievo qui e lì dà una pennellata al ritratto di Maria conformandolo a quello stereotipato della lettrice. Sappiamo, ad esempio, che la fanciulla una volta si è

¹ Cfr. I. NIEVO, *Scritti giornalistici alle lettrici*, a cura di P. Zambon, Lanciano, Carabba 2008.

² I. NIEVO, *Il Conte Pecorajo. Storia del nostro secolo*, testo critico secondo l'ed. a stampa del 1857 a cura di S. Casini, Marsilio, Venezia 2010, p. 224. D'ora in poi sarà citato con la sigla CP, seguita dal numero della pagina.

³ *Ibid.*, p. 192.

⁴ *Ibid.*, p. 195.

⁵ *Ibid.*, p. 192.

trattenuta a leggere «oltre il solito» per poter «arrivare al fine d'una bella storia», e che ha una particolare inclinazione per la contemplazione del paesaggio notturno. Questa relazione tra lettura e divagazione mentale, che qualche anno più tardi sarebbe divenuta oggetto degli studi sull'isteria⁶, completa il cliché: la vecchia Maddalena, infatti, raccomanda a Maria «di non istarsi alla finestra a fantasticare dietro le stelle», mostrando così di attribuire ai libri il potere di allontanare dalla realtà, dal mondo pratico e dal buonsenso paesano: all'indugio immaginativo vengono infatti opposte le prudenze («ché la notte era umida») e le esigenze materiali e concrete del vivere quotidiano («ed essa bisognevole di riposo»⁷).

Morosina, l'angelo di bontà

Nel romanzo veneziano s'incontra un'altra lettrice, questa volta di estrazione aristocratica: si tratta di Morosina, figlia del podestà Alvise Valiner. Mandata per sei anni in convento dal padre, la «bionda e vaga giovinetta»⁸ è riuscita a preservare purezza e integrità morale, distinguendosi dalle compagne pettegole e meschine. È lei l'angelo del titolo: la sua capacità di restare immacolata in un mondo di corruzione e malignità, di cui non riesce nemmeno a percepire le tare, è frutto insieme della sua «bontà», instillatale dal probbo nodaro Chirichillo, della sua ingenuità e della sua condotta esemplare, radicata in solidi principi etici.

Clara, la creatura di luce

La lettrice più finemente tratteggiata è senza alcun dubbio Clara, figlia diligente dei feudatari di Fratta, che dedica il proprio tempo alle cure amorevoli della nonna inferma. La sensibilità che la distingue dagli altri abitanti del castello si palesa in modo particolare nella scelta di recuperare, da una «biblioteca andata a male», ciò che gli altri castellani hanno ignorato e relegato in una «cameraccia terrena» popolata ormai da topi e insetti.⁹ Non solo: la fanciulla copre il «cignale»,

⁶ Cfr. O. SANTOVETTI, *Lettura e lettrici dentro il romanzo: il tema dell'identificazione letteraria nel romanzo italiano di fine Ottocento*, in *C'è un lettore in questo testo? Rappresentazioni della lettura nella letteratura italiana*, a cura di G. Rizzarelli, C. Savettieri, il Mulino, Bologna 2016, pp. 183-202: pp. 197-198.

⁷ CP, p. 193.

⁸ I. NIEVO, *Angelo di bontà. Storia del secolo passato*, testo critico secondo l'ed. del 1856 a cura di A. Zangrandi, Marsilio, Venezia 2008, p. 79. D'ora in poi s'indicherà con la sigla AB, seguita dal numero della pagina da cui si cita.

⁹ Si tratta di un'immagine ricorrente nella rappresentazione delle biblioteche letterarie: laddove ci sono dei libri, spuntano i roditori. Cfr. R. NISTICÒ, *La biblioteca*, Laterza, Bari 1999, p. 5; F. CITTI, «Libro» in *Dizionario dei temi letterari*, II, a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, UTET, Torino 2007, p. 1292.

stemma gentilizio dei Fratta, «con una pila di libri»¹⁰, quasi fosse un nuovo dispositivo identario atto a recidere il legame con la vecchia generazione.

La singolarità di Clara è enfatizzata dalla luce che rimane accesa nella sua stanza mentre il resto è avvolto dall'oscurità («Spesso tutti gli abitanti del castello dormivano profondamente, ma il lume della sua lampada traluceva ancora dalle fessure del suo balcone»). Si può ravvisare in tale contrasto un simbolismo facilmente decifrabile: il buio dell'Ancien Régime, il sonno che avvolge gli adulti stanchi del vecchio mondo sono contrapposti alla luce della veglia, alla fiaccola del progresso sorretta dalle giovani anime. La giovane Clara è lettrice instancabile che non si lascia sedurre dalle lusinghe di Morfeo, se «l'olio mancava al lucignolo prima che agli occhi della giovine la volontà di leggere»¹¹.

2. Cosa? La scelta del libro

Lettrici di Petrarca

Morosina, fanciulla del Settecento, legge il *Canzoniere*, di cui Nievo suggerisce una fruizione tipicamente femminile nel suo epistolario, dove scrive del «Petrarca di sette otto Signore».¹² La questione non è nuova: già nel XVI secolo Lodovico Dolce, nel suo *Dialogo della institutione delle donne*, accordava la preferenza al Petrarca sul Boccaccio nel prescrivere letture alle donne: «Tra quelli che si debbono fuggire, le novelle di Boccaccio terranno il primo luogo. Et tra quelli che meritano esser letti, saranno i primi il Petrarca et Dante».¹³

Di fanciulle col petrarchino in mano se ne adocchiano parecchie in letteratura, ed è probabile che alcune di esse discendano da una nota estimatrice del poeta aretino, la Teresa amata da Jacopo Ortis, anch'essa sovente ritratta con un libro alla finestra¹⁴. Nella *Sibilla Odaleta* (1827) di Carlo Varese s'intravede la protago-

¹⁰ I. NIEVO, *Le Confessioni d'un Italiano*, a cura di S. Casini, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, Milano-Parma 1999, p. 131. D'ora in poi s'indicherà con la sigla CI, seguita dal numero della pagina da cui si cita.

¹¹ *Ibid.*, p. 132.

¹² Cfr. S. GARAU, «A cavalcione di questi due secoli». Cultura riflessa nelle Confessioni d'un Italiano e in altri scritti di Ippolito Nievo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010, p. 87.

¹³ Si cita da A. CHEMELLO, *Letture e lettrici nella tradizione letteraria italiana dell'Ottocento*, in *Biblioteche nobiliari e circolazione del libro tra Settecento e Ottocento*, a cura di G. Tortorelli, Pendragon, Bologna 2002, pp. 39-76: p. 43.

¹⁴ «Oh! diss'ella, con quel dolce entusiasmo tutto suo, credi tu che il Petrarca non abbia anch'egli visitato sovente queste solitudini sospirando fra le ombre pacifiche della notte la sua perduta amica? Quando leggo i suoi versi io me lo dipingo qui – malinconico – errante – appoggiato al tronco di un albero, pascersi de' suoi mesti pensieri, e volgersi al cielo cercando con gli occhi

nista leggere «il poeta delle grazie e degli amori»¹⁵. In questo romanzo, come in quello di Nievo¹⁶, il *Canzoniere* fa da mezzano tra i due amanti. Annibale Trivulzio interrompe la lettura di Lucilla e le domanda su quale sonetto stessero indugiando i suoi occhi, scoprendo poi che si trattava di «uno dei più teneri»: è l'occasione propizia a una dichiarazione d'amore.

Dal plurale al singolare

La costituzione della biblioteca di Clara è raccontata accuratamente:

La Contessina, che nei tre anni vissuti in convento s'era rifugiata nella lettura contro le noie e il pettegolezzo delle monache, appena rimesso piede in casa erasi ricordata di quello stanzone ingombro di volumi sbardellati e di cartapecore; e si pose a pescarvi entro quel poco di buono che restava. Qualche volume di memorie tradotte dal francese, alcune storie di quelle antiche italiane che narrano le cose alla casalinga e senza rigonfiature, il Tasso, l'Ariosto, e il *Pastor Fido* del Guarini, quasi tutte le commedie del Goldoni stampate pochi anni prima, ecco a quanto si ridussero i suoi guadagni. Aggiungete a tuttociò un ufficio della Madonna e qualche manuale di divozione ed avrete il catalogo della libreria dietro cui si nascondeva nella stanza di Clara il segnale gentilizio.¹⁷

È interessante che Nievo, nell'organizzare la biblioteca minima di Clara, vi inserisca idilli, poemi cavallereschi, commedie e infine testi religiosi. La «libreria» è come l'illustrazione delle possibili strade future di Clara: in questo momento del romanzo il suo destino è ancora tutto da definirsi.

Un ultimo accenno al suo leggere si ha verso la fine del romanzo, nel capitolo decimo nono, quando l'ottuagenario, in uno dei suoi sommari ad ampio spettro, illustra lo sviluppo delle vite di diversi personaggi. L'involuzione della primogenita dei Fratta, la sua chiusura al mondo, la vita di rinunce, in primis al suo unico amore Lucilio, si evince persino dalle letture, ormai orientate esclusivamente su testi sacri. La *varietas* della biblioteca che si era costruita la giovane Clara si è anzi ridotta a un solo libro: alla lettura come nutrimento, come «una delle grandi vie d'accesso dell'Immaginario»¹⁸, si è sostituita una lettura come sottrazione, asti-

lagrimosi la beltà immortale di Laura», in U. FOSCOLO, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Nuvoli, Principato, Milano 1986, p. 85. S. GARAU ipotizza una riscrittura nieviana di questa e altre pagine dell'*Ortis*: cfr. EAD., «A cavalcione di questi due secoli», cit., pp. 89-90

¹⁵ C. VARESE, *Sibilla Odaleta*, I, Stella, Milano 1827, p. 215.

¹⁶ Sappiamo infatti che era stato Celio a donare il libro a Morosina: «Così non ebbe ella ritegno a disvelare a Celio [...] l'affetto tenuto religiosamente a quel piccolo Petrarca da esso donatole» (p. 208). Sul tema della letteratura mezzana cfr. SANTOVETTI, *Letture e lettrici dentro il romanzo*, cit., pp. 196-197.

¹⁷ CI, pp. 131-132.

¹⁸ R. BARTHES, A. COMPAGNON, *Letture*, in *Enciclopedia*, VIII, Einaudi, Torino 1979, pp. 176-199:

nenza, violenza fisica: una lettura che guasta il corpo. Infatti l'ex monaca, «diventata miope a forza di aguzzar gli occhi nell'Uffizio della Madonna, non ci vedeva più fin nella calle e non distingueva uno di que' pezzenti che fermano le gondole, dal magnifico e spettacoloso Colonel Partistagno»¹⁹.

Clara ha deciso di vigilare su sé stessa e di dedicarsi a una vita di ascesi, e anche nella lettura tutto è cambiato. L'esperienza di godimento si è trasformata in un'esperienza di privazione; l'*otium* fanciullesco si è convertito in *pensum* claustrale. Se ha rinunciato al grande amore, deve mettere da parte anche i romanzi: sia il poema cavalleresco che l'uomo Lucilio hanno esercitato sulla giovane Clara un fascino, una seduzione che non è disposta più a subire.

Le fanciulle e le «figurine»

Tra i volumi ancora leggibili della «biblioteca andata a male», Clara scarta la *Commedia* dantesca, di cui si appropria l'altro lettore delle *Confessioni*, Carlino:

Quel piccolo Dantino io l'avea pescato nel mare magnum di libracci di zibaldoni e di registri donde la Clara anni prima avea raccolto la sua piccola biblioteca. E a lei quel libricciuolo, roso e tarlato pieno di versi misteriosi di abbreviature più misteriose ancora, e di *immagini di dannati e di diavoleria* non avea messo nessunissima voglia.²⁰

In questo brano è alluso uno stile di lettura che comprende l'approccio visivo al libro, l'attenzione alla veste del volume, la predilezione dei testi piani e agevoli. Potrebbe trattarsi di un ricordo o del riuso di alcune pagine del *Marco Visconti* di Tommaso Grossi (che il giovane Ippolito aveva letto):

- Ho da darvi quello con su *i diavoli e le anime dannate*, che vi piace tanto?²¹

Ella prese d'in sul tavolino che stava a canto al letto un volume in pergamena legato in cuoio, ch'era l'*Inferno* di Dante. Quando Lauretta la sera innanzi le volea dar da leggere *un libro con su i diavoli e le anime dannate*, era appunto questo, perchè infatti al principio di ogni canto v'era una miniatura che figurava quello che in esso veniva descritto. [...] Bice faceva quella lettura di nascosto dalla madre; e il Conte medesimo s'era questa volta lasciato tempestare un gran pezzo prima di accordargliela. [...] Bice avea cominciato a leggerlo la sera quand'era sola chiusa nella sua camera, e lo faceva con grande avidità, e pel diletto che

p. 179.

¹⁹ CI, pp. 1238.

²⁰ CI, pp. 631-632. Corsivo nostro.

²¹ T. GROSSI, *Marco Visconti*, I, Ferrario, Milano 1834, p. 162. Corsivo nostro.

naturalmente trovava in quel racconti fantastici, pieni di vita e di passione, e per l'aggiunta di quel tristo sapore che il senso ribelle dei figli d'Eva suol trovare in ogni frutto proibito.²²

Nievo parte dallo stesso motivo iconografico dei diavoli nell'*Inferno* ma ribalta l'approccio della fanciulla al testo: se Bice divora la cantica traendo «diletto» tanto dalla trama fantastica e demoniaca quanto dal gusto del proibito, Clara rifiuta la lettura della *Commedia* proprio per quell'eccesso di candore e devozione che le impedisce di accostarsi a un volumetto all'apparenza così lontano alla sua sensibilità religiosa.

Anche se si trattasse di una convergenza poligenetica, il discorso rimane comunque interessante in quanto è possibile cogliervi l'idea di una fruizione peculiarmente femminile delle immagini. A questo abbinamento è sottesa una concezione iconofobica, condivisa nell'Ottocento, che connetteva femminile, infantile ed effimero. Non è un caso che la vaghezza del vestiario affascini in diversi luoghi del romanzo Pisana e il popolo basso:²³ agiva probabilmente in Nievo la persuasione che una mente culturalmente inferiore – per età, genere o condizione sociale – si lasci attrarre dall'appariscenza, dall'ornamento. Di questa credenza diffusa troviamo traccia anche in un manuale di pedagogia per fanciulle:

le cose tramandate in noi per l'orecchio meno vivamente colpiscono l'animo, che quelle, le quali sono sottoposte al fido sguardo, e che lo spettatore per se stesso comprende; chi non vede quanto gradevoli e vantaggiosi abbiano ad essere per le fanciullette i libri illustrati.²⁴

Nella lettura di donne e bambini, le immagini rivestono un ruolo fondamentale: nelle *Confessioni*, la piccola Pisana guarda le «figurine» dei poemi epici; nella recensione al romanzo di Vittore Ottolini, Nievo parla di «Signorine, che si guardano gli occhi sulle edizioni illustrate di Dumas e della Sand»²⁵.

²² *Ibid.*, p. 173.

²³ Due soli esempi: Pisana al sobrio Lucilio preferisce il Partistagno per i suoi «tanti bei nastri sulla giubba e un così bel cavallo, con una gualdrappa tutta indorata» (CI, pp. 170-171). Analogamente, la folla di Portogruaro è attratta da Carlino per il «cavallo» e «il bell'abito turchino» (CI, p. 645).

²⁴ M. MAROCCO, *La donna: nobilitata dal Vangelo e considerata sotto il triplice aspetto di vergine, di sposa e di madre*, II, Tipografia Economica diretta da Barera, Torino 1855, p. 123. Dieci anni dopo L. CARROL darà espressione a questo gusto infantile nell'incipit del suo famoso libro: «Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank, and of having nothing to do: once or twice she had peeped into the book her sister was reading, but it had no pictures or conversations in it, "and what is the use of a book," thought Alice "without pictures or conversation?"», *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, London, Penguin, 1998, p. 9.

²⁵ I. NIEVO, *Dopo il carcere. Scene contemporanee di Vittore Ottolini*, in *Id.*, *Scritti di letteratura*, a cura di A. Motta, Marsilio, Venezia 2023, pp. 238-241: p. 240.

Letture segrete

Tullo è il *villain* del *Conte Pecorajo*. È lui il contino che ha abbagliato la credula Maria. Si tratta di un personaggio bizzarro, incoerente, «un piasticcio di piú anime»²⁶, «un saputello ignorante, un filosofastro ballerino»²⁷. Una prova evidente della sua indole contraddittoria è fornita dall'atteggiamento duplice che assume verso i romanzi francesi: se in pubblico strepita contro di essi, di nascosto li legge con gran gusto. Tullo si comporta «in piazza», contesto ideale per lo sfoggio di virilità, con severità censoria; mentre «in segreto» consuma «romanzetti», assumendo un comportamento comunemente associato alle donne.

La polemica contro la narrativa d'oltralpe è un vero e proprio motivo della pubblicistica ottocentesca, non solo nieviana. Essa va letta come reazione nazionalistica all'esterofilia («Se vogliono i tempi che s'abbiano a leggere romanzi, siano almeno buoni e nostrali»²⁸) ma anche come rimprovero risorgimentale all'uso infruttuoso del tempo che poteva essere destinato a letture più formative:

Io aveva il peccatuzzo di leggicchiare nelle ore di ozio (zitto là!... voi lo sapete bene che dell'ozio tutte ce n'hanno, non foss'altro la festa!), di leggicchiare, diceva, qualche romanzetto francese. Or bene, lo credereste che dopo lette quelle tre puntate che giungono alla Dittatura di Cesare, non mi venne fatto di ridurre gli occhi a cotali libratoli?²⁹

Se Quirina N. ha potuto emendare il suo «peccatuzzo», redimendosi attraverso la fruizione di contenuti edificanti, il tristo Tullo è destinato a incarnare la doppiezza di chi pubblicamente veste i panni del moralizzatore e, privatamente, cede ai piaceri di una lettura frivola e antipatriottica.

3. Come? Il coinvolgimento nella lettura

L'isolamento, l'assorbimento e la ripetizione

Il giorno tanto atteso è finalmente arrivato: Morosina deve lasciare il convento dopo sei lunghi anni. È trepidante, le risulta difficile formulare una «preghiera

²⁶ CP, pp. 212-213.

²⁷ *Ibid.*, p. 213.

²⁸ I. NIEVO, *La Figlia dell'Armajuolo. Storia domestica milanese del secolo XVII di Pier Ambrogio Curti*, in *Id.*, *Scritti di letteratura*, cit., pp. 160-162: p. 160.

²⁹ *Id.*, *Storia d'Italia narrata alle donne italiane*, ivi, pp. 154-159: p. 158. Cfr. anche *Id.*, *Il barone di Strebtor. Racconto storico di Giorgio T. Cimino*, ivi, pp. 283-287: p. 284, dove si fa riferimento all'«indifferenza del pubblico che trascura ingiustamente il primo e mediocre lavoro d'un italiano per saziarsi della cattiva brodolatura francese».

delle labbra»³⁰, non manda giù un solo boccone. Una volta appartatasi in camera, la scena è delle più topiche: si vede la fanciulla inquieta ora «seduta presso la finestra»³¹, ora «coi gomiti appoggiati al balcone»³², ora in giro per la stanza. In questo stato di agitazione, Morosina muove convulsamente lo sguardo tra la pagina e l'orizzonte marino che nei giorni di clausura le hanno nutrito «cuore» e «intelletto». Ma tutto questo ora non le basta: «Un altro mondo fra essi e lei s'era interposto, un altro pensiero; la vita»³³.

La posa di Morosina, «ritrattasi nella sua cameretta»³⁴, spazio intimo e inviolabile del femminile, richiama alla mente molte pitture con simili soggetti.³⁵



Immagine 3. Johann Peter Hasenclever (1810-1853), *Die Sentimentale*, 1846, Öl auf Leinwand, 36,5 x 30,5 cm © Kunstpalast, Düsseldorf, Foto: Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOTHEK.

³⁰ AB, p. 138.

³¹ *Ibid.*, p. 139.

³² *Ibid.*, p. 141.

³³ *Ibid.*, p. 140.

³⁴ *Ibid.*, p. 139.

³⁵ Cfr. A. FINOCCHI, *Lettrici. Immagini della donna che legge nella pittura dell'Ottocento*, Ilisso editrice, Nuoro 1992, p. 7: «Le donne nella pittura dell'Ottocento sono in genere rappresentate nello spazio domestico, in quel mondo "interno", appartato e impenetrabile dagli avvenimenti e dai problemi del mondo "esterno", pubblico, politico, "storico", che continua a essere appannaggio e dominio esclusivo degli uomini»; D. BROGI, *Lo spazio delle donne*, Einaudi, Torino 2022, p. 9.

Com'è stato notato da più parti, nei dipinti della lettrice viene spesso enfatizzata la solitudine della figura rappresentata, solitamente immersa nella lettura o in una contemplazione sognante: questo stato insieme di assorbimento e di abbandono suscita una sensazione di piacere nel maschio che scruta il dipinto ritraente una donna completamente ignara di uno sguardo intrusivo: «her seductiveness lies precisely in her disengagement from the spectator»³⁶, scrive Ann Hallamore Caesar. Vi sarebbe insomma un «piacere di guardare un'altra persona come oggetto», di «osservare, nel senso di controllare attivamente, un altro reso oggetto»³⁷. La riflessione pionieristica di Laura Mulvey sulla rappresentazione della donna nel «cinema hollywoodiano degli anni d'oro»³⁸ può essere agevolmente estesa anche alle nostre considerazioni, in quanto il retaggio per cui la donna viene trattata come una presenza scenica destinata a incantare e affascinare lo spettatore («icona»³⁹, «spettacolo»⁴⁰) è di lunga durata.

Anche la «ripetizione» quale cifra che caratterizza la lettura di Morosina va inquadrata entro un'ottica di genere che assegna «al maschio l'inventiva, il genio, l'eroismo; alla femmina la dedizione, la ripetizione, la disciplina»⁴¹. Morosina legge e rilegge il suo petrarchino. Non ha altro libro; non ne cerca un altro. Ecco che allora il libro non è l'Altro ma il suo opposto: il Medesimo, non incarnando esso la dimensione pericolosa dell'alterità, ma quella rassicurante dell'affinità. Nelle rime di Petrarca Morosina ha scovato «sentimenti ugualissimi ai suoi»; e, per giunta, dei molti componimenti, l'angelica creatura trascorre il suo tempo a ripercorrere i soliti, quelli che le risultano «famigliari». Non appare perciò trascurabile la corrispondenza tra la «casta anima» di Morosina

³⁶ A. HALLAMORE CAESAR, *Reading for Pleasure, Reading for Self-Improvement. Women and Novel in Post-Unification Italy*, in G. CAPITELLI, O. SANTOVETTI (a cura di), *Lettrici italiane tra arte e letteratura. Dall'Ottocento al Modernismo*, Campisano, Roma 2021, pp. 37-48: p. 44.

³⁷ L. MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», 16, n° 3 (Autumn), 1975, pp. 6-18; trad. it. *Piacere visivo e cinema narrativo*, in *Letteratura e femminismi. Teorie della critica in area inglese e americana*, a cura di M.T. Chialant, E. Rao, Liguori, Napoli 2000, pp. 299-307: p. 301.

³⁸ *Ibid.*, p. 300.

³⁹ *Ibid.*, p. 305.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 304. A proposito delle eroine del romanzo storico italiano degli anni Venti e Trenta dell'Ottocento, A. ZANGRANDI ha parlato di una «funzione [...] esornativa» a cui nemmeno Nievo, che esordisce circa tre decenni dopo, può dirsi estraneo: «Nella frequenza di pause descrittive che accompagna la presenza delle figure femminili sulla scena è da vedere probabilmente una certa resistenza a conferire spessore umano ad un personaggio che nei romanzi assolve un ruolo ben preciso e per molti aspetti semanticamente già saturo (la fanciulla insidiata), senza che i narratori gli abbiano conquistato autonomia psicologica.», *Figure storiche, eroi e altri personaggi del romanzo storico italiano: funzioni e ruoli narrativi*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. A. Classe di scienze umane, lettere ed arti», s. 8, v. 1 (2001), pp. 187-217: p. 212. Del resto, la stessa studiosa non ha esitato ad ascrivere Morosina alla genealogia dei piatti «personaggi femminili della narrativa ottocentesca, romantica e ormai tardo-romantica», *Ead.*, *L'altro Nievo. Angelo di Bontà, lettere, versi*, Venezia, Marsilio, 2024, p. 35.

⁴¹ A. DEL PUPPO, *Letture, assenza, desiderio. Variazioni sulla tematica dell'assorbimento*, in *Lettrici italiane tra arte e letteratura*, cit., pp. 17-26: p. 21.

e il «casto Petrarca», dove la medesima aggettivazione mira senz'altro a suggerire un rispecchiamento, una profonda simmetria tra soggetto e oggetto della lettura.

Questo autentico *livre de chevet* è chiamato ora «libriccino»⁴², ora «libricciuolo»⁴³, ora «volumetto»⁴⁴: tutti vezzeggiativi che tradiscono il rapporto affettivo che lega Morosina alla propria copia del *Canzoniere*. I versi sono inoltre «compresi sovente più per coincidenza di pensiero che per forza di studii»⁴⁵: è infatti una lettura femminile, non specialistica ma di cuore; una lettura fondata sulla corrispondenza emotiva più che sulla comprensione razionale⁴⁶. Anche la protagonista della *Sibilla Odaleta* dall'«angelico sembiante» confessa una deficienza delle proprie capacità interpretative: «io non posso darne giudizio, perché appena l'intendo»⁴⁷. Ed entrambe le lettrici di Petrarca prediligono una lettura non progressiva dei *Fragmenta*, eleggendo liriche specifiche in base a una risonanza affettiva. Non sembrano apprezzare le polpe filosofiche e l'abilità versificatoria del cantore di Laura: per loro il libro è uno specchio in cui riflettere il proprio cosmo interiore.⁴⁸

Una condotta femminile

Quando Maria rinfaccia a Tullo tutto il male che egli le ha inferto, il rischio d'infamia cui l'ha sottoposta, all'accusato «senza fatica venner le lagrime agli occhi [...] commosso da quel parlare, da quella figura, da quei gesti, come dagli atti d'una gran maestra di commedia»⁴⁹. L'avidò lettore Tullo applica agli eventi un filtro letterario; nutrendosi, in sostanza, di un immaginario melodrammatico, sottopone le azioni proprie ed altrui a un processo di «intensificazione»⁵⁰: guarda Maria «con un fare compunto» (senza esser «neppur per ombra tentato di attenere le sue promesse»), è «commosso» non per i tormenti che le ha procurato, bensì per la dimensione iconico-gestuale della scena. Tullo consuma

⁴² AB, p. 145.

⁴³ AB, p. 139.

⁴⁴ AB, p. 140.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ L'area dei sentimenti è la più sviluppata nelle donne italiane. Così Quirina N. parla a nome di tutte: «Di cuore, non faccio per dire, ma ne abbiamo d'avanzo; [...] di mente [...] zoppichiamo un tantino», in NIEVO, *Storia d'Italia narrata alle donne italiane*, cit., p. 155.

⁴⁷ VARESE, *Sibilla Odaleta*, I, cit., p. 216.

⁴⁸ Al cavaliere che l'ha sorpresa leggere, Lucilla dichiara di sfogliare il *Canzoniere* «a salti e senz'ordine», ma in realtà non è un caso che i suoi occhi fossero proprio sul sonetto in cui Petrarca rammenta il suo innamoramento. Del resto, l'interlocutore non crede alle parole di Lucilla e sussurra: «Sì, amabile Lucilla, permettetemi di credere che voi intendete questo linguaggio».

⁴⁹ CP, pp. 215-216.

⁵⁰ P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, trad. it. di D. Fink, Pratiche, Parma 1985, pp. 8 e sgg.

la realtà quasi fosse una fonte di emozioni forti e impattanti, proprio come i romanzi francesi che legge.

Alla sua prima apparizione, il conte Tullo è immerso nelle pagine di *Notre-Dame de Paris*: «ora invidiando, ora maledicendo in cuor suo quel libertino soldatuccio, che inganna e lascia andar sul patibolo la zingarella Esmeralda»⁵¹. La lettura viene interrotta dall'arrivo di Maria, la quale si mostra al corrente dei tradimenti del vile donnaiolo e delusa della sua disattesa promessa di sposarla. Dopo essere stato salutato da Maria, che da lui si congeda definitivamente, Tullo riprende il libro tra le mani «ma, abbattutosi nel nome di Febo, lo ripone stizzosamente»⁵². La conversazione con Maria, che non manca di turbare il contino, intervalla i due momenti di lettura e rende a Tullo insopportabile il personaggio in cui s'identificava: Febo, seduttore e traditore della bella Esmeralda.

Se si considera che «nell'Ottocento [...] l'identificazione si configurava come una caratteristica negativa, femminile e femminilizzante»⁵³ e che, all'interno di un tale sistema di stereotipi, «il maschile rappresenta la componente critica e razionale, e il femminile quella empatica ed emotiva»⁵⁴, non è difficile comprendere che il tristo Tullo è qui oggetto di una caricatura da parte dell'autore.

Letture ingenue

Maria, contadina letterata, racconta la trama del capolavoro manzoniano alla sua amica Giuliana, contadina analfabeta. Questo rifacimento dei *Promessi Sposi* investe sia il contenuto che la forma: la lingua manzoniana è rifatta «nel più umile e rozzo vernacolo»; il romanzo è ridotto al puro plot, con la presentazione dei personaggi principali e la narrazione delle fondamentali svolte dell'intreccio. Questa modalità di riassunto, che consiste nel trasformare lunghi romanzi a una miniatura di poche pagine, è simile a quella che adottava Nievo nelle recensioni destinate a un pubblico femminile (si tratta di un genere unico che non conosce varianti maschili complementari), fondate non tanto – quasi per niente – sul rilievo dei pregi e dei difetti dell'opera, bensì sulla condensazione della trama di cui, nel rinarrarla, il pubblicista conserva e impiega le strategie narrative quali la suspense, l'allocuzione interrogativa, ecc.⁵⁵

⁵¹ CP, p. 214.

⁵² *Ibid.*, p. 218.

⁵³ SANTOVETTI, *Lettura e lettrici dentro il romanzo*, cit., p. 189.

⁵⁴ CAPITELLI, SANTOVETTI, *Introduzione a Lettrici italiane tra arte e letteratura*, cit., pp. 7-14: p. 12.

⁵⁵ Cfr. I. NIEVO, *La Daniella. Nuovo romanzo di Giorgio Sand*, in *Id.*, *Scritti di letteratura*, cit., pp. 270-278.

Malgrado l'estrema riduzione, risultano inalterati i meccanismi di identificazione e immedesimazione che interessano una comune esperienza di lettura femminile: Giuliana è così presa dal racconto che dimentica il motivo per cui ha voluto ascoltarlo, ovvero consolare Maria. Tant'è che quando questa si ferma per la commozione, Giuliana la esorta a riattaccare subito, dimostrando di partecipare alla storia con la proverbiale avidità della lettrice e un'intensa partecipazione emotiva: apparso don Rodrigo «non la poté trattenersi dal far il segno della croce, e dal tremare per quelle sue perle di sposi»⁵⁶; quando, accennando alla monaca di Monza, Maria le parla del destino simile di tante donne, l'ascoltatrice prende «a disperarsi per quelle innocenti, e a scusarle de' loro trascorsi, e a benedire la Madonna che avea tolto del mondo costumi così nefandi»; la fuga di Renzo è vissuta con «ansia»; il tradimento di Gertrude e il rapimento di Lucia le accrescono il «batticuore». Alla reazione emotiva segue il giudizio morale: Giuliana commenta gli avvenimenti come fossero veri. Queste due villanelle incarnano il tipo della *liseuse*, descritto da Albert Thibaudet nel 1925, per la quale «il mondo dei romanzi esiste»: «L'ideale della donna che legge è di coincidere con gli eroi o con le eroine del romanziere. Al limite della lettura femminile c'è l'accusa rivolta a Rodolphe per le sua villania, o a Charles Bovary per la sua stupidità come nelle vicende d'amore»⁵⁷.

Non va trascurato che i *Promessi sposi* vengono adoperati da Maria come schermo per nascondere la vera causa delle sue lacrime, che le rigano il volto proprio perché ha scelto un destino diverso da quello di Lucia. Giuliana crede che il pianto di Maria sia prodotto dalla forte commozione per la storia, mentre in realtà la fanciulla è tormentata da un inconfessabile peccato: essersi lasciata abbindolare da un uomo appartenente a un rango sociale diverso dal suo, il conte Tullo, che ora la trascura. Se dunque Giuliana partecipa emotivamente al racconto – conservando però il ruolo esterno di fruitrice – Maria s'identifica nella vicenda di Lucia, avvertendo su di sé l'aggravio della colpa di aver ceduto alla seduzione, a differenza della virtuosa montanara lecchese.

Il narrare di Maria ha una funzione di differimento: non mira tanto a rinviare la morte, come è il caso di Sherazade, ma l'esclusione dalla comunità. Nessun Tereo le taglia la lingua dopo il torto subito, ma è la contadina stessa a censurarsi – con un silenzio che più avanti riceve il sigillo del voto alla Madonna – e a impedirsi la possibilità di una confidenza con Giuliana. Ne consegue che il racconto di Maria non è, come la trama di immagini tessuta da Filomela, una richiesta di giustizia, ma, al contrario, un consapevole occultamento dell'offesa patita, che la società rurale tradurrebbe in vergognosa colpa.

⁵⁶ CP, pp. 201-202.

⁵⁷ A. THIBAUDET, *Il lettore di romanzi*, a cura di F. Bertoni, Liguori, Napoli 2000, p. 11.

Il trasporto emotivo e l'immedesimazione

Secondo Roland Barthes e Antoine Compagnon una «lettura di desiderio» sollecita due «comportamenti asociali»: l'«appartarsi» e la «voluttà».

Il secondo di questi «due tratti fondanti» si trova esemplificato nelle *Confessioni* quando il narratore, accedendo alla mente di Clara, delinea le dinamiche di immedesimazione e le risposte emotive che la lettura le provoca. Espressioni come «si perdeva», «la seguiva», «s'addentrava», «delirava», «piangeva», «le vinceva l'animo di pietà», «le pareva talvolta in sogno di essere ella stessa la vedova Fiordiligi»⁵⁸ trasmettono efficacemente l'intensità – anche in questo caso ascrivibile alla caratterizzazione femminile del personaggio – dell'immersione della contessina nei mondi finzionali plasmati da Tasso e Ariosto.⁵⁹

L'«appartarsi», invece, viene continuamente ribadito attraverso l'esilio volontario di questa «Anima chiusa alle impressioni del mondo» («erasi ella serbata come l'aveva fatta Iddio in mezzo alle frivolezze alle scurrilità alle vanaglorie che l'attorniavano»⁶⁰; «Quella dimora solitaria l'aveva preservata dal vizioso consorzio delle cameriere e dagli insegnamenti che potevano venirle dagli esempi di sua madre»⁶¹), che nel corso del romanzo subisce un progressivo inasprimento morale culminante nell'ingresso in convento e l'irrevocabile rinuncia al secolo. Tanto Clara quanto Morosina (che «ne' suoi prim'anni di troppo sani e spirituali elementi s'era imbevuta, perchè piegasse tanto arrendevole alla depravazione de' tempi»⁶²) si mostrano immuni alle cattive influenze della compagnia che le circonda. L'isolamento si configura così non soltanto come condizione essenziale all'esperienza della lettura ma anche come alternativa salvifica a una socialità nociva.

La caratterizzazione di Clara quale lettrice rende più coerente il suo ritratto. Per Barthes e Compagnon, infatti, il lettore, per il suo ritrarsi dalla realtà, viene ad identificarsi con altri due soggetti, il «soggetto amoroso» e il «soggetto mistico»⁶³: nel corso del romanzo Clara sperimenta tutti e tre ruoli.

⁵⁸ CI, pp. 132-133.

⁵⁹ Cfr. C. GAIBA, *Il tempo delle passioni. Saggio su «Le Confessioni d'un Italiano» di Ippolito Nievo*, il Mulino, Bologna 2001, p. 217: «Clara e Morosina leggono i loro libri così come, alla metà del XIX secolo, ci si aspettava dovessero leggerli due ragazze che si preparavano alla vita adulta, ossia con occhio nello stesso tempo modesto e appassionato [...] perché esse non pretendono di capire, o di inserire in uno schema razionale quanto leggono, bensì preferiscono abbandonarsi a un'identificazione piena e immediata con i sentimenti dei personaggi positivi».

⁶⁰ CI, p. 134.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² AB, p. 109.

⁶³ R. BARTHES, A. COMPAGNON, *Lettura*, cit., p. 188.

Carlino tra maschile e femminile

Nievo adopera pressoché lo stesso concetto per descrivere gli stili di lettura di Morosina («quegli ammirabili versi compresi sovente più per coincidenza di pensiero che per forza di studii») e di Carlo Altoviti («I nostri grandi autori io li ho piuttosto indovinati che compresi, piuttosto amati che studiati»⁶⁴).

Eppure tale somiglianza, da più di un critico segnalata,⁶⁵ andrebbe fatta reagire con le differenze che distinguono i due lettori. Nella narrativa ottocentesca la scelta del libro più amato costituisce infatti «luogo della separazione tra maschile e femminile»⁶⁶, e i nostri personaggi non sfuggono alla regola. Morosina sfoglia quotidianamente un volumetto presente sui comodini di molte fanciulle, mentre Carlo si appassiona alla Commedia, i cui «versi misteriosi» allontanano Clara in quanto chiedono uno sforzo interpretativo più congeniale al lettore maschio di Fratta.⁶⁷ Altra notevole prova che uno stereotipo di genere opera nella descrizione di Carlino lettore è data dal fatto che questi si avvicina ai testi con una certa tensione («il diletto era minore d'assai della fatica»). Si riscontra questo abito anche in altre occasioni: quando Carlo si mette a lavorare sui classici latini («Mi misi di tutta schiena sopra Cicerone, sopra Virgilio, sopra Orazio: ne traduceva de' gran brani, li commentava a mio modo, e scriveva di mio capo sopra temi analoghi.»⁶⁸) o del pensiero filosofico («Mi diedi a sperare ad aspettare cogli altri; leggeva intanto i filosofi dell'Enciclopedia, e più ancora Rousseau; soprattutto il Contratto Sociale, e la Professione di fede del Vicario Savojardo»⁶⁹).

Si può quindi inferire che l'atteggiamento *naïf* dei due personaggi di fronte alla Commedia e al Canzoniere abbia matrici diverse. Nel caso di Carlino parrebbe agire uno schema che attribuisce all'eroe medio una lettura di tipo emotivo, mentre all'eroe geniale una lettura analitica e razionale. Al contrario, l'approccio impressionistico e autobiografico dell'aristocratica Morosina è una diretta conseguenza della sua identità femminile, e va concepito in antitesi a un ideale di lettura maschile effettuata con gli strumenti della ragione.

L'ambivalenza di Carlino, lettore maschio ma anche popolare, si spiegherebbe pertanto in questo modo: gli elementi della fatica e dello studio immersivo si

⁶⁴ CI, p. 634.

⁶⁵ Cfr. B. FALCETTO, *Il libricciuolo e l'operone colossale. Leggere e scrivere nella narrativa nieviana*, «PRISMI», 2013, XI, pp. 114-129: pp. 120 e sgg. S. GARAU, «A cavalcione di questi due secoli», cit., p. 88.

⁶⁶ A. CHEMELLO, *Letture e lettrici*, cit., p. 58.

⁶⁷ Anche S. GARAU scrive che il *Canzoniere* sembrerebbe il «corrispondente al femminile del Dantino di Carlo Altoviti», EAD., «A cavalcione di questi due secoli», cit., p. 87.

⁶⁸ CI, p. 436.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 575-576.

inscrivono nella caratterizzazione maschile del personaggio; la dimensione della lettura intuitiva, immediata, genuina contribuirebbero invece a fare di Carlino l'eroe qualsiasi, raffigurante un popolo che, per una specie di subalternità culturale e una maggiore familiarità con l'area dei sentimenti, confina con il femminile. Di qui l'affinità delle citazioni.

Carlino, insomma, non possiede la «mente inquisitiva» del Parigino descritto da Grisostomo; non legge, come quello, avvalendosi di «paragoni» e «razioncini», bensì da una posizione tutt'altro che intellettuale («cominciai ad innamorarmene»⁷⁰; «più che la poesia amava l'anima e il cuore di Dante»⁷¹; «piuttosto amati che studiati»⁷²). Il protagonista delle *Confessioni*, autentico rappresentante del «popolo», manifesta un'«attitudine alle emozioni», una sensibilità verso la poesia che è aliena sia al Parigino, dal «cuore allentato per troppo esercizio», sia all'Ottentoto, limitato da una costitutiva «inerzia della fantasia e del cuore»⁷³.

4. Conclusioni

E la Pisana?

Nella galleria delle figure femminili presenti nella narrativa nieviana, dipinte spesso con un libro in mano, spiccano i ritratti di Pisana, mai inquadrata in tale posa. Al contrario, la tirannella di Fratta fin da piccola ha fatto capricci con l'abbecedario; si è mostrata riluttante a svariate forme d'impegno. Pisana, donna mutevole e anche infedele, forse non è fatta per la diligenza richiesta dal libro; rimane estranea alla lettura e a ogni «forma di assoggettamento»⁷⁴. Il suo spazio prediletto è l'esterno, le campagne dove s'avventura con Carlino, o anche un interno che non la costringa a una durevole permanenza.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 632.

⁷¹ *Ibid.*, p. 633.

⁷² CI, p. 634.

⁷³ G. BERCHET, *Sul Cacciatore feroce e sulla Eleonora di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo in Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, a cura di C. Calcaterra, Torino, UTET, 1979: «Basti a te per ora il sapere che tutte le presenti nazioni d'Europa (l'italiana anch'essa, né più né meno) sono formate da tre classi d'individui: l'una di Ottentoti; l'una di Parigini; e l'una, per ultimo, che comprende tutti gli altri individui leggenti ed ascoltanti [...]. A questi tutti io do nome di popolo». La venerazione che Carlino tributa a Dante non è casuale: nel 1854 il giovane Ippolito lo aveva additato quale ricostruttore italiano della «grande poesia nazionale e popolare», I. NIEVO, *Studi sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*, in *Id.*, *Scritti di letteratura*, cit., pp. 103-141: p. 113.

⁷⁴ DEL PUPPO, *Letture, assenza, desiderio*, cit., p. 21.

Anche in questo risiede la straordinaria potenza e freschezza narrativa di Pisana: personaggio insolito nella letteratura non solo per l'assenza, nella sua ideazione, di modelli letterari consunti dall'uso, ma anche per la sua irriducibilità al cliché della lettrice attraverso cui si suggeriva un'immagine della donna soggetta al controllo delle passioni; un femminile pudico e riservato, governabile e circoscrivibile dallo sguardo maschile.

Viene riferita a un certo punto, di sfuggita, la sua voracità libresca («Era effetto di troppe letture abborracciate avidamente in un cervello volubile e impetuoso»⁷⁵) ma è ragionevole supporre che come l'ottuagenario non si avventura nei penetrali della coscienza di Pisana, «la cui mente non è mai trasparente»⁷⁶, così non può illustrare una scena tanto privata e intima come quella della lettura.

Se i pensieri di Morosina, di Maria e di Clara vengono scrutati da un narratore onnisciente e intrusivo, è significativo che la psiche di Pisana risulti inaccessibile. A rifletterci bene, le prime subiscono la «manipolazione seduttiva»⁷⁷ dei loro uomini come una lettrice è conquistata dalle finzioni romanzesche. Pisana, invece, è l'unica a esercitare un ruolo attivo nel gioco della conquista erotica.⁷⁸

Bibliografia

- BARTHES, R., COMPAGNON, A., *Lettura*, in *Enciclopedia*, VIII, Einaudi, Torino 1979, pp. 176-199.
- BERCHET, G., *Sul Cacciatore feroce e sulla Eleonora di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo in Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, a cura di C. Calcaterra, UTET, Torino 1979.
- BROGI, D., *Lo spazio delle donne*, Einaudi, Torino 2022.
- BROOKS, P., *L'immaginazione melodrammatica*, trad. it. di D. Fink, Pratiche, Parma 1985.
- CHEMELLO, A., *Lettura e lettrici nella tradizione letteraria italiana dell'Ottocento*, in *Biblioteche nobiliari e circolazione del libro tra Settecento e Ottocento*, a

⁷⁵ CI, p. 877

⁷⁶ È l'interessante argomento del recentissimo saggio di G. MAFFEI, *Che cosa pensa la Pisana?*, «PISANA», 5, Éditions Chemins de tr@verse, Paris 2023, pp. 19-66: p. 41.

⁷⁷ Si prende in prestito il bel concetto da A. CHEMELLO, *Lettura e lettrici*, cit., p. 63.

⁷⁸ «La Pisana era una bimba vispa, irrequieta, permalosetta, dai begli occhi castani e dai lunghissimi capelli, che a tre anni conosceva già certe sue arti da donnetta per invaghire di sé» (CI, p. 84); i suoi occhi sono spesso «infocati», «voluttuosi» (CI, p. 1250): «fisa sempre cogli occhi a guardare Lucilio, come volesse mangiarlo [...] era rossa come una bragia, aveva gli occhi splendenti più dei rubini [...]. Il suo volto aveva l'espressione più voluttuosa che mai scultore greco abbia dato alla statua di Venere o di Leda; una nebbia umida e beata le avvolse le pupille» (CI, p. 421-422).

- cura di G. Tortorelli, Pendragon, Bologna 2002, pp. 39-76.
- CITTI, F., «Libro» in *Dizionario dei temi letterari*, II, a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, UTET, Torino 2007.
- DEL PUPPO, A., *Lettura, assenza, desiderio. Variazioni sulla tematica dell'assorbimento*, in *Lettrici italiane tra arte e letteratura. Dall'Ottocento al Modernismo*, a cura di G. Capitelli, O. Santovetti, Campisano, Roma 2021, pp. 17-26.
- FALCETTO, B., *Il libricciuolo e l'operone colossale. Leggere e scrivere nella narrativa nieviana*, «PRISMI», 2013, XI, pp. 114-129.
- FINOCCHI, A., *Lettrici. Immagini della donna che legge nella pittura dell'Ottocento*, Ilisso editrice, Nuoro 1992.
- FOSCOLO, U., *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Nuvoli, Principato, Milano 1986.
- GAIBA, C., *Il tempo delle passioni. Saggio su «Le Confessioni d'un Italiano» di Ippolito Nievo*, il Mulino, Bologna 2001.
- GARAU, S., «A cavalcione di questi due secoli». Cultura riflessa nelle Confessioni d'un Italiano e in altri scritti di Ippolito Nievo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010.
- GROSSI, T., *Marco Visconti*, 4, Ferrario, Milano 1834.
- HALLAMORE CAESAR, A., *Reading for Pleasure, Reading for Self-Improvement. Women and Novel in Post-Unification Italy*, in *Lettrici italiane tra arte e letteratura*, cit., pp. 37-48.
- MAFFEI, G., *Che cosa pensa la Pisana?*, «PISANA», 2023, 5, Éditions Chemins de tr@verse, Paris, pp. 19-66.
- MAROCO, M., *La donna: nobilitata dal Vangelo e considerata sotto il triplice aspetto di vergine, di sposa e di madre*, II, Tipografia Economica diretta da Barera, Torino 1855.
- MULVEY, L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», 1975, 16, 3 (Autumn), pp. 6-18; trad. it. *Piacere visivo e cinema narrativo*, in *Letteratura e femminismi. Teorie della critica in area inglese e americana*, a cura di M.T. Chialant, E. Rao, Liguori, Napoli 2000, pp. 299-307.
- NIEVO, I., *Le Confessioni d'un Italiano*, a cura di S. Casini, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, Milano-Parma 1999.
- ID., *Angelo di bontà. Storia del secolo passato*, a cura di A. Zangrandi, Marsilio, Venezia 2008.
- ID., *Scritti giornalistici alle lettrici*, a cura di P. Zambon, Lanciano, Carabba 2008.
- ID., *Il Conte Pecorajo. Storia del nostro secolo*, a cura di S. Casini, Marsilio, Venezia 2010.
- ID., *Scritti di letteratura*, a cura di A. Motta, Marsilio, Venezia 2023.
- NISTICÒ, R., *La biblioteca*, Laterza, Bari 1999.

SANTOVETTI, O., *Lettura e lettrici dentro il romanzo: il tema dell'identificazione letteraria nel romanzo italiano di fine Ottocento*, in *C'è un lettore in questo testo? Rappresentazioni della lettura nella letteratura italiana*, a cura di G. Rizzarelli, C. Savettieri, il Mulino, Bologna 2016, pp. 183-202.

THIBAUDET, A., *Il lettore di romanzi*, a cura di F. Bertoni, Liguori, Napoli 2000.

VARESE, C., *Sibilla Odaleta*, voll. II, Stella, Milano 1827.

Temeraria avventuriera o devoto angelo del focolare? La lettrice posta a un bivio in *The Princess* di Alfred Tennyson

Dominique Iannone

Università di Salerno

Letto della sua contemporaneità, Alfred Tennyson dà voce alle sue perplessità sulla figura della lettrice nel lungo poema narrativo *The Princess*. Innumerevoli ritratti di lettrici punteggiano il poema, eppure le astute dinamiche spaziali messe in atto dal poeta fanno trasparire la vera natura della lettura femminile, motivata dall'ozio o dal mero piacere. Tacitate e richiamate al giusto ruolo, le incaute lettrici in *The Princess* voltano infine le spalle ai libri, rinunciando così alla costruzione di una genealogia femminile della ribellione.

Vittorianesimo, Alfred Tennyson, The Princess, lettrici, genere, analisi spaziale

Leggere: un peccato mortale per le vittoriane

[Reading] was anonymous; it was shared; it was common. And she who had led a life apart now found that she craved it. Here in these pages and between these covers she could go unrecognised. (Alan Bennett, *La sovrana lettrice*, 2007)

Rappresentata di spalle nell'intimità delle sue camere come a voler proteggere quelle letture pericolose che pure la assorbono, colta dall'artista mentre, distesa sull'erba in giardino, con sguardo assente si abbandona alla *rêverie*, o ancora in salotto intenta a leggere ad alta voce ai suoi figli, la figura della lettrice domina l'immaginario vittoriano, punteggiando le produzioni pittoriche e letterarie di uomini desiderosi di mostrare come questo piacere possa fatalmente

sfociare in una tenebrosa calamità. Stregato dalla minaccia latente, il lettore/spettatore vittoriano posa lo sguardo sull'oggetto che scatena in lui impulsi antitetici: se, da un lato, l'avidità con cui la famelica lettrice sfoglia le pagine del libro testimonia l'intrinseco erotismo della lettura di cui il *voyeur* illecitamente gode, dall'altro quella vista non può che essergli insopportabile, ripugnante per quel potere che, finendo tra le mani sbagliate, ha inevitabilmente perduto.

In *Le plaisir du texte* (1973) Roland Barthes opera una distinzione tra ciò che definisce *texte de plaisir*, un tipo di produzione ancorata a una pratica di lettura che non mira a turbare la cultura dominante ma deriva da essa, e il cosiddetto *texte de jouissance* caratterizzato da una pratica di lettura perturbante che sconvolge gli assunti culturali, storici e psicologici del lettore:

Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs¹.

Il pericoloso potenziale del *texte de jouissance*, unito all'accesso delle donne al capitale culturale, fa vacillare l'ordine vittoriano e lede nel profondo la coppia *dominant-dominé*, un modello di dominazione in cui il femminile viene represso, negato o escluso dalla cultura dominante che si professa universale ma è celatamente maschile.

James Conlon riprende ed estende la riflessione di Barthes sul piacere perverso della lettura nel suo *Men Reading Women Reading* (2005) sottolineando che, oltre a essere un luogo di eros, il libro è da intendersi come una porta verso la libertà il cui uscio è varcato dalle lettrici per rivendicare spazi tutti per sé. Ed è proprio la richiesta di spazi in cui la soggettività femminile possa farla da padrone a generare nel lettore/spettatore il desiderio di immagini rassicuranti che affermino la sua identità e rafforzino la cultura egemone. In tale ottica, l'immagine della lettrice non sarebbe altro che il riflesso dei dubbi che attanagliano il sesso dominante riguardo alla propria capacità di dominare: sfruttando l'omofonia tra *site* e *sight* (rispettivamente "luogo" e "vista") Conlon sostiene che

¹R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris 1973, pp. 25-26.

²Ne *Il dominio maschile* (1998), tra i più validi contributi sul rapporto tra mascolinità e potere, Pierre Bourdieu sottolinea il ruolo che l'*habitus* — l'insieme delle regole non scritte, e in gran parte inconscie, acquisite attraverso le interazioni sociali — gioca nel naturalizzare le differenze tra maschile e femminile. Per il sociologo francese l'*habitus* maschile porta inevitabilmente con sé una necessità di dominio. Come nel resto delle relazioni, anche in quelle di genere vi sono attori che hanno più successo di altri, vi sono dominanti (gli uomini) e dominati (le donne). Bourdieu sottolinea come questo binomio, lungi dal dipendere dai singoli individui, sia in realtà ancorato a forze sociali, culturali e storiche più ampie.

l'artista «[by] controlling the site and sight of her» riesca ad addomesticare il potenziale pericoloso della lettura e ad avere la meglio sul timore che la soggettività femminile suscita in lui³. Lungi dall'essere rappresentanti di pratiche di lettura conformi alla realtà, le lettrici, tramutate in strumenti di controllo sociale dalla letteratura e dalle arti visive, rivolgono al pubblico femminile un monito ben chiaro: «Let her remember that there is an all-seeing eye, which is ever fixed upon her, even in her closest retirement»⁴. A ogni modo, che siano in parte o del tutto difformi dalla realtà, le immagini della lettrice, portavoce delle inquietudini di un'epoca e parte integrante della storia culturale della lettura, debbono essere collocate in dinamiche storiche e culturali di più ampio respiro.

Nell'Inghilterra della regina Vittoria il libro diviene un vero e proprio oggetto culturale la cui presenza pervasiva porta con sé, tra le tante cose, il passaggio da un tipo di lettura intensivo a uno estensivo nonché un forte incremento del tasso di alfabetizzazione femminile⁵. La rivoluzione industriale e l'avvento della cultura di massa mutano profondamente il paesaggio letterario vittoriano: non più appannaggio delle classi agiate, il libro diviene espressione della cosiddetta "commodity culture", un mezzo attraverso cui il consumatore borghese sfoggia il capitale culturale di recente acquisizione⁶. Indice di classe e di identità ma anche oggetto decorativo messo in mostra nel domestico salotto vittoriano, il libro assolve importanti funzioni sociali — gusti letterari affini sviluppano nei lettori un certo senso di appartenenza o, al contrario, annunciano incolmabili differenze — e promette l'avvento della tanto anelata democratizzazione della cultura. Ed è proprio quest'ultima il cuore pulsante di un dibattito infuocato che anima il diciannovesimo secolo, un dibattito a cui gli intellettuali vittoriani prontamente contribuiscono. Immersi in un'età di transizione segnata da forti sconvolgimenti storici e perfettamente consapevoli del potere della parola scritta, i vittoriani mostrano atteggiamenti ambivalenti nei confronti della circolazione del libro su ampia scala⁷. Entusiasmo e timore convivono in un'armonia inquieta nell'Inghilterra dell'epoca: assimilata al cibo, la lettura diviene vero e proprio nutrimento per il lettore, la cui controparte femminile, incapace di distinguere tra realtà e finzione, tra sé e l'altro, presto si abbandona, suo

³ J. CONLON, *Men Reading Women Reading. Interpreting Images of Women Readers*, «Frontiers: A Journal of Women Studies», 2005, II, p. 40.

⁴ S. CASTERAS, *Reader, Beware. Representations of the Victorian Female and Books*, «Nineteenth-Century Gender Studies», 2007, <<https://www.ncgsjournal.com/issue31/casteras.html>> (27 aprile 2024).

⁵ J.M. HESS, *British Commonplace Readers, 1706–1879 in The Edinburgh History of Reading. Common Readers*, a cura di J. Rose, Edinburgh University Press, Edinburgh 2020, p. 10.

⁶ L. KOOISTRA, *Poetry, Pictures, and Popular Publishing. The Illustrated Gift Book and Victorian Visual Culture, 1855–1875*, Ohio University Press, Athens 2011, p. 221.

⁷ C.J. GOLDEN, *Images of the Woman Reader in Victorian British and American Fiction*, University Press of Florida, Gainesville 2003, pp. 229-230.

malgrado, a un consumo malsano, a un appetito insaziabile che crea profonde fratture nell'ideologia dominante⁸.

Lettore della sua contemporaneità, Alfred Tennyson sa di avere di fronte a sé un vasto ed eterogeneo pubblico femminile che, lungi dall'essere docile e passivo, intrattiene un dialogo vivace con ciò che legge e mette in atto silenti meccanismi di sovversione. Il libro rappresenta per il poeta un potentissimo strumento attraverso cui codificare e diffondere nozioni che diano man forte all'ideologia patriarcale e che addomesticino il potenziale sovversivo della lettura femminile⁹. È il 1847 quando Tennyson pubblica il lungo poema narrativo *The Princess: A Medley* il cui sottotitolo annuncia un certo desiderio di sperimentalismo volto a dissipare i rigidi confini tra generi letterari tramite il connubio di lirica ed epica. *The Princess* è però anche la risposta ai feroci attacchi della critica contemporanea che immancabilmente rimprovera al poeta la propensione all'escapismo, motivato dal caos culturale ed estetico dalla rivoluzione industriale ed insito nei continui, e quasi ossessivi, ritorni a un idilliaco passato medievale. La scelta di trattare di un tema estremamente contemporaneo — l'istruzione delle donne ed il conflitto tipicamente vittoriano (e femminile) tra sfera pubblica e privata — rappresenta dunque il tentativo di Tennyson di opporsi alla naturale propensione all'evasione e al freddo distacco dalla realtà ma anche di placare una forte inquietudine, quella derivante dall'unione tra femminilità e pratiche di lettura pericolose. *The Princess* — composto da un prologo, sette canti, diversi innesti lirici ed una conclusione — è costellato da ritratti di lettrici intente,

⁸ Come ben sottolinea Barbara Hochman, i portavoce culturali dell'epoca facevano spesso ricorso alla metafora della lettura come nutrimento, operando distinzioni tra testi che avrebbero contribuito alla salute del lettore e testi che, al contrario, avrebbero alimentato presso quest'ultimo un atteggiamento passivo ed un consumo malsano. Quando assimilata a un appetito insaziabile, la lettura diviene sinonimo di un desiderio e di un abbandono quasi animaleschi. I critici dell'epoca attingono in egual misura al lessico medico, paragonando, ad esempio, la narrativa sensazionale a un'epidemia che solletica i nervi del pubblico di lettori, soprattutto quello femminile. In *The Woman Reader, 1837-1914*, Clarendon Press, Oxford 1995, K. FLINT mostra come i giornali dell'epoca (in questo caso il *The Christian's Penny Magazine and Friend of the People*), per dissuadere le lettrici da un'attività che avrebbe portato alla distruzione dell'ambiente domestico, erano soliti dipingere quadri apocalittici: «In the midst of this pollution, privation and poverty, the cause of it sat reading the latest 'sensation work' of the season, and refused to allow herself to be disturbed in her entertainment» (p. 149).

⁹ Lontano dall'essere l'unico componimento in cui i personaggi femminili dominano, *The Princess* è parte di un gruppo di poemi definiti convenzionalmente "lady poems" che rappresentano il contributo del poeta laureato al dibattito sull'accesso delle donne alla cultura. La studiosa Linda H. Paterson sostiene infatti che i "lady poems" sono da intendersi come il riflesso di un senso di inquietudine — emerso in modo preminente durante l'epoca del primo *Reform Bill* (1832) — nei confronti del ruolo assunto dalle donne nella sfera pubblica e privata, una preoccupazione che avrebbe accompagnato Tennyson, portavoce dell'epoca vittoriana e dei suoi valori, nell'intero corso della sua carriera. Per un resoconto dettagliato dei "lady poems" si veda L.H. PATERSON, *Tennyson and the Ladies*, «Victorian Poetry», 2009, I, pp. 25-43.

al pari di un equilibrista, ad affrontare quelle che Jacqueline Pearson definisce continue «prove di funambolismo» su una corda che oscilla tra ordine e sovversione:

Being an effective woman reader required the agility of a tightrope walker. Literate women had to avoid the stigma of the learned lady, whose reputation was bad throughout the period: when accused of being a “great reader”, a heroine generally protests [...] But a virtuous woman or girl must not fail to read, either, or this might endanger her [...] For a woman to write or read badly was at least by the nineteenth century “disgraceful”¹⁰. [enfasi mia]

«Man to command and woman to obey; All else confusion»: politiche di genere in *The Princess*

Nel prologo la voce narrante ci conduce in una galleria di immagini scandita da una serie di inquadrature cinematografiche: l'obiettivo, fermatosi dapprima su vasi, fiori e busti, su quei tocchi femminili che adornano gli interni di una dimora che porta il segno di un tempo passato, si sposta gradualmente su armature e corna di alce, sui volti dei valorosi antenati di Sir Walter. È in quella che parrebbe essere una biblioteca privata — luogo di omosocialità maschile, epitome del sapere e pertanto inaccessibile alle donne — che il narratore assapora le cronache della famiglia Vivian, popolate da valorosi cavalieri, conti e re ma anche da un'indomita guerriera le cui gesta sbalordiscono l'assorto lettore:

And 'this,' he said, 'was Hugh's at Agincourt;
And that was old Sir Ralph's at Ascalon:
A good knight he! *We keep a chronicle*
With all about him,' — which he brought, and I
Dived in a hoard of tales that dealt with knights
[...]
And mix'd with these a lady, one that arm'd
Her own fair head, and sallying thro' the gate,
Had beat her foes with slaughter from her walls¹¹.
(primo canto, vv. 25-29/ 32-34; enfasi mia)

Riportato alla realtà dall'irruzione di Sir Walter e costretto ad abbandonare, seppur temporaneamente, le cronache, il narratore sembra collocarsi a metà tra due diversi tipi di lettore: è un esempio del cosiddetto *interrupted reader*

¹⁰ J. PEARSON, *Women's Reading in Britain, 1750–1835: A Dangerous Recreation*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 15.

¹¹ A. TENNYSON, *The Works of Alfred Lord Tennyson*, Wordsworth Editions, Ware 1994, p. 225. Quest'edizione sarà utilizzata d'ora in avanti per le citazioni prese da *The Princess*.

in quanto mette da parte il libro per dare priorità agli impegni sociali, ma è al tempo stesso un *isolated reader* immerso nelle sue letture al punto da perdere contatto con la realtà¹². E sono proprio le gesta della valorosa eroina a incoraggiare una forma di lettura condivisa (immagine 4) a cui tutti gli invitati alla festa estiva partecipano e che sfocia ben presto in un violento dibattito tra Lilia, convinta che vi siano migliaia di donne il cui potenziale rivoluzionario è contenuto dalle convenzioni e dall'imposto infantilismo, ed il fratello Walter che mostra invece una forte tendenza conservatrice:

But while they talk'd, above their heads I saw
 The feudal warrior lady-clad; *which brought*
My book to mind: and opening this I read
 [...] [T]he tale of her
 That drove her foes with slaughter from her walls;
 [...] and 'Where'
 Ask'd Walter, patting Lilia's head (she lay
 Beside him), 'lives such a woman now?'¹³
 (primo canto, vv. 118-120 / 122-126; enfasi mia)

Questi non si limita a sminuire l'eredità della guerriera e a scoraggiare la creazione di una genealogia femminile ma ricorda alla sorella che anche nel più recondito angolo del mondo ci saranno uomini a sorvegliarla, ad assicurarsi che le sue azioni siano conformi all'ordine stabilito. A ogni modo, il dibattito funge da impulso per la creazione di un vero e proprio gioco di narrazione, di un racconto nel racconto volto a intrattenere ma anche a istruire: ispirati dalla lettura delle cronache, i convitati stabiliscono che la storia ruoterà intorno a una leggendaria principessa di nome Ida la cui avversione per il matrimonio e per la maternità, unita all'amore per la conoscenza, portò alla creazione della prima università femminile, ed intorno a un principe cui è assegnato il compito di conquistarla. Travestitosi da donna ed infiltratosi nell'università, l'androgino principe offre allo spettatore una visione voyeuristica dei piaceri a cui le lettrici, inconsapevoli di essere oggetto del suo sguardo inquisitore, si abbandonano.

Dal momento che, come molti critici sottolineano, l'atto di lettura non può e non deve essere separato dal contesto in cui avviene, i ritratti della lettrice in *The Princess* saranno analizzati in stretta correlazione con gli spazi fisici in cui questa si colloca. Di fatto, i tre luoghi di lettura che punteggiano il poema (la

¹² In *Images of the Woman Reader in Victorian British and American Fiction*, cit., Golden individua quattro diverse tipologie di lettore — l'*interrupted*, *social*, *antiquated* ed infine l'*isolated reader* — analizzate dalla studiosa sulla base delle ideologie dominanti nel XIX secolo. Questa categorizzazione aiuta ad acquisire una maggiore comprensione delle nozioni culturali e dei preconcetti di genere che influenzano l'approccio del pubblico e ne regolano le pratiche di lettura.

¹³ TENNYSON, *The Works of Alfred Lord Tennyson*, cit., p. 229.

corte, il giardino e la camera dell'ammalato) e che scandiscono le fasi di evoluzione/regressione della principessa sono indice delle astute dinamiche spaziali messe in atto dal poeta per riflettere sulla natura della lettura femminile.

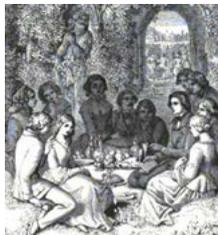


Immagine 4. Daniel Maclise, scena della lettura condivisa, illustrazione per *The Princess* (Moxon 1866).

La corte universitaria fa trasparire una certa devozione femminile alla sapienza: adornata da allori — che nella florigrafia vittoriana simboleggiano gloria, vittoria e successo — la corte vede al centro una fontana, emblema di un sapere che non è più appannaggio degli uomini e che permette alle allieve di liberarsi delle «abitudini del servo»:

Embrace our aims; work out your freedom. Girls,
 Knowledge is now no more a fountain seal'd!
Drink deep, until the habits of the slave
 The sins of emptiness, gossip and spite
 And slander, *die*¹⁴ [...]
 (secondo canto, vv. 75-79; enfasi mia)

Le statue che la popolano, modelli di femminilità sovversiva e pertanto ben lontani dal desiderio maschile — «Look, our hall! / Our statues! — Not those that men desire»¹⁵ (secondo canto, vv. 61-62) —, veicolano la necessità condivisa di una genealogia della ribellione: l'invito che Ida rivolge alle sue allieve, quello di leggere i volti di Seramide, Agrippina e Clelia, manifesta non solo la partecipazione delle lettrici a quella che Daniel Woolf definisce la “circolazione sociale” del passato ma anche e soprattutto la dimensione politica della storia quando letta dalle donne¹⁶. Nel diciannovesimo secolo la storia, fino ad allora prerogativa maschile, apre le porte alla lettrice vittoriana che, nella disperata ricerca di una chiave di lettura per il presente oscuro in cui è immersa, sembra assume-

¹⁴ *Ibid.*, p. 240.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ D.R. WOOLF, *A Feminine Past? Gender, Genre and Historical Knowledge in England, 1500–1800* cit. in M. TOWSEY, *History, Politics and the Separate Spheres in The Edinburgh History of Reading. Subversive Readers*, a cura di J. Rose, Edinburgh University Press, Edimburgo 2020, p. 26.

re le sembianze del Giano Bifronte: proiettata verso il futuro ma al contempo ancorata a un passato sommerso, la lettrice stabilisce un fecondo dialogo con donne di altri spazi ed altri tempi che la incoraggiano a varcare i confini delle “sfere separate”¹⁷. Ciò che Woolf dice a proposito della scrittrice — «a woman writing thinks back through her mothers»¹⁸ — può essere applicato alla lettrice in quanto la questione dell’eredità è anche una questione di accesso al potere, alla proprietà e all’istruzione¹⁹. Ripensare alle madri diviene dunque, allo stesso tempo, un tentativo di recupero e di revisione. I corpi marmorei delle eroine, uniti alla lettura delle storie di Elisabetta, Giovanna d’Arco e Saffo, divengono veri e propri scorci su un passato ingiusto che nutre la coscienza politica di una principessa che rifiuta di apparire ai margini, che entra con passo deciso nella storia e ne diviene autrice.

Eppure, i libri e i liuti — strumenti tradizionalmente associati al piacere femminile — disseminati qua e là sul pavimento tradiscono la vera natura della lettura femminile, dettata dall’ozio e/o dal mero piacere, mitigandone il potenziale sovversivo:

I first, and following thro’ the porch that sang
All round with laurel, issu’d in a court
 Compact of lucid marbles [...]
 Betwixt the pillars, and with great urns of flowers.
 The Muses and the Graces, group’d in threes,
 Enring’d a *billowing fountain* in the midst;
And here and there on lattice edges lay
*Or book or lute*²⁰ [...]
 (secondo canto, vv. 8-10 / 12/16; enfasi mia)

¹⁷ Donald E. Hall sostiene che Tennyson dà man forte alla cosiddetta “teoria della dualità”, secondo cui l’uomo e la donna sono due metà che, insieme, danno vita a un’entità perfetta. Questo è evidente nelle parole del padre del principe che a gran voce proclama: «Man for the sword and for the needle she ; / Man with the head and woman with the heart ; / Man to command and woman to obey ; / All else confusion». Di fatto, sebbene molti critici definiscano il poema “profemminista”, in realtà, come ben dimostra l’epilogo del componimento, *The Princess* ribadisce a più riprese l’importanza delle sfere separate. D.E. HALL, *The Anti-Feminist Ideology of Tennyson’s The Princess*, «*Modern Language Studies*», IV, 1991, pp. 51-52. Che il poema avesse un intento repressivo era già chiaro ad alcuni contemporanei. Emily Davies — co-fondatrice del primo college femminile in Gran Bretagna — afferma infatti: «*The Princess* set feminism back by twenty years», un’idea ripresa dallo studioso Christopher Ricks quando osserva che «the moral issues of women’s education are invoked and evaded by a “strange diagonal” [...] the crucial question — “What’s to be done?” — is left where it is found». C. RICKS, *Tennyson* (Masters of World Literature), Macmillan, New York 1972, p. 190.

¹⁸ V. WOOLF, *A Room of One’s Own*, Oxford University Press, Oxford 2015, p. 74.

¹⁹ M. JACOBUS, *Reading Woman. Essays in Feminist Criticism*, Columbia University Press, New York 1986, p. 38.

²⁰ TENNYSON, *The Works of Alfred Lord Tennyson*, cit., pp. 238-239.

The Princess ribadisce a più riprese che la lettura femminile non può che essere meramente ed eternamente ricreativa e non c'è luogo in cui quest'idea riecheggi più forte che nel giardino, secondo luogo di lettura nonché spazio prediletto delle discepole di Ida. Lasciato «gorg'd with knowledge» dalla lezione della principessa, il narratore volge lo sguardo verso il rigoglioso giardino dell'università, gremito di frivole lettrici. Spazio liminale tra sfera pubblica e privata, il giardino è definito da Michel Foucault un'eterotopia, un luogo altro al di là delle pratiche della vita quotidiana in cui l'eccesso, l'inversione e l'esuberanza hanno un posto d'onore:

L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles [...] mais peut-être est-ce que l'exemple le plus ancien de ces hétérotopies, en forme d'emplacements contradictoires, *l'exemple le plus ancien, c'est peut-être le jardin* [...] Le jardin, c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante²¹. (enfasi mia)

Dal momento che il legame tra la lettrice ed il giardino diviene tanto più forte quanto più limitanti e soffocanti sono i doveri domestici, l'assunto di Foucault sembra trovar conferma nell'uso che le donne vittoriane fanno del giardino. Vera e propria via di fuga dal focolare domestico — presentato come dominio esclusivo delle donne ma pur sempre proprietà degli uomini e per questo definito da Charlotte Perkins Gilman unica e vera fonte dell'oppressione femminile — il giardino, al pari del libro, offre alle lettrici vittoriane un altrove metaforicamente lontano dai limiti della società patriarcale in cui dar sfogo ai propri pensieri. Il giardino, intriso di soggettività femminile, è però prontamente trasformato da Tennyson in un *gendered space* volto a segregare spazialmente le donne e a limitarne l'accesso al sapere, fonte di potere e privilegio. Come si evince dall'illustrazione di Daniel Maclise (immagine 5), che traduce visivamente il poema, le lettrici, lungi dal mostrare l'approccio serio tipico di chi è dotato di pensiero critico, attestano la natura opportunistica della lettura femminile, motivata dall'evasione e dalla fantasticheria. Il libro aperto, stretto tra mani o posto su grembi femminili, diviene in *The Princess* mero oggetto scenico che, anziché fungere da scudo, solletica la curiosità erotica dell'indiscreto *voyeur* invitandolo a entrare nell'intimità dell'attraente lettrice. Le passive lettrici sono colte dal poeta mentre, intente a recitare meccanicamente pagina dopo pagina, passeggiano oziosamente per il giardino o ancora mentre, distese sull'erba con un libro di cui non si curano aperto in grembo, accarezzano distrattamente un pavone:

²¹ M. FOUCAULT, *Des espaces autres*, «Empan», 2004, II <<https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>> (28 aprile 2024).

[...] [A]nd we sought the gardens. There
 One walk'd reciting by herself, and one
 In this hand *held a volume as to read,*
*And smooth'd a petted peacock down with that*²².
 (secondo canto, vv. 429-432; enfasi mia)

Tradizionalmente associato ai peccati di orgoglio e vanità, il pavone, uccello sacro a Era, protettrice delle donne, del parto e del matrimonio, è spesso raffigurato, non a caso, con soggetti femminili nelle arti visive. «Angelo per le penne e voce d'inferno»²³, il pavone, uccello del malaugurio, sarebbe però anche causa dell'ingresso del diavolo in paradiso e dell'espulsione di Adamo ed Eva dal giardino. L'allusione a Eva e al frutto della conoscenza fungerebbe dunque da monito per le incaute lettrici assetate di conoscenza. Indifese di fronte al richiamo della natura, le lettrici sono assalite da una nuova bramosia che annuncia l'epilogo del poema: desiderose di far ritorno ai giusti ruoli di madre e moglie, le cieche allieve riacquistano miracolosamente la vista e prontamente rinnegano quella nefasta ambizione a cui hanno sacrificato la primavera della loro vita: «[Some] murmur'd that their May / Was passing: what was learning unto them? / They wish'd to marry; they could rule a house»²⁴ (secondo canto, vv. 439-441).



Immagine 5. Daniel Maclise, scena del giardino, illustrazione per *The Princess* (Moxon 1866).

Ed è nel terzo ed ultimo luogo di lettura, la camera dell'ammalato, che Ida giunge alla medesima conclusione. Espediente narrativo per scandire fasi cruciali dello sviluppo del personaggio e spazio in cui eventi dalla tumultuosa carica emotiva si muovono verso l'esito desiderato, la *sickroom* ha fissa dimora tra le pagine di numerosi romanzi vittoriani — basta pensare al periodo di convalescenza trascorso da *Oliver Twist* a casa del signor Brownlow e da *Jane Eyre* a

²² TENNYSON, *The Works of Alfred Lord Tennyson*, cit., p. 248.

²³ Si tratta del detto medievale «angelus est pluma, pede latro, voce gehenna», ovvero «il pavone è un angelo per le penne, ha il piede di ladro e voce d'inferno». Compare nell'entrata per la parola «Pfau» in *Wander: dizionario tedesco dei proverbi*, <<http://www.zeno.org/Wander-1867/A/Pfau>> (28 aprile 2024).

²⁴ TENNYSON, *The Works of Alfred Lord Tennyson*, cit., p. 248.

Moor House. Snodo narrativo di fondamentale importanza, la camera dell'ammalato è il *setting* scelto da Tennyson per l'epilogo di *The Princess* in cui i personaggi femminili, fino ad allora liberi di vagare tra spazi aperti, «like some wild creature newly-caged» popolano le stanze di un'università divenuta lazzaretto: «So was their sanctuary violated / So their fair college turn'd to hospital»²⁵ (settimo canto, vv. 1-2). La vista del principe, ferito in battaglia dai fratelli di Ida, produce in quest'ultima quello che in inglese definiremmo “a change of heart”: la mostruosa eroina tutta testa niente cuore è riportata dal ricordo delle cure materne al ruolo di infermiera posta al servizio del frammentato io maschile. Tutta sorrisi e guance arrossate la principessa accoglie l'eredità dell'angelo del focolare e rinuncia a quell'innaturale trasgressione che, come attestano le continue crisi epilettiche del principe, minaccia non solo l'integrità dell'io maschile ma quella dell'intero ordine sociale. Attingendo al lessico medico, la studiosa Miriam Bailin sostiene che in *The Princess* la rinuncia identitaria del femminile sia essenziale per la stabilità dell'io maschile in quanto senza di essa il principe non potrebbe «nurse the fragments of [his] world back to wholeness»²⁶ (la studiosa impiega, non a caso, il verbo “to nurse”, curare, e la parola “wholeness”, intesa come integrità ma anche come salubrità). La furia omicida dell'eroina profemminista, puntualmente assimilata alla tempesta, si risolve nella quiete della *sickroom*, in cui «voci basse con mani caritatevoli» si stringono intorno ai malati, nel volume di poesie recitato mestamente da Ida per alleviare le sofferenze del principe comatoso²⁷ (immagine 6):

A kindlier influence reign'd; and everywhere
 Low voices with ministering hand
 Hung round the sick. The maidens came, they talk'd
 They sang, they read²⁸ [...]
 [...]
 Deep in the night I woke; she, near me, held
 A volume of the Poets of her land.
 There to herself, all in low tones, she read²⁹.

²⁵ *Ibid.*, p. 292.

²⁶ M. BAILIN, *The Sickroom in Victorian Fiction. The Art of Being Ill*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, p. 44.

²⁷ Come fa notare Saverio Tomaiuolo, in *The Princess* si verifica un capovolgimento dei ruoli tradizionalmente attribuiti agli interlocutori poetici: è Ida a leggere ad alta voce componimenti mentre i personaggi maschili ascoltano in religioso silenzio. S. TOMAIUOLO, *In Memoriam e altre poesie*, Mondadori, Milano 2022, p. 206. Tuttavia, è importante considerare che, almeno in questa istanza, la lettura, lontano dall'essere motivata dal piacere personale della principessa, è volta in realtà a gratificare il principe, come ben si evince dai toni bassi e mesti di chi sa che, probabilmente, ha rinunciato per sempre alla propria voce.

²⁸ TENNYSON, *The Works of Alfred Lord Tennyson*, cit., p. 292.

²⁹ *Ibid.*, p. 296.

(settimo canto, vv. 5-8 / vv. 158-160; enfasi mia)

Questa toccante scena di lettura segna il momento in cui la ribellione cede il posto alla domesticità, quando l'amato in carne ed ossa si sostituisce al libro. In tale ottica, la *sickroom* riesce ad addomesticare non solo il desiderio di emancipazione della principessa — intenta ad accudire proprio colui che ha messo in atto un'implacabile oppressione volta a tacitare la sua soggettività — ma anche il potenziale pericoloso della lettura, trasformando il libro in antidoto per i disordini che esso stesso ha prodotto:

[...] *Her voice*
Choked, and her forehead sank upon her hands,
And her great heart thro' all the faultful past
Went sorrowing in a pause I dared not break;
 [...]
 *She moved, and at her feet the volume fell*³⁰.
 (settimo canto, vv. 230-233 / v. 238; enfasi mia)



Immagine 6. Daniel Maclise, scena della *sickroom*, illustrazione per *The Princess* (Moxon 1866).

La voce tonante dell'eroina, divenuta via via sempre più timida e tremula al punto da essere a malapena percettibile, mostra come la donna raggiunga la femminilità nel momento in cui viene messa a tacere: la bocca femminile, incapace di pronunciare, riceve e conferma il maschile. La lezione offerta dal volume di poesie che Ida legge per il principe è la stessa che Tennyson offre al suo pubblico femminile: il libro serve a promuovere la sociabilità e la compatibilità coniugale, ad elevare moralmente la lettrice, la cui unica, vera missione resta quella di prendersi cura degli altri.

Ancorata all'ambiente domestico e gettato via il frutto proibito, Ida celebra la nascita del nuovo sé attraverso la lettura di un'antologia di poesie scritte da

³⁰ *Ibid.*, p. 298.

altri, non attraverso versi di sua creazione³¹. Il libro — fonte tanto di conoscenza quanto di sventura — sfuggitole dalle mani e ricongiuntosi nuovamente al pavimento, simboleggia la sconfitta di un'eroina profemminista non più autrice del suo destino: immancabilmente narrata da voci maschili, la storia della principessa servirà da ammaestramento per l'incauta lettrice, ricordandole che donna si nasce, non si diventa.

Bibliografia

- BAILIN, M., *The Sickroom in Victorian Fiction. The Art of Being Ill*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.
- BARTHES, R., *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Parigi 1973.
- BOURDIEU, P., *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano 2009.
- CASTERAS, S., *Reader, Beware. Representations of the Victorian Female and Books*, «Nineteenth-Century Gender Studies», 2007, <<https://www.ncgsjournal.com/issue31/casteras.html>> (27 aprile 2024).
- CONLON, J., *Men Reading Women Reading. Interpreting Images of Women Readers*, «Frontiers: A Journal of Women Studies», 2005, II, pp. 37-58.
- FLINT, K., *The Woman Reader, 1837-1914*, Clarendon Press, Oxford 1995.
- FOUCAULT, M., *Des espaces autres*, «Empan», 2004, II <<https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>> (28 aprile 2024).
- GOLDEN, C.J., *Images of the Woman Reader in Victorian British and American Fiction*, University Press of Florida, Gainesville 2003.
- HALL, D.E., *The Anti-Feminist Ideology of Tennyson's The Princess*, «Modern Language Studies», 1991, IV, pp. 49-62.
- HESS, J.M., *British Commonplace Readers, 1706-1879* in *The Edinburgh History of Reading. Common Readers*, a cura di J. Rose, Edinburgh University Press, Edinburgh 2020.
- HOCHMAN, B., *Devouring Uncle Tom's Cabin. Antebellum 'Common' Readers in The History of Reading. International Perspectives, c. 1500-1990*, a cura di S. Towheed e W. R. Owens, Palgrave Macmillan, Londra 2011.
- JACOBUS, M., *Reading Woman. Essays in Feminist Criticism*, Columbia University Press, New York 1986.
- KOOISTRA, L., *Poetry, Pictures, and Popular Publishing. The Illustrated Gift Book and Victorian Visual Culture, 1855-1875*, Ohio University Press, Athens 2011.
- PATERSON, L.H., *Tennyson and the Ladies*, «Victorian Poetry», 2009, I, pp. 25-43.
- PEARSON, J., *Women's Reading in Britain, 1750-1835: A Dangerous Recreation*,

³¹ L. KOOISTRA, *Poetry, Pictures, and Popular Publishing. The Illustrated Gift Book and Victorian Visual Culture, 1855-1875*, cit., p. 206.

Cambridge University Press, Cambridge 1999.

TENNYSON, A., *The Works of Alfred Lord Tennyson*, Wordsworth Editions, Ware 1994.

TOMAIUOLO, S., *In Memoriam e altre poesie*, Mondadori, Milano 2022.

TOWSEY, M., *History, Politics and the Separate Spheres* in *The Edinburgh History of Reading. Subversive Readers*, a cura di J. Rose, Edinburgh University Press, Edinburgh 2020.

WOOLF, V., *A Room of One's Own*, Oxford University Press, Oxford 2015.

Scriveri e rileggersi: il desiderio di identità narrativa nei diari di André Gide e Virginia Woolf*

Valeria Taddei

University College Dublin

Questo saggio confronta passi in cui André Gide e Virginia Woolf valutano da lettori il proprio diario. La loro lettura intreccia il piano personale con quello letterario, moltiplica la prospettiva individuale in vari ruoli, e accompagna il processo di trasformazione dell'io in altro che fonda la possibilità futura di interpretare la propria vita. Il diario diventa così un laboratorio del sé in cui l'identità personale si scopre attraverso la narrazione e la ricezione della propria storia.

diario, lettura, identità narrativa, André Gide, Virginia Woolf

Chi legge un diario?

Il diario è un genere che si tende ad associare più alla scrittura che alla lettura. Si legge un libro, ma un diario principalmente si scrive, si “tiene”, sia nel senso di “mantenere aggiornato” che di “conservare nel tempo”. Mentre un libro è pensato per essere letto da molte persone, un diario può non essere mai condiviso. Questa sua mitologia di documento riservato ne aumenta il fascino, perché leggere il diario d'altri implica una trasgressione, o un privilegio, ma è un ideale che trova pochissimo riscontro nella realtà: nella maggior parte dei casi, la scrittura diaristica rimane un atto non solo espressivo, ma anche comunicativo, che non si sottrae alla prospettiva di una lettura, anzi, la presuppone. Philippe Lejeune lo paragona a un segnale radar inviato nel futuro: non si immagina

* Questo contributo è frutto di una ricerca condotta allo UCD grazie a una Postdoctoral Fellowship (2022-24) finanziata dall'Irish Research Council.

mai il proprio diario concluso, ma sempre proiettato nella trascendenza di una o più riletture, proprie o altrui¹.

Verbalizzare la propria esperienza intima, che di per sé non è discorsiva, significa infatti trasferirla sullo stesso piano cognitivo di qualsiasi altro parlante, e dunque renderla potenzialmente accessibile a terzi². Di questo nessun diarista è mai stato all'oscuro, neanche agli inizi della diffusione della pratica in Europa, quando il diario non era concepito come genere pubblicabile ma veniva comunque fatto circolare tra familiari, amici, confratelli, o tramandato ai discendenti³. Rispetto ad altre forme di scrittura, però, nel diario il ruolo di un potenziale lettore esterno è secondario – può essere importante come non esserci affatto – mentre esiste sempre un destinatario almeno implicito: l'io futuro⁴.

Anche dopo l'Ottocento, secolo in cui viene sdoganata in Europa la pubblicazione dei diari personali, l'autoindirizzamento rimane una delle poche regole del nuovo genere. Due dei principali scrittori diaristi del modernismo europeo, André Gide e Virginia Woolf, che hanno tenuto un diario dall'adolescenza fino a poco prima della morte, si identificano molto presto come i principali destinatari delle proprie note:

Je devrais écrire moins de pages d'imagination et mettre des notes plus personnelles, de critiques, de jugements, etc. Il serait intéressant pour moi, plus tard, de retrouver comment les idées me sont venues et de voir quelles sont les lectures ou les événements qui les ont fait naître⁵.

The fact is, that in these private books, I use a kind of shorthand, & make little confessions, as though I wished to propitiate my own eye, reading later. Besides I feel (at the moment) great distrust of my own words. Is it worth while to write? As I have had some amusement from reading about Greece, I may as well do what I can with Italy⁶.

¹ P. LEJEUNE, *On Diary*, a cura di J.D. Popkin, J. Rak, University of Hawaii Press, Honolulu 2009, pp. 190-191.

² K. E. KUHN-OSIUS, *Making Loose Ends Meet: Private Journals in the Public Realm*, «The German Quarterly», 54/2, 1981, pp. 166-76, pp. 169-170.

³ D. DOLL, *British Diary Canon Formation*, in *The Diary: The Epic of Everyday Life*, a cura di B. Ben-Amos, D. Ben-Amos, Indiana University Press, Bloomington 2020, pp. 75-87, pp. 77-78.

⁴ LEJEUNE, *On Diary*, cit., pp. 79-92.

⁵ A. GIDE, *Journal*, a cura di E. Marty, Gallimard, Paris 1996, I (1887-1925), p. 28 (25 febbraio 1888): «Dovrei scrivere meno pagine d'immaginazione e mettere delle note più personali, critiche, giudizi ecc. Sarebbe interessante per me, più tardi, ritrovare come le idee mi sono venute e vedere quali sono le letture e gli eventi che le hanno fatte nascere».

⁶ V. WOOLF, *A Passionate Apprentice: The Early Journals, 1897-1909*, a cura di M.A. Leaska, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1990, pp. 384-385 (settembre 1908): «Il fatto è che in questi libri privati uso una specie di stenografia, e faccio piccole confessioni, come se volessi conciliarmi gli occhi, rileggendo più tardi. Inoltre provo (al momento) una grande sfiducia nelle mie stesse parole. Vale la pena scrivere? Siccome mi sono abbastanza divertita a leggere della Grecia, tanto

Come si nota, entrambi a questo stadio considerano il diario non come un'opera pensata per la pubblicazione, ma come una raccolta di appunti ad uso personale. Vogliono parlare di sé – delle proprie idee ed esperienze – per potersi rileggere «più tardi». Al tempo stesso, questa pratica è già evidentemente parte della loro identità di scrittori: Gide, qui diciottenne, lo concepisce come un registro dell'attività creativa, mentre Woolf, ventiseienne in partenza per una vacanza, s'interroga sul valore stesso dello scrivere. Ma soprattutto, entrambi sono motivati a tenere il diario da un futuro interesse o piacere della rilettura, prospettato come appannaggio non di altri, ma di un futuro sé.

Questo non significa che Gide o Woolf immaginassero il proprio diario come una scrittura destinata a *rimanere* privata. Dopotutto ambivano a diventare scrittori di successo, e sapevano cosa succede ai diari degli scrittori di successo: entrambi avevano letto, per esempio, i diari di Stendhal, dei fratelli de Goncourt, e molti altri⁷. Infatti Gide comincia molto presto a lamentarsi che la spontaneità delle sue note è minacciata da un desiderio di gloria futura («Le désir de bien écrire ces pages de journal leur ôte tout mérite même de sincérité. [...] Toutes escomptent une gloire, une célébrité future qui leur donnera de l'intérêt»⁸), mentre Woolf riferisce di aver letto parti del suo diario insieme a Leonard («This attempt at a diary is begun on the impulse given by the discovery [...] of an old volume, kept in 1915, & still able to make us laugh [...]. L. has promised to add his page when he has something to say»⁹). Dunque non è di diari segreti che si parla: la scrittura privata, in questo periodo, per questi autori, è un territorio da esplorare e di cui condividere l'esplorazione. Che il destinatario principale della scrittura sia l'io, però, fa parte delle convenzioni del genere che decidono di rispettare.

D'altronde, la consapevolezza di un potenziale pubblico non esclude che il diario mantenga un valore di scoperta intima¹⁰. Anzi, secondo Felicity Nussbaum la pratica del diario personale diventa necessaria nella cultura europea proprio quando il soggetto comincia a credere di non poter capire sé stesso sen-

vale fare quel che posso con l'Italia».

⁷ Cfr. almeno B. LOUNSBERRY, *Becoming Virginia Woolf: her early diaries and the diaries she read*, University Press of Florida, Gainesville 2014, ed E. MARTY, *Introduction. Gide au jour le jour*, in GIDE, *Journal*, cit., I, pp. LVIII-LXVIII.

⁸ GIDE, *Journal*, cit., I, p. 168 (agosto 1893): «Il desiderio di scrivere bene queste pagine di diario le priva di ogni merito perfino di sincerità. [...] Tutte danno per scontata una gloria, una celebrità futura che le renderà interessanti».

⁹ V. WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf: Volume One (1915-1919)*, a cura di Anne Olivier Bell (Harcourt Brace Jovanovich, 1977), p. 55 (8 ottobre 1917): «Questo tentativo di diario comincia per impulso dato dalla scoperta [...] di un vecchio volume, tenuto nel 1915, e ancora capace di farci ridere [...]. L. ha promesso di aggiungere una sua pagina quando ha qualcosa da dire».

¹⁰ B. BEN-AMOS, D. BEN-AMOS, *Introduction*, in *The Diary*, cit., pp. 1-22, p. 11.

za articolarsi e rappresentarsi per iscritto¹¹: in quest'ottica, lungi dal minare la sincerità o la validità delle note, la prospettiva altrui, già implicita nell'adozione della lingua condivisa e rafforzata dalla trasformazione del diario in genere letterario, diventa uno strumento per comprendersi. Questo aspetto è essenziale per analizzare la soddisfazione che Gide e Woolf si attendevano dalla pratica del diario: una soddisfazione che sembra derivare dall'instaurazione di un dialogo tra vita e letteratura per cui la rilettura periodica diventa una scoperta di senso attraverso la proiezione a posteriori di un'ottica narrativa sul materiale biografico accumulato.

Diario e identità narrativa

Esistono diari scritti per non essere riletti, le cui note vengono distrutte appena soddisfatta la funzione espressiva¹²; non è decisamente il caso di questi autori. Gide rileggeva sistematicamente ogni annotazione quasi subito, perché era solito trascriverla in bella copia, ma ha lasciato anche tracce di varie riletture a distanza. Spesso queste esperienze non lo soddisfacevano, lo ponevano di fronte a una versione di sé superata; in questi casi, registrava la propria critica del sé passato. Questa può trovare spazio nel corpo principale del testo, come giudizio sommativo: «j'ai relu, avant de partir, tout mon journal; ç'a été avec un dégoût inexprimable. [...] Il y a vraiment certains de ces états, que je sais pourtant avoir été sincères, dans lequel je ne peux plus rentrer»; oppure, se riguarda un'occasione specifica, può essere affiancata direttamente alla vecchia nota: ricopiando su un nuovo quaderno un appunto preso agli inizi di gennaio, ad esempio, Gide aggiunge a bordo pagina «je transcris ce passage, bien qu'aujourd'hui, 25 mars, il me paraisse assez faux»¹³. Entrambe le modalità riconoscono un mutamento personale e intellettuale, o integrandolo nella coscienza del presente, oppure registrandone le stratificazioni. Le note a margine, in particolare, fanno coesistere nello stesso spazio due tempi della coscienza senza integrarli; al tempo stesso, però, creano un'anticipazione del futuro che sarà percepibile alla rilettura: Gide registra così una dissonanza intima in modo tale che a uno sguardo successivo i suoi elementi appaiano come tappe di un'evoluzione personale.

¹¹ F.A. NUSSBAUM, *Towards Conceptualizing Diary*, in *Studies in Autobiography*, a cura di J. Olney, Oxford University Press, New York 1988, pp. 128-140, p. 135.

¹² Cfr. LEJEUNE, *On Diary*, cit., p. 194.

¹³ GIDE, *Journal*, cit., I, p. 168 (agosto 1893): «ho riletto, prima di partire, tutto il mio diario; è stato con un disgusto inesprimibile. [...] Ci sono davvero alcuni di questi stati, che pure so essere stati sinceri, nei quali non riesco più a rientrare», p. 311 (5 gennaio 1902): «trascrivo questo passo, benché oggi, 25 marzo, mi sembri abbastanza falso».

Woolf scriveva direttamente in bella copia, ma era solita rileggere almeno il finale della nota precedente prima di cominciare quella del giorno, come dimostrano molti attacchi “legati” degli anni in cui la scrittura del diario è più frequente:

here we sit over the fire, & I wish it were this time next week.
Friday 2 November. It almost is “this time next week”.

Hot, blue sky, no wind. Birds singing; & people swarming.
Sunday 5 May. But when the wind turns to East, it pours.

I only had vague lamentations, & aspirations for my share. Yet it struck me as strange
Thursday 3 July. What struck me as strange? I cant [*sic*] now remember or even guess¹⁴.

Casi simili forniscono una prova indiretta ma sostanziale dell'importanza che Woolf attribuiva alla rilettura del diario, mostrando la sua cura nel saldare chiusure e aperture in modo efficace. Questo occasionale gusto di riprendere il filo dà al singolo frammento l'aspetto di un “pezzo” in qualche modo compiuto nel momento stesso in cui rende più scorrevole il passaggio al successivo. Anche qui, dunque, l'uso accorto della scrittura collega esperienze altrimenti sconnesse – salti temporali, variazioni meteorologiche, persino lacune irrecuperabili dovute all'interruzione del testo – creando i presupposti perché alla rilettura siano percepite non come note sparse, ma come episodi di un'unica storia.

Questo impulso a ricercare la continuità per cui Gide e Woolf mobilitano (a livello più o meno consapevole) la propria abilità di gestione narrativa del testo non è una loro esclusiva, ma una tendenza che condividono con un'ampia maggioranza di diaristi, e che si riscontra anche nella scelta pratica di scrivere su un taccuino rilegato invece che su fogli sciolti. Lejeune vi riconosce motivazioni profonde: «this notebook [...] on which people often write their names, operates at the level of the fantasy that Paul Ricœur calls “narrative identity”: it promises some minimal measure of unity»¹⁵. L'osservazione richiama la teoria

¹⁴ WOOLF, *The Diary*, cit., p. 68 (28 ottobre-2 novembre 1917): «siamo qui seduti accanto al fuoco, e vorrei che fossimo già alla prossima settimana a quest'ora. *Venerdì 2 novembre*. È quasi “la prossima settimana a quest'ora”»; p. 148 (4-5 maggio 1918): «Caldo, cielo azzurro, niente vento. Uccellini che cantano; e persone che brulicano. *Domenica 5 maggio*. Ma quando il vento gira a est, diluvia»; p. 285 (23 giugno-3 luglio 1919): «Io avevo solo vaghe lamentele, e aspirazioni alla mia parte. Eppure mi è sembrato strano *Giovedì 3 luglio*. Cosa mi è sembrato strano? Non riesco ora a ricordarlo o anche solo indovinarlo».

¹⁵ LEJEUNE, *On Diary*, cit., p. 176: «questo taccuino [...] su cui spesso le persone scrivono il loro nome, opera al livello della fantasia che Paul Ricœur chiama “identità narrativa”: promette una minima misura di unità».

di Ricœur, formulata in *Soi-même comme un autre*, per cui l'identità personale si definisce come una tensione dinamica fra l'ideale astratto del rimanere *uguali* a se stessi nel tempo (la medesimezza) e la capacità concreta di attraversare gli inevitabili cambiamenti mantenendosi *fedeli* a se stessi (l'ipseità). L'equilibrio si ottiene con una concezione narrativa del sé: se si concepisce la propria vita come una storia, infatti, le dissonanze e i cambiamenti che metterebbero a rischio un'identità fondata sul trovarsi sempre uguali a sé stessi possono essere reinterpretati come tappe di un percorso di cui l'io continua a riconoscersi come soggetto, e che gli permettono di realizzare, anziché disgregare, la propria unica personalità¹⁶. Proprio questa sintesi dell'eterogeneo è l'effetto ottenuto dalle note a margine di Gide e dalle aperture legate di Woolf.

Se, dunque, l'identità personale si comprende come un intreccio narrativo, il diario potrebbe consentire di testare il processo direttamente sul materiale magmatico della vita. Gide e Woolf riconoscono questa possibilità negli anni intorno alla Prima guerra mondiale, quando entrambi progettano di trasformare i loro appunti in una narrazione autobiografica. A tal fine li rileggono, annotando le proprie impressioni:

Après midi, achevé de ranger mes papiers, c'est-à-dire de classer par séries les pages d'anciens carnets qui me paraissent valoir d'être conservés, et déchirer le reste. J'ai déchiré, déchiré, déchiré [...]. Et que ce peu que j'épargnais me paraissait encore médiocre! [...] Je reconnaissais des phrases que j'avais cru, dans le temps, pleines de vertu, de vigueur, dont la sève aujourd'hui s'était complètement retirée. J'en prenais honte et souffrais de l'aspect même de l'écriture si peu simple, si peu naturelle. Plus rien de moi ne me plaît que ce que j'obtiens au prix du plus modeste, du plus patient effort. Même les feuillets conservés ne vaudront que complètement refondus, complètement *disparus* dans l'ensemble¹⁷.

I note however that this diary writing does not count as writing, since I have just reread my years diary & am much struck by the rapid haphazard gallop at which it swings along, sometimes indeed jerking almost intolerably over the cobbles. [...] If Virginia Woolf at the age of 50, when she sits down to build her

¹⁶ P. RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris 1990, trad. it. D. Iannotta, *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 1993, p. 239.

¹⁷ GIDE, *Journal*, cit., I, p. 936 (5 marzo 1916): «Pomeriggio, finito di riordinare le mie carte, cioè di archiviare in serie le pagine dei vecchi quaderni che mi parevano degne di essere conservate, e stracciare il resto. Ho stracciato, stracciato, stracciato [...]. E quanto anche quel poco che avevo salvato mi sembrava mediocre! [...] Riconoscevo frasi che avevo creduto, all'epoca, piene di virtù, di vigore, dalle quali oggi la linfa vitale si era completamente ritirata. Me ne vergognavo e soffrivo per l'aspetto stesso della scrittura così poco semplice, poco naturale. Non mi piace più nulla di me se non ciò che ottengo attraverso lo sforzo più modesto e paziente. Anche i foglietti conservati non avranno valore che completamente rifiuti, completamente *scomparsi* nell'insieme».

memoirs out of these books is unable to make a phrase as it should be made, I can only condole with her & remind her of the existence of the fireplace, where she has my leave to burn these pages [...]. But how I envy her the task I am preparing for her! There is none I should like better. [...] The lady of 50 will be able to say how near to the truth I come¹⁸.

Queste note rendono tangibile il modo in cui, con le parole di Nussbaum, «the diary serves the social/historical function of articulating a multiplicity of contestatory selves, of unstable and incoherent selves»¹⁹ e chiariscono che la sintesi di materiali eterogenei su cui si basa l'identità narrativa riguarda anche, e prima di tutto, la sfera interiore. In entrambi i casi troviamo un io presente che si confronta con l'espressione di un io passato in nome di un progetto, letterario ma anche esistenziale, che riguarda l'io futuro. Questo confronto non solo è inscindibile dalla propria identità artistica, ma contribuisce a plasmarla: Gide e Woolf sono, in questo momento, scrittori (perché stanno scrivendo la nota e perché stanno sviluppando un progetto letterario); sono anche critici di sé stessi, di ciò che l'io passato scriveva e credeva che non è più compatibile con ciò che l'io presente vuole lasciare all'io futuro. La rilettura del diario li mette dunque di fronte al proprio passato (il giovane Gide che credeva di scrivere belle frasi) o futuro (la Virginia cinquantenne che sarà chiamata a selezionare e valutare) come figure con cui non possono identificarsi mai completamente. Come direbbe Ricœur, questi personaggi sono “loro stessi”, ma non “i medesimi”, resi altri proprio dall'azione del tempo che ha contribuito e contribuirà alla costruzione della loro identità.

Il diario riesce ad articolare il processo dinamico di formazione di questa identità nel suo stesso farsi proprio nella misura in cui registra in tempo reale la dissociazione, il porsi in ruoli diversi nel corso di una storia, e il dialogo che si instaura attraverso il tempo fra queste differenti versioni dell'io. In tal modo, riesce sia a dar voce al complesso di relazioni disparate e contraddittorie che smentisce l'esistenza di un soggetto coerente, sia a registrare come misteriosamente, al trascorrere del tempo, queste relazioni continuino a coesistere e a identificare un unico sé. Nelle loro note, però, Gide e Woolf finiscono per non

¹⁸ WOOLF, *The Diary*, cit., p. 145 (20 gennaio 1919): «Noto però che questa scrittura diaristica non conta come scrittura, perché ho appena riletto il mio diario di anni e sono molto colpita dalla rapida galoppata a casaccio con cui procede, a volte sobbalzando quasi insopportabilmente sui ciottoli. [...] Se Virginia Woolf a 50 anni, quando si siederà a costruire le sue memorie da questi libri, non sarà capace di formulare una frase come si deve, non potrò che dolermene con lei e ricordarle dell'esistenza del caminetto, dove ha il mio permesso di bruciare queste pagine [...]. Ma quanto le invidio il compito che le sto preparando! Non ce n'è altro che mi piacerebbe di più. [...] La signora di 50 anni sarà in grado di dire quanto io mi avvicini alla verità».

¹⁹ NUSSBAUM, *Towards Conceptualizing Diary*, cit., p. 132: «il diario svolge la funzione storico-sociale di articolare una molteplicità di sé contestatori, di sé instabili e incoerenti».

giudicare il diario come una narrazione di valore autonomo, ma ancora come raccolta di materiali preparatori per un'autobiografia. In larga parte ciò appare legato al fastidio che provano per la sua veste linguistica poco soddisfacente, ma questo fastidio evoca un problema più radicale di mancanza di controllo per cui, in effetti, il diario parrebbe non essere lo strumento più efficace per dare alla vita una sintesi narrativa.

Nell'interpretare l'esperienza reale come una creazione letteraria emerge infatti una difficoltà importante: "io" posso interpretarmi come narratore e personaggio, ma nella mia vita, «a differenza degli esseri della finzione, io non sono l'autore, bensì, tutt'al più [...] il coautore»²⁰. Questo problema si mitiga nel racconto autobiografico, dove l'io diventa al tempo stesso personaggio, narratore e autore²¹: non solo agisce, patisce, e racconta, ma orchestra anche i suoi materiali in un'ottica retrospettiva, sapendo già cos'è successo e potendo decidere come strutturare l'esposizione; sceglie quando iniziare e concludere, come e fino a che punto dar conto del modo in cui la propria storia si intreccia con quelle degli altri, pone alla vita dei confini narrativi che non corrispondono a quelli effettivi degli eventi, ma che gli permettono di costruirla come un intreccio. Così, elaborando il racconto di una vita di cui non è l'autore quanto all'esistenza, ne diventa «coautore quanto al senso»²². Nel diario, iniziato e interrotto in momenti della vita casuali e spesso non particolarmente significativi, invaso da questioni quotidiane e relazioni contingenti, e soprattutto scritto senza sapere quali aspetti della vita si riveleranno importanti o anche solo correlati in futuro, questa gestione autoriale non è possibile. Nonostante l'atto della scrittura imponga una qualche selezione, la forma diario accoglie ed esibisce la forza centrifuga della vita, i molti modi in cui essa oltrepassa l'individuo e sfugge alla sintesi di un intreccio.

Niente di strano, dunque, che in questa fase Gide e Woolf lo abbiano percepito più come uno stadio preparatorio, una scrittura che «non conta come scrittura» e che varrà qualcosa solo «completamente rifusa nell'insieme». Entrambi, effettivamente, sperimentarono narrazioni autobiografiche più controllate: Woolf crea con gli amici di Bloomsbury un *Memoir Club*, e più tardi avvia il progetto del memoriale *A Sketch of the Past*, pubblicato postumo. Gide pubblica la propria autobiografia di gioventù, *Si le grain ne meurt*, fra il 1920 e il 1926. Eppure non smettono di tenere anche il diario, anzi lo curano sempre di più dal punto di vista stilistico; Gide, addirittura, arriverà a pubblicarlo come opera a sé stante nella collezione Pléiade di Gallimard, creando un pre-

²⁰ RICEUR, *Sé come un altro*, cit., p. 253.

²¹ Cfr. P. LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975, a it. F. Santini, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna 1986.

²² RICEUR, *Sé come un altro*, cit., p. 255.

cedente che influenzerà moltissimi scrittori successivi²³. È forse possibile che abbiano rivalutato il diario, nonostante – o proprio per – la sua natura riottosa alla composizione, come un valido supporto all'identità narrativa?

Leggere una vita che si è scritta da sé

Per capirlo è necessario considerare meglio due apparenti vincoli della costruzione narrativa dell'identità, formulati con chiarezza da Adriana Cavarero. Entrambi derivano da una concezione retrospettiva del racconto, per cui «la storia può essere narrata solo dalla prospettiva postuma di chi non partecipa più agli eventi»: ne consegue, in primo luogo, che «la vita non può essere vissuta come una storia, perché la storia viene sempre dopo, risulta: è imprevedibile e impadroneggiabile, proprio come la vita»; in secondo luogo, che «la categoria di identità personale postula sempre come necessario l'altro: [...] è totalmente di carattere espositivo e relazionale»²⁴. A prima vista, il diario è inconciliabile con entrambe queste affermazioni: la sua scrittura sempre in fieri si situa all'opposto della prospettiva postuma, mentre la sua destinazione privata esclude, o quantomeno rende superfluo, l'intervento degli altri. Eppure, proprio questi aspetti gli permettono di articolare meglio di forme autobiografiche più strutturate la dimensione "impadroneggiabile" della storia e dell'identità personale e creare una via diversa all'interpretazione narrativa della vita, in cui gioca un ruolo fondamentale proprio la prospettiva della lettura.

Di fatto, nel loro diario Gide e Woolf sembrano al tempo stesso rispettare e sfidare i vincoli indicati da Cavarero. Li sfidano perché raccontano la propria vita giorno per giorno come una storia destinata prima di tutto a un futuro sé. Li rispettano perché, contando sul distacco richiesto dall'atto dello scrivere e sul tempo che trascorrerà prima della rilettura, cercano comunque di ottenere una sfasatura cronologica e trasformare l'"io" in un "altro". In questo modo, attraverso la pratica del diario come scrittura sempre in corso che, come la vita, non conclude, estendono la dinamica dell'identità narrativa alla dimensione del futuro, sostenendo il racconto del presente con il *desiderio* di arrivare a leggere la propria storia:

La vie d'un homme est son image. À l'heure de mourir, nous nous refléterons dans le passé, et, penchés sur le miroir de nos actes, nos âmes reconnaîtront

²³ Cfr. S. FERGUSON, *The Journal 1889–1939*, in *Diaries Real and Fictional in Twentieth-Century French Writing*, Oxford University Press, Oxford 2018, pp. 107-134.

²⁴ A. CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti: filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997, pp. 8, 9, 31.

ce que nous sommes. Toute notre vie s'emploie à tracer de nous-mêmes un ineffaçable portrait. [...] On raconte sa vie et l'on se ment ; mais notre vie ne mentira pas ; elle racontera notre âme, qui se présentera devant Dieu dans sa posture habituelle. On peut dire alors ceci, que j'entrevois, comme une sincérité renversée (de l'artiste) : Il doit, non pas raconter sa vie telle qu'il l'a vécue, mais la vivre telle qu'il la racontera²⁵.

I should like to come back after a year or two, & find that the collection had sorted itself & refined itself & coalesced, as such deposits so mysteriously do, into a mould, transparent enough to reflect the light of our life, & yet steady, tranquil composed with the aloofness of a work of art. The main requisite, I think on re-reading my old volumes, is not to play the part of censor, but to write as the mood comes or of anything whatever; since I was curious to find how I went for things put in haphazard, & found the significance to lie where I never saw it at the time²⁶.

Queste note, in diretto contrasto con i limiti evocati sopra, affermano la possibilità di vivere la propria vita come una storia precisamente a patto di rinunciare all'illusione del controllo autoriale. Vi si possono leggere al tempo stesso una grande ambizione e una notevole umiltà artistica: si aspira ad osservare, prima o poi, sé stessi e la propria vita come un'opera d'arte compiuta, ma si ha coscienza di poterlo fare solo nei tempi e nei modi della vita stessa, perché, proprio come afferma Cavarero, la vita è impadroneggiabile e «la storia viene sempre dopo, risulta». Il ritratto della propria identità, riconoscono qui Gide e Woolf, dovrà emergere da solo: quando lo si racconta si mente, il significato non sta dove all'epoca si sarebbe pensato; la forma diario, invece, permette di registrare il tracciato della vita riducendo al minimo le interferenze e lascia campo libero all'eterogeneo e all'informe dal quale l'identità emergerà, in futuro, nella sua forma più autentica.

²⁵ GIDE, *Journal*, cit., I, p. 149 (1 Marzo 1892): «La vita di un uomo è la sua immagine. Nell'ora della morte, ci rifletteremo nel passato e, chini sullo specchio delle nostre azioni, le nostre anime riconosceranno ciò che siamo. Tutta la nostra vita è dedicata a tracciare di noi stessi un ritratto indelebile. [...] Raccontiamo la nostra vita e ci mentiamo; ma la nostra vita non mentirà; racconterà la nostra anima, che si presenterà davanti a Dio nella sua postura solita. Si può dire allora questo, che intravedo come una sincerità invertita (dell'artista): Non deve raccontare la sua vita come l'ha vissuta, ma viverla come la racconterà».

²⁶ WOOLF, *The Diary*, cit., p. 266 (20 Aprile 1919): «Mi piacerebbe tornare dopo un anno o due e scoprire che la collezione si è ordinata e raffinata e si è coagulata, come fanno misteriosamente questi depositi, in uno stampo, abbastanza trasparente da riflettere la luce della nostra vita, eppure stabile, tranquillo, composto con il distacco di un'opera d'arte. Il requisito principale, penso rileggendo i miei vecchi volumi, è quello di non recitare la parte del censore, ma di scrivere a seconda dell'umore o di qualsiasi cosa; poiché è stato curioso scoprire come ero andata per cose messe a casaccio, e ho trovato che il significato era dove non l'avevo mai notato sul momento».

L'identità personale si presenta, in quest'ottica, come il traguardo di un percorso di scoperta, più che di costruzione del senso. Il processo avviene sempre in retrospettiva, e sempre tramite l'osservazione della vita attraverso la griglia interpretativa della narrazione; solo che questa griglia si applica in minima parte quando si scrive, e viene piuttosto riservata al momento della lettura. Rispetto alla narrazione autobiografica costruita, questo approccio ha degli specifici vantaggi che giustificano la fama del diario come via privilegiata all'esplorazione di sé. Secondo Ricœur, per riconoscere sé stessi è necessario assumere una posizione riflessiva: abbandonare la posizione immediata dell'io grammaticale e prendere consapevolezza di tutto ciò che è *altro*, tutte le operazioni che occupano normalmente il centro della propria attenzione e che hanno l'effetto di *distrarre* il soggetto da sé. Questo atteggiamento, analogo all'*epoché* della fenomenologia, permette all'individuo di osservarsi nelle relazioni più disparate col proprio contesto e infine riconoscersi come principio unificatore delle diverse esperienze, il soggetto che le ha agite e sofferte. Il sé, insomma, non è quello che crede di essere, un "io" autobiografico che afferma sé stesso, ma si interpreta interpretando i segni della propria vita, si scopre nelle sue interazioni con un contesto altro e ponendosi esso stesso come altro²⁷.

In questo senso si può guardare al diario come a un perfetto "laboratorio del sé", dove il termine laboratorio va proprio inteso come un "lavoro in corso" di elaborazione dell'identità attraverso la narrazione e la ricezione della propria storia. In quanto cantiere aperto, la qualità specifica della sua narrazione consiste in una presa di distanzadal presente dell'esperienza nella misura minima necessaria per articolarlo in linguaggio e preservarlo affinché un altro – l'io futuro – possa riaccedervi: non a caso, sia Gide che Woolf si sforzano di scrivere il diario il più rapidamente possibile, con un vero e proprio esercizio di rimozione dei filtri²⁸. Così riesce ad accogliere in misura ben maggiore rispetto a forme autobiografiche compiute la dimensione dell'*altro*: l'esperienza ordinaria che riempie il quotidiano e che in una costruzione consapevole è la prima ad essere scartata (il meteo, i piccoli acciacchi, i fastidi domestici, la qualità del cibo e del sonno, le interazioni casuali e senza seguito), ma anche l'altro in quanto potenziale lettore, immaginato o reale – l'altro che sicura-

²⁷ Cfr. RICŒUR, *Sé come un altro*, cit., pp. 92-99.

²⁸ Cfr. GIDE, *Journal*, cit., I, p. 317 (10 gennaio 1902): «Je n'ai jamais pris de plaisir à écrire vite. C'est pourquoi je veux m'y forcer.» [«Non ho mai provato piacere a scrivere velocemente. Ecco perché mi ci voglio forzare»], e WOOLF, *The Diary*, cit., p. 266 (20 aprile 2019): «Going at such a pace as I do I must make the most direct & instant shots at my object» [«Al ritmo a cui sto andando devo tirare i colpi più diretti e immediati al mio obiettivo»].

mente l'io diventerà con il passare del tempo, e che proprio riconoscendosi come soggetto unico di questa varietà di esperienze potrà trovare sé stesso.

In questa dinamica tutta interiore, la lettura è il momento di massima distanza rispetto alla vita vissuta e raccontata, quello in cui ci si riconosce più compiutamente "altri" e che meglio consente l'osservazione e l'interpretazione di sé. Si può ipotizzare, dunque, che la via del diario all'identità narrativa consista nel ridurre al minimo la gestione dell'intreccio in fase di scrittura e accogliere il caos della vita, preparando l'esperienza di una successiva lettura cui sarà affidata la scoperta, interpretazione e definizione del senso. Un esperimento che due grandi scrittori modernisti, la cui opera letteraria punta proprio sulla resa della complessità eterogenea della vita e sul coinvolgimento interpretativo dei lettori, difficilmente potevano lasciarsi sfuggire.

Bibliografia

- BEN-AMOS, B., BEN-AMOS, D., *Introduction*, in *The Diary: The Epic of Everyday Life*, a cura di B. Ben-Amos, D. Ben-Amos, Indiana University Press, Bloomington 2020, pp. 1-22.
- CAVARERO, A., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti: filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997.
- DOLL, D., *British Diary Canon Formation*, in *The Diary: The Epic of Everyday Life*, a cura di B. Ben-Amos, D. Ben-Amos, Indiana University Press, Bloomington 2020, pp. 75-87.
- FERGUSON, S., *The Journal 1889-1939*, in *Diaries Real and Fictional in Twentieth-Century French Writing*, Oxford University Press, Oxford 2018, pp. 107-134.
- GIDE, A., *Journal [1887-1925]*, I, a cura di E. Marty, Gallimard, Parigi 1996.
- KUHN-OSIUS, K. E., *Making Loose Ends Meet: Private Journals in the Public Realm*, «The German Quarterly», 1981, 54/2, pp. 166-76.
- LEJEUNE, P., *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975, trad. it. di F. Santini, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna 1986.
- ID., *On Diary*, a cura di J.D. Popkin, J. Rak, University of Hawaii Press, Honolulu 2009.
- LOUNSBERRY, B., *Becoming Virginia Woolf: her early diaries and the diaries she read*, University Press of Florida, Gainesville 2014.
- MARTY, E., *Introduction. Gide au jour le jour*, I, in A. Gide, *Journal*, a cura di E. Marty, Gallimard, Parigi 1996, pp. IX-LXVIII.
- NUSSBAUM, F.A., *Towards Conceptualizing Diary*, in *Studies in autobiography*, a cura di J. Olney, Oxford University Press, New York 1988, pp. 128-140.

- RICŒUR, P., *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris 1990, trad. it. di D. Iannotta, *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 1993.
- WOOLF, V., *A Passionate Apprentice: The Early Journals, 1897-1909*, a cura di M.A. Leaska, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1990.
- ID., *The Diary of Virginia Woolf: Volume One (1915-1919)*, a cura di A. Olivier Bell, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1977.

La lettrice inattesa e l'uso della lettura. *Clara legge Proust* di S. Carlier

Giacomo Tinelli

Università di Bergamo

Nel romanzo di Stéphane Carlier *Clara legge Proust* (Einaudi 2023) seguiamo le vicende di una lettrice improvvisata alle prese con *Alla ricerca del tempo perduto*. Sprovvista di particolari strumenti critici e di fronte ad un testo iper criticizzato, Clara mostra il percorso che conduce il lettore verso il modello che l'autore ha pensato per lui, in un tentativo di dimostrazione dell'utilità della letteratura che però, nelle implicazioni ideologiche complessive, rivela profondi limiti.

Lettrice, Proust; Carlier, uso, interpretazione

L'incontro

Clara è una parrucchiera nell'anonimo salone della signora Jaquelyne Habib a Chalon, una piccola cittadina della Saona e Loira. Ogni giorno l'attentata clientela di *Cindy coiffure* passa sotto le sue mani disegnando, nel testo, una vivace commedia bozzettistica di provincia: una moglie tradita che restituisce il torto al marito, una tabacchiera ipocondriaca e altri fatti minimi. La protagonista ha una vita semplice e talvolta noiosa, spesso ne è insoddisfatta. Con il suo compagno JB, un pompiere bello e prestante, la relazione segna il passo: dopo tre anni ripensare ai brividi di piacere iniziali è (proustianamente) «come sentirsi parlare una lingua che non si capisce più»¹.

Nell'uggia di un pomeriggio autunnale, irrompe nella sua esistenza una novità destinata a sconvolgerne gli equilibri. È sola quando in negozio entra uno

¹S. CARLIER, *Clara legge Proust*, Einaudi, Torino 2023, p. 20.

sconosciuto che si caratterizza come un elemento di alterità il cui fascino la ammalia veementemente e che compie un lapsus dall'aria necessaria e inevitabile degli atti mancati amorosi: dimentica il primo volume di *Alla ricerca del tempo perduto*. Ecco un esempio di ciò che Eco ha chiamato «disgiunzione di probabilità»²: il lettore empirico avverte, grazie ad una serie di segnali testuali legati alla *suspense*, che le conseguenze della scena saranno esiziali per la fabula complessiva. Nondimeno, in questo caso si orienterà verso un *topic* abbastanza preciso grazie al titolo: *Clara legge Proust* lascia didascalicamente intendere che prima o poi un personaggio chiamato Clara incontrerà il testo di Proust, di cui ancora non si è fatto menzione: sarà dunque questo il momento? La protagonista, di contro, sarà propensa a riconoscere nell'atto mancato il segno di una sceneggiatura sentimentale³ e ad aspettarsi dunque un ritorno dell'uomo, una progressiva chiarificazione della sua identità e uno scioglimento più o meno felice della vicenda. Perciò raccoglie il libro e lo nasconde, come pegno dell'amore immaginifico che, mentre l'uomo si abbandonava alle sue cure di parrucchiera, è cresciuto in lei. Lo fa anche per sottrarsi alla contesa amorosa: «se la signora Habib se ne accorge sarà più felice, lei, di rincorrerlo per restituirlo»⁴. Il gesto è simbolico, dunque, sia sul piano poetico (impedisce cioè il dipanarsi di una commedia sentimentale) sia sul piano retorico, proiettando sul significato connotativo dell'oggetto (e, per contagio, sulla catena di eventi di cui sarà causa) una luce erotica. Comincia tutta un'isotopia erotica che consente di interpretare l'incontro con il testo in chiave sensuale e amorosa e che mostra tutti i limiti di una proiezione fantasmatica maschile⁵.

Esaurita la sua funzione diegetica di messaggero del desiderio, lo sconosciuto può scomparire. Rimane invece il libro, l'elemento che sembrava pegno d'amore, in cerca di una nuova funzione. Delusa dalla sparizione dell'affascinante sconosciuto, e di fronte alla caduta dell'immaginario significato dell'oggetto, Clara lo abbandona, riponendolo tra i (pochi, li prenderemo in considerazione) libri di casa. Prima di passare dallo statuto di oggetto d'amore perduto (feticcio malinconico) a un oggetto ritrovato (feticcio d'amore sublimato), il libro permane in uno spazio simbolico di instabilità. Concepito ancora, a quest'altezza della trama, nella sua natura fisica di carta e inchiostro, non è ancora stato aperto e trasformato in opera dal lettore – come direbbe Poulet⁶. Per attivarsi nel ruolo

² U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, La nave di Teseo, Milano 2020, pp. 149 e sgg.

³ Per il concetto di "sceneggiatura" cfr. *ibid.*, pp. 106-113.

⁴ *Ibid.*

⁵ Clara, in effetti, appare spesso «lo specchio di un io maschile»: riproduce «certi *clichés* femminili prendendosi completamente sul serio, senza nessuno spunto di ironia autoriale.», D. BROGI, *Lo spazio delle donne*, Einaudi, Torino 2022, pp. 98-100.

⁶ G. POULET, *Phenomenology of reading*, «New Literary History», 1969, I, pp. 53-68: 53

specifico che il testo gli affida e riacquisire interesse agli occhi di Clara, l'oggetto-libro ha la necessità di tutto un contesto erotico in grado di attivare la spinta libidica che poi la sublimazione trasformerà in passione di lettura. Clara riprenderà in mano il testo, ma solo al termine di una catena metonimica di pensieri eccitanti, nel languore di una domenica invernale:

Farebbe volentieri l'amore con Jacob Elordi. [...] Le sono sempre piaciuti gli uomini alti, sottili, quasi gracili. Come quel cliente del salone di qualche tempo fa. Non ha dimenticato quelle mani lunghe, le dita affusolate; nella sua immaginazione le cingono i fianchi. Rivede anche la bocca [...], non sa perché questa immagine le faccia venire un tale effetto... Aveva lasciato un libro al salone. Un tascabile. Che cos'era, poi?⁷

D'ora in poi la figura del lettore, già diffratta in molti ruoli dal differente statuto ontologico e funzionale delle varie teorie della lettura⁸, acquisisce una stratificazione ulteriore, in virtù della sua presenza in quanto motivo tematico centrale del testo. Si tratta di un raddoppiamento per molti versi divenuto *topos* letterario: si pensi, ovviamente, alla figura di Don Chisciotte e alla signora Bovary; oppure, in ambito novecentesco, al Pierre Menard di Borges, ai lettori di *Un uomo che dorme*, di Perec, e di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino. Se però in quei casi il gioco di riflessi è utile a moltiplicare l'eco semantica e retorica del testo, a forzare il lettore ad una indebita sovrapposizione del mondo immaginario con il mondo reale, a creare molteplici piani di ambiguità contraddittoria e paradossale la cui funzione è (anche) evidenziare il carattere metatestuale del testo, nel caso in esame viene privilegiato il piano illocutorio e perlocutorio del testo, ossia il suo messaggio *positivo*: analogo in ciò – sebbene con esiti estetici e ideologici assai differenti e persino contrari – a *Madame Bovary* nell'osservare gli effetti della lettura su una vita prosaica e noiosa.

Il gancio narrativo

La soglia di passaggio tra i primi due capitoli (“Cindy coiffure” e “Marcel”) sottolinea la trasformazione fondamentale: l'oggetto-libro diventa l'opera che alimenta l'esperienza stratificata della lettura. Clara finalmente “libera” l'opera, la realizza, sia pure in senso contrario rispetto a quello illustrato da Blanchot ne *Lo spazio letterario*⁹. La protagonista opererà infatti un'attualizzazione fanta-

⁷ CARLIER, *Clara legge Proust*, cit., pp. 47-48.

⁸ Per un compendio delle teorie della lettura novecentesche cfr. F. BERTONI, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, La nuova Italia, Scandicci 1996 (nuova edizione Ledizioni, Milano 2010).

⁹ Il romanzo di Carlier mette in scena un personaggio in dialogo costruttivo con Proust che sembra

smatica di Proust che rappresenta una presa di posizione (esplicita seppur figurale) sugli esiti della “scomparsa dell’autore” sulla quale molti teorici dall’epoca strutturalista in poi hanno insistito molto¹⁰.

Prima di divenire lettrice, si diceva, Clara abbandona il libro su uno scaffale della libreria di casa. I titoli che lo circondano permettono di dedurre, per sineddoche, lo spazio letterario con il quale si è misurata prima di accogliere Proust e il quadro delle sue competenze in quanto lettrice, ciò che Bourdieu avrebbe chiamato lo “spazio dei possibili” di Clara, l’ambito entro il quale la protagonista può effettuare scelte di posizione e rispetto al quale si definisce¹¹: qualche romanzo di Guillaume Musso e di Katherine Pancol (i best seller della letteratura di consumo francese), la biografia di Ibrahimović, un libro di self-empowerment, *et similia*. È evidente che non si tratta di una lettrice forte, così come è prevedibile la sua familiarità con i codici audiovisivi legati all’internet contemporaneo: utilizza con frequenza quotidiana Instagram ed è solita guardare alcune serie tv. Gli attrezzi semiotici interpretativi di Clara, dunque, si saranno sviluppati in ragione della velocità, dell’affabulazione narrativa e dell’ironia caratteristiche della semiosfera contemporanea: niente di più lontano rispetto al testo sintatticamente complesso, riflessivo e denso della *Recherche*. Pertanto ci aspetteremmo che la stereografia della sua lettura, vale a dire tutta la «pluralità di altri testi, di codici infiniti»¹² che è l’io risonante del lettore secondo Barthes, si attivi in ragione di un simile ‘ecosistema’ culturale, e sia lontano da categorie critiche letterarie e da letture intertestuali. Clara sarà in grado di fare un uso immaginativo e sentimentale del testo, non di attivare una vera e propria interpretazione¹³. Sarà così, in effetti: il piano illocutivo del romanzo promuove anzitutto l’*uso* di un testo, mentre sembra relegare il lavoro interpretativo ad un ambito specialistico che in fondo rappresenta un intralcio alla possibilità di goderne. Una simile condizione avrebbe potuto affrontare il nodo della “pesantezza” critica che grava su Proust, se solo fosse assunta esteticamente fino in fondo:

all’opposto della relazione di «profonda lotta con l’autore» del lettore. «Leggere non significa scrivere il libro daccapo, ma fare in modo che il libro si scriva o che venga scritto – stavolta senza l’intermediazione dello scrittore, senza nessuno che lo scriva», in M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, Il Saggiatore, Milano 2018, p. 201.

¹⁰ Oltre al già menzionato Blanchot, cfr. almeno E. BENVENISTE, *La natura dei pronomi*, in ID., *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1990, pp. 301-310; R. BARTHES, *La morte dell’autore*, in ID., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, pp. 51-56; M. FOUCAULT, *Che cos’è un autore?*, in ID., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 1-20.

¹¹ Cfr. P. BOURDIEU, *Le regole dell’arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2022, pp. 272-273 e pp. 396-399.

¹² R. BARTHES, *S/Z. Una lettura di «Sarrasine» di Balzac*, Einaudi, Torino 1973, p. 16.

¹³ Si fa riferimento alla distinzione tra uso di un testo (come stimolo che parte dal testo ma che ne è, in ultima analisi, svincolato) e interpretazione di un testo (come il luogo di una strategia interpretativa articolata da inferenze e limiti), Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 80-83.

se cioè l'autore avesse dipinto il conflitto di due epoche dalle sensibilità quasi incommensurabili, ne avesse registrato dissonanze, incomprensioni, reciproche insofferenze. Avremmo potuto vedere in atto la resistenza che il nostro tempo attua di fronte alla complessità di un testo e avremmo osservato "a rovescio" quanto il testo proustiano è strumento di critica al nostro presente. Invece l'autore sceglie la via della conciliazione: basta lo sforzo di leggere alcune pagine ed ecco che le frasi, parse fino a poco prima «formichine in fila davanti ai suoi occhi»¹⁴, cominciano a fornire alla protagonista gli elementi per una comprensione estetica preliminare. Clara è dunque in grado di trasformarsi in un buon "lettore modello", cooperativo e interpretante¹⁵.

Il primo slancio non scatta attraverso il meccanismo di inferenze e previsioni dell'intreccio: come potrebbe, del resto, in un testo come la *Recherche*, che rigetta risolutamente il ritmo incalzante della trama e fa della descrizione l'arma più potente? La prima molla è l'identificazione, che implica la proiezione del testo sulla propria vita. Tanto basta a solidificare in lei il proposito di attraversare l'oceano proustiano:

Ecco una frase che la chiama, come una mano che fa cenno di seguirla [...]. A un tratto tutto ha un senso. Questa è la storia di un uomo che nel suo letto oscilla tra il sonno e la veglia, il sogno e la realtà, il passato e il presente. Anche a lei è successo¹⁶.

Cercare uno specchio nel testo di finzione è una delle attrazioni più seducenti per il fruitore dell'opera di finzione nel presente. Si direbbe però che sia il contrario di ciò che Proust intendeva con identificazione durante la lettura – questione a proposito della quale si riflette a lungo nella *Recherche*:

Tutti i sentimenti che la gioia o la sfortuna di un personaggio reale ci fanno provare, non si producono in noi senza la mediazione di una immagine di questa gioia o di questa sfortuna. La genialità del primo romanziere è consistita nel capire che, nell'apparato delle nostre emozioni, essendo l'immagine il solo elemento essenziale, la semplificazione che consiste nel sopprimere in maniera pura e semplice i personaggi reali, avrebbe portato un decisivo perfezionamento. [...] Una volta che il romanziere ci ha messo in questo stato, in cui come in tutti gli stati puramente interiori ogni emozione viene decuplicata, [...] scatenata in noi per un'ora tutte le felicità e le infelicità possibili [che] nella vita impiegheremmo anni a conoscerne¹⁷.

¹⁴ CARLIER, *Clara legge Proust*, cit., p. 51.

¹⁵ Cfr. ECO, *Lector in fabula*, cit., pp. 69-90.

¹⁶ CARLIER, *Clara legge Proust*, cit., pp. 51-52

¹⁷ M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto, Dalla parte di Swann*, I, Rizzoli, Milano 2006, pp. 188-189.

Non si tratta di un semplice riflesso delle esperienze, appagante per l'io. La mediazione immaginaria sposta tutto il processo sul piano dell'"anima", ed è proprio tale mediazione che rende la lettura un'attività in grado di restituire un distillato purissimo più autentico della vita stessa. Una simile teoria dell'identificazione presuppone un quadro metadiscorsivo stabile: per Proust si tratta della ricerca della verità estetica: scoprire il «segreto della verità e della bellezza»¹⁸ è il fine del giovane lettore protagonista del brano della *Recherche*. Clara, cento anni dopo, non può che confrontarsi con il senso della propria lettura attraverso uno degli ultimi strumenti metadiscorsivi sopravvissuti alla disillusione post-moderna, cioè attraverso l'io e i suoi illusori strumenti di identificazione¹⁹.

L'avventura della lettrice

Davvero leggiamo per condurre il gioco delle identificazioni? Non capita di identificarsi (e con maggiore semplicità) persino con i personaggi mediocri di una serie *Netflix*? Le narrazioni contemporanee, molte delle quali hanno un ritmo frenetico e sono progettate per essere emotivamente coinvolgenti, mostrano bene la qualità effimera delle identificazioni, che si susseguono stratificandosi e che al soggetto lasciano ben poco, in termini di esperienza conoscitiva e perfino emotiva. Non teme l'azzardo l'ipotesi che a favorire il rapido "consumo" di identificazioni siano in realtà logiche puramente commerciali. L'identificazione, benché garante dello scambio di emozioni e di pensieri con i personaggi ed essenziale per l'esperienza estetica, è in realtà un meccanismo che chiede poco al fruitore e che, in fondo, permette un godimento dal quale il mondo della realtà è escluso. Così la finzione diventa un'evasione ludica e consente al lettore di abbandonarsi senza i fastidi di una dialettica con la realtà.

Se è plausibile il ruolo dell'identificazione come gancio narrativo, sia pure in modo differente rispetto quanto immaginava Proust, lo è meno l'immediatezza con cui Clara riesce a identificare le proprie mansioni in quanto lettrice e i compiti correlati che competono allo scrittore:

Avrà letto qualcosa come dodici pagine, e sa già come andrà tra di loro. A lei toccherà tenere duro, ostinarsi a proseguire, spesso brancolando nella nebbia, qualche volta proprio nel buio pesto; non lasciarsi spaventare dalle frasi piene di incisi e dai congiuntivi imperfetti, armarsi di pazienza e, se necessario, di

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Sull'identificazione e sull'io (valga anche come riferimento per una bibliografia di approfondimento) cfr. G. TINELLI, *L'io di carta. L'autorappresentazione contemporanea: Walter Siti ed Emmanuel Carrère*, Il Verri, Milano 2022.

dizionario. A lui, in compenso, spetta il compito di abbagliarla, a intervalli regolari, proprio quando meno se lo aspetta²⁰.

Un'immediatezza che va intesa non solo in termini di rapidità quanto di non-mediazione, di accessibilità diretta a un testo complesso. Non è in discussione la possibilità di acquisire l'insieme di prerequisiti per la comprensione preliminare del testo – la decodifica del linguaggio, coadiuvata dal dizionario: del resto, grazie all'identificazione, Clara scopre molto presto il coinvolgimento attivo nel testo, vale a dire l'idea che il lettore non solo legga e comprenda le frasi, ma che in qualche modo debba ri-enunciarle, facendole proprie e producendo un mondo parallelo in cui è protagonista. La protagonista fa un passo in più prendendo coscienza della necessità ulteriore di essere anche una paziente spettatrice di ciò che enuncia il testo.

[Nella lettura] i due poli della dinamica emozionale (partecipazione e osservazione) entrano in una correlazione dialettica che li rende compresenti e vicendevolmente necessari. Come sappiamo, il lettore è un attore e uno spettatore allo stesso tempo²¹.

Questo secondo compito è certamente meno immediato rispetto all'identificazione, che coinvolge direttamente il lettore, ma Clara, incredibilmente, accetta a passi rapidissimi di "osservare" la scrittura di Proust:

le sue frasi *finiscono altrove*. Una volta che lo sa, che capisce che lui non l'abbandona ma torna sempre indietro a tenderle la mano, va tutto liscio. Di fatto a renderlo così speciale è la sua sensibilità. Nessuno, nella vita di tutti i giorni, ha consuetudine con questa intensità nel *sentire* le cose. È innalzarsi a questo grado di finezza che richiede uno sforzo a chi legge²².

L'impressione di una certa riduzione semplicistica del problema della lettura è dovuta ad alcuni particolari contraddittori. Scorse poche pagine, ad esempio, Clara è in grado di compiere una distinzione narratologica nient'affatto scontata per una lettrice della quale conosciamo il povero retroterra culturale: «Ora annuncia la fine di tutto quell'andirivieni. Proust. Cioè, il personaggio del suo libro»²³. La cosa passerebbe inosservata se fossimo di fronte ad una lettrice critica. Ma l'espedito retorico della *correctio* indica che la prospettiva è di Clara: a praticarla è una lettrice inesperta, in uno dei momenti preliminari della lettura. Si direbbe che agisca una proiezione dell'autore, paternalistica e funzionale al piano retorico-illocutivo complessivo del testo, sul personaggio-lettrice, al quale sono attribuite competenze delle quali non può avere padronanza. Il sospetto

²⁰ CARLIER, *Clara legge Proust*, cit., p. 54.

²¹ BERTONI, *Il testo a quattro mani*, cit., p. 275.

²² CARLIER, *Clara legge Proust*, cit., p. 54.

²³ *Ibid.*, p. 52.

è confermato da altri brani. Nella scena che segue, JB racconta la sua giornata mentre Clara pensa ad altro:

Lei vede la sua bocca che lascia uscire le parole [...], la sua mente [...] è in un paese chiamato Combray, alla fine dell'Ottocento. Lì, nella cameretta di un bambino al primo piano di una casa a graticcio, va in scena un dramma struggente. Marcel, che decisamente ha un problema col sonno, quando lo mandano a letto aspetta solo una cosa. Che sua madre vada a dargli un bacio²⁴.

Come è noto, il nome della voce narrante della *Recherche* non emerge che nel quinto volume dell'opera²⁵, in un brano lontano dai passaggi iniziali a cui è giunta la lettura lineare di Clara. L'unica spiegazione sarebbe uno scostamento del punto di vista dalla protagonista, cosa però contestabile: l'intero romanzo ha una focalizzazione stabile su Clara, e la voce narrante non ha alcuna ragione di contravvenire a una simile regolarità proprio in un passaggio nel quale ci si approssima alle riflessioni della protagonista. Non c'è dubbio: è un discorso indiretto libero, e il nome "Marcel" proviene dalla mente di Clara, che tuttavia ancora non può averlo incontrato nel testo. Altrove Clara dimostra di avere alcune informazioni biografiche riguardanti Proust che non ci aspetteremmo di ritrovare nelle sue attivazioni enciclopediche spontanee²⁶. Tutta una serie di equivoci costruisce un'idea fallace del personaggio, poiché ne mistifica le capacità interpretative e ne compromette la coerenza di fondo²⁷: Clara è una lettrice debole, poco consapevole e, contemporaneamente, in grado di compiere alcune operazioni critiche sul testo che le consentono di apprezzarlo sin dalle prime pagine.

A partire da questo *vulnus* tutta l'esperienza estetica del personaggio è viziata da un'ambiguità che crea un effetto ventriloquo disarmonico: la vicinanza della voce narrante a quella di Clara funziona molto bene fino a quando tratteggia una commedia di provincia costruita attorno al salone Cindy Coiffure, ma si sbilancia allorché si tratta di raccontare l'approccio al testo proustiano, sovradeterminando il personaggio, che, di fatto, sembra divenire poco più che un pretesto.

Clara comincia ad apprezzare il testo per la sua sensibilità estetica e per la precisione delle descrizioni («Magnifico, il pioppo che rivolge *implorazioni e*

²⁴ *Ibid.*, p. 55.

²⁵ «[Albertine] diceva: "Mio" o "Mio caro", seguiti l'uno o l'altro dal mio nome di battesimo, il che, dando al narratore lo stesso nome dell'autore di questo libro, avrebbe fatto: "Mio Marcel", "Mio caro Marcel"», PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto, La prigioniera*, V, cit., p. 97.

²⁶ «Oggi, ha iniziato a leggere un libro scritto più di cento anni fa da un uomo che non lasciava mai il suo letto, un libro con delle frasi interminabili.». CARLIER, *Clara legge Proust*, cit., p. 56.

²⁷ È uno di quei casi analizzati da U. Eco in cui le proprietà S-necessarie di un individuo in un mondo possibile si escludono a vicenda, un po' come nell'ipotesi logicamente impossibile "se mio genero non avesse sposato mia figlia...". Cfr. Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 207-210.

saluti disperati al temporale. Magnifico udire *gli ultimi rotolii del tuono tubare tra i lilla*²⁸) e sembra comprendere l'implicito valore logico della metafora, lo strumento intellettuale in grado di stabilire somiglianze non scontate tra oggetti della realtà secondo Aristotele²⁹. Tale apprezzamento conoscitivo è la premessa del passaggio esistenziale centrale del libro e trasforma la sua sensibilità e il suo sguardo sul mondo:

Lui le mostra il mondo visibile nei suoi infiniti dettagli, e gliene mostra anche un altro, segreto, ma immenso e potente, che impone la sua legge e la sua volontà al primo, dietro il quale si nasconde: la realtà psichica, psicologica di ogni essere. [...] Il tempo trascorso a leggere Proust è un tempo conquistato: un furto commesso dall'intelligenza, non un furto ai suoi danni³⁰.

Clara prende le distanze rispetto ai temi di conversazione più triviali che le capita di sentire al lavoro e matura, di contro, una consapevolezza quasi sapienziale sulla stratificazione della realtà. In tal senso il libro descrive con efficacia il complesso di retroazioni e di operazioni simultanee che una lettura complessa provoca nel lettore.

Una sensibilità proustiana la accompagna e per molti versi la consola nel delicato periodo di rottura con il fidanzato³¹. Un evento narrativo, quello della fine amorosa, che dà profondità strutturale e diegetica all'isotopia erotica connessa all'atto di lettura, inaugurata – si ricorderà – sin dall'ingresso del fascinioso sconosciuto nel salone. Leggere è una passione dalle radici erotiche: un'assunzione che trova il suo apice nella scena in cui Clara sogna un amplesso (nientemeno!) con Proust.

Retorica e ideologia: i limiti del testo

A ripercorrere i luoghi fondamentali dell'isotopia erotica, ci si rende conto che la coerenza strutturale si spinge oltre, dal piano simbolico a quello concreto. Non solo il rapporto amoroso reale con il proprio compagno è sostituito dal rapporto sublimato con il testo della *Recherche* e con il suo autore; la fecondazione simbolica (Clara era «come un campo a maggese, fino al momento in cui ha aperto questo libro»³²) genera tutta una serie di concatenamenti riferi-

²⁸ CARLIER, *Clara legge Proust*, cit., p. 62.

²⁹ «Fare buone metafore [...] implica saper vedere ciò che è simile». ARISTOTELE, *Poetica*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 53.

³⁰ CARLIER, *Clara legge Proust*, cit., p. 74.

³¹ «Proust è il vero medico di tutti coloro che sono infelicitamente innamorati [...]. Purtroppo, la sua medicina, come tutti i rimedi d'amore, agisce solo dopo che la malattia [...] è svanita.», H. BLOOM, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, Rizzoli, Milano 2016, p. 435.

³² CARLIER, *Clara legge Proust*, cit., p. 82.

bili alla fertilità. Nove mesi dopo aver iniziato la lettura di Proust, Clara riceve la richiesta di leggere la *Recherche* ad un'anziana signora. La simbologia è fin troppo scoperta: la lettura elaborata a lungo in sé (nove mesi: quanto è incubato nel ventre un essere umano) è pronta per socializzarsi in un atto pubblico di riconoscimento. Clara diviene poi una lettrice amatoriale e sperimenta le proprie capacità nel festival culturale della città, nel corso del quale cura un evento di lettura di Proust.

Un'ellissi nasconde sedici anni della sua vita, durante i quali, deduciamo dall'epilogo, Clara ha abbandonato il lavoro di parrucchiera, si è trasferita a Parigi, ha fatto della lettura pubblica una professione ed è divenuta madre di Isabelle, frutto vivente della nuova esistenza nonché esito conclusivo biologico dell'isotopia erotica³³. La ritroviamo infine ancora a Chalon per una lettura nel teatro comunale, liberata dall'inautenticità della vita di provincia, che ora osserva da fuori.

Clara legge Proust è un libro che vorrebbe salvare la letteratura? In realtà, come ha notato Patrizia Oppici³⁴, ne fornisce, in negativo, una diagnosi sul cattivo stato di salute, o, più precisamente, sullo stato di salute del sistema delle lettere, cioè sull'equilibrio di voci tra i vari attori – autori, critici, editori, pubblico – del campo letterario, sconvolto dalle trasformazioni digitali e commerciali degli ultimi decenni³⁵. La narrazione contiene un messaggio speranzoso, ma vago e fin troppo esplicito³⁶: l'incontro con la lettura ha un potere migliorativo sulle vite dei singoli. Con ciò riscrive, ridotto però ad una morale spiccia, uno dei possibili noccioli interpretativi della *Recherche*. Coadiuvato dall'epitesto pubblico celebrativo e dalla vittoria del *Prix du cercle littéraire proustien*³⁷, il romanzo scade in un contenutismo morale, positivo, che lascia poco spazio all'ambiguità e alle zone grigie della vita (e, a maggior ragione, del romanzo). Più volte il testo di Proust appare come un'attività che rinfranca lo spirito e ne regola le

³³ Lo smaccato parallelismo (privo di alcuna ironia) tra fecondazione biologica e culturale è un ulteriore carattere problematico del testo che andrebbe messo a critica, frutto di quello sguardo maschile poco consapevole che abbiamo già messo in evidenza.

³⁴ P. OPPICI, *Stéphane Carlier mette una parrucchiera sulla strada di Swann*, «Alias Domenica», 11 giugno 2023, <<https://ilmanifesto.it/stephane-carlier-mette-una-parrucchiera-sulla-strada-di-swann>> (24 maggio 2024).

³⁵ Un'efficace radiografia del presente è in G. SIMONETTI, *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, Nottetempo, Milano 2023.

³⁶ Se ne rende conto *in extremis* l'autore, che nel capitolo finale chiosa: «è una storia edificante. Non sono così tante le persone che si reinventano». CARLIER, *Clara legge Proust*, cit., pp. 156-157. Tutto vero, ma si tratta, per molti versi, di un giudizio anodino.

³⁷ Si tratta di un'associazione che premia, di anno in anno, un'opera che riguarda la figura di Proust, del quale ne promuove la diffusione e l'approfondimento. <<https://www.cabourg.fr/cercle-litteraire-proustien-de-cabourg-balbec>> (24 maggio 2024).

passioni («Proust è il suo yoga»³⁸), sorta di *pharmakòn* dal quale è rimossa la forza negativa. Il grande mito del modernismo è ribaltato: la letteratura è ancella della vita, non viceversa. La letteratura, come ha scritto Alexandre Gefen in *Réparer le monde*, è una «macchina per fabbricare assicurazioni»³⁹. Se è così, allora, la lettura è intercambiabile con qualsiasi altra attività che dia senso alla vita. Un pensiero che richiama molto da vicino un adagio contemporaneo e che è esplicitamente evocato nel testo:

Si è imbattuta in questo libro, ma si sarebbe potuta infatuare altrettanto facilmente degli scacchi, della coltivazione di bonsai o della creazione di profumi. Quello che esisteva già, in lei, era il posto per una passione trascinate ed esigente. Intelligente⁴⁰.

La centralità dell'io, nelle sue manifestazioni più compiaciute, è confermata dalla metafora che fa dell'attività di lettura un momento di intimità con il pensiero autoriale. Si tratta di un aggiornamento della figura umanistica della conversazione («ho l'impressione di sentirlo parlare con me»⁴¹) che lo stesso Proust contesta:

La lettura non può essere assimilata ad una conversazione [...], infatti, al contrario della conversazione, consiste per ciascuno di noi nel venire a conoscenza del pensiero di un altro senza smettere di essere soli, vale a dire continuando a godere del vigore intellettuale che si ha in solitudine, e che la conversazione dissolve immediatamente, continuando a restare ispirati, in pieno lavoro fecondo della mente su se stessa⁴².

La lettura riguarda due individualità isolate, una delle quali eletta, in connessione mistica, spirituale, prelinguistica tra loro: un affare privato, che non incontra nessun tipo di spazio pubblico, nel quale cioè il contesto di ricezione, il piano simbolico intersoggettivo è, in definitiva, rimosso⁴³. Confrontarsi con la parola dell'autore per il lettore non significa perdersi nelle asserzioni di un altro, prestando la propria voce alle parole altrui, bensì utilizzare le sue parole nella propria vita. Conferma, più che dubbio.

³⁸ CARLIER, *Clara legge Proust*, cit., p. 69.

³⁹ Cfr. la critica di W. SITI in *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Rizzoli, Milano 2021, pp. 36-37.

⁴⁰ CARLIER, *Clara legge Proust*, cit., p. 82.

⁴¹ *Ibid.* p. 85

⁴² M. PROUST, *Il piacere della lettura*, Feltrinelli, Milano 2016, pp. 39-40.

⁴³ La lettura pubblica ad un festival ne è paradossale conferma: contribuisce a una monumentalizzazione della letteratura, sintomo del suo farsi "sistema passante" nel circuito della comunicazione contemporanea. Cfr. G. SIMONETTI, *Caccia allo Strega*, cit., pp. 19-26.

Il messaggio ideologico che il libro offre, dunque, è che la dimensione della mediazione sia del tutto superflua: non ha alcun peso l'*orizzonte di attesa*⁴⁴, uno sfondo intersoggettivo, codificato e gerarchizzato con il quale la lettura esperienziale, impressionistica di Clara si possa confrontare. Così Carlier enfatizza un modello di lettura che isola l'esperienza singolare non solo dal sistema letterario, ma anche da un più debole campo di contrattazione interpretativa pubblica. Scrive Mario Lavagetto in *Eutanasia della critica*:

Pensare che i testi parlino da soli, al di là e al fuori di ogni possibile mediazione, è un'idea tanto vecchia quanto ingenua e intimamente balorda: disconosce la storia, disconosce la diversità dei codici e il modificarsi radicale, di secolo in secolo, degli orizzonti di attesa, delle domande che un testo produce e che al testo vengono poste. Dimentica soprattutto che le grandi opere letterarie sono, come ci è stato insegnato, abitate fin nell'intimo delle loro fibre da una critica immanente, che la cifra nel tappeto esiste e che su di essa, sul suo rinvenimento, si gioca la scommessa stessa della letteratura⁴⁵.

Leggendo *Clara legge Proust* ci si illude che tutta la mediazione critica sia un fardello dannoso che grava sull'autore modernista. In questo aderisce a due delle più diffuse illusioni ideologiche della contemporaneità: la trasparenza assoluta delle istituzioni, se consideriamo il testo, più o meno investito dai significati metaforici che il decostruzionismo gli ha affidato; e l'autenticità dell'io, l'autodefinizione di se stessi, l'idea che il desiderio nasca in un dialogo intimo ed esclusivo con il proprio *self*.

La lettura cambia la vita individuale, il mondo rimane uguale. Nell'ultima scena Clara, in un moto regressivo, passa a visitare il negozio dove lavorava. L'antica collega Nolwenn è ancora inchiodata lì. Dopo aver guardato Clara senza riconoscerla, rialza su di lei uno sguardo enigmatico. Il testo evita di orientare il lettore sul significato di quegli occhi che non hanno mai incontrato Proust:

E proprio mentre Clara sta pensando che forse è meglio così, che ci sono ricordi che non dovrebbero essere risvegliati, vede Nolwenn girare di nuovo la testa nella sua direzione, stavolta con lentezza. Quella donna dall'altra parte del vetro, il suo viso le dice qualcosa⁴⁶.

Bibliografia

ARISTOTELE, *Poetica*, Laterza, Roma-Bari 1998

BARTHES, R., *S/Z. Una lettura di «Sarrasine» di Balzac*, Einaudi, Torino 1973.

⁴⁴ H.R. JAUSS, *Perché la storia della letteratura?*, Guida, Napoli 1989, pp. 37-38.

⁴⁵ M. LAVAGETTO, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005, pp. 81-82.

⁴⁶ CARLIER, *Clara legge Proust*, cit., p. 158.

- ID., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988.
- ID., *Variazioni sulla scrittura-Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1999.
- BENVENISTE, E., *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 2010.
- BERTONI, F., *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, La nuova Italia, Scandicci 1996.
- BLOOM, H., *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, Rizzoli, Milano 2016.
- BOURDIEU, P., *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano 2022.
- BROGI, D., *Lo spazio delle donne*, Einaudi, Torino 2022.
- CARLIER, S., *Clara legge Proust*, Einaudi, Torino 2023.
- ECO, U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, La nave di Teseo, Milano 2020.
- FOUCAULT, M., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 2010.
- JAUSS, H.R., *Perché la storia della letteratura?*, Guida, Napoli 1989, pp. 37-38.
- LAVAGETTO, M., *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005.
- OPPICI, P., *Stéphane Carlier mette una parrucchiera sulla strada di Swann*, «Alias Domenica», 11 giugno 2023, <<https://ilmanifesto.it/stephane-carlier-mette-una-parrucchiera-sulla-strada-di-swann>> (24 maggio 2024).
- POULET, G., *Phenomenology of reading*, «New Literary History», 1969, I, pp. 53-68.
- PROUST, M., *Il piacere della lettura*, Feltrinelli, Milano 2016.
- SIMONETTI, G., *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, Nottetempo, Milano 2023.
- SITI, W., *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Rizzoli, Milano 2021.
- TINELLI, G., *L'io di carta. L'autorappresentazione contemporanea: Walter Siti ed Emmanuel Carrère*, Il Verri, Milano 2022.

Parole scritte e parole cantate: Netočka Nezvanova lettrice

Alessandra Elisa Visinoni

Università di Trento

Il romanzo breve *Netočka Nezvanova* (1849) appartiene alla prima produzione di F.M. Dostoevskij, ed è sempre stato oggetto di tiepido interesse da parte degli studiosi, forse in ragione della sua incompiutezza. Nondimeno notevoli interpretazioni sono state formulate riguardo al personaggio controverso del violinista Efimov, patrigno di Anneta (detta "Netočka") considerato prototipo dell'artista dalla vita sregolata, tanto protervo quanto ignavo. Questo però è avvenuto a discapito di una maggiore indagine sul carattere della protagonista. D'altra parte, restare nell'ombra sembra coerente con il destino del personaggio: come osserva A. Bezdetnaja, Netočka viene presentata come un'orfana "senza voce", non perché le sue corde vocali non funzionino a dovere, bensì perché nessuno è interessato ad ascoltare ciò che la fanciulla vorrebbe dire. Muta testimone dell'esistenza altrui, Anneta vive in attesa del momento in cui qualcuno si ricordi di lei e pronuncii il suo nome, dando temporaneamente corpo alla sua diafana personalità (Bezdetnaja 2019: 222). Tuttavia, momenti del genere sono estremamente rari (non è un caso che il suo cognome "Nezvanova" significhi letteralmente "colei che nessuno chiama"), pertanto Anneta trascorre la sua infanzia in un quieto silenzio, «come una bambola dimenticata». Soltanto l'incontro con la madre affidataria, Aleksandra Michajlovna, scopritrice dello strardinario talento canoro della protetta, permetterà alla bambina, divenuta giovane donna, di trovare ascolto. Fino ad allora, la vita interiore di Netočka si alimenta principalmente delle silenziose parole dei libri. Un libro è anche custode di un segreto che imprimerà una svolta fatale all'esistenza della ragazza. Nel mio intervento intendo analizzare le scene di lettura descritte nell'opera evidenziando in che modo esse riflettano l'evoluzione psicologica della protagonista.

Dostoevskij, Netočka Nezvanova, libro, lettura, psicologia

La lettura, come atto di introspezione e riflessione, assume un ruolo centrale nelle opere di Fëdor Dostoevskij, dove non solo arricchisce la trama, ma funge

anche da catalizzatore per l'evoluzione emotiva e psicologica dei suoi personaggi. Secondo il critico M. Bachtin, Dostoevskij utilizza la lettura come uno strumento di "dialogismo", che consente ai suoi personaggi di confrontarsi con idee e prospettive diverse, arricchendo in questo modo la propria profondità interiore e la loro complessità psicologica¹. J. Frank, noto biografo di Dostoevskij, sottolinea invece come la lettura nei romanzi dello scrittore russo sia spesso associata a momenti di crisi esistenziale, in cui i personaggi affrontano le loro paure e i loro desideri più profondi². Studiosi come R.F. Miller hanno osservato, inoltre, che la lettura facilita il processo di autocomprensione e di crescita emotiva nei personaggi dostoevskiani, fornendo uno specchio in cui possono vedere le proprie anime messe a nudo³. Analogamente V. Terras sottolinea che Dostoevskij utilizza la lettura per esplorare temi esistenziali e morali, mostrando come i suoi personaggi si confrontino con questioni di fede, colpa e redenzione attraverso i libri che leggono⁴. In tale prospettiva, la lettura non è solo un passatempo, ma diventa un veicolo di redenzione, di lotta interiore e di trasformazione. D'altra parte, osserva Irina Paperno, la lettura nei romanzi dostoevskiani rappresenta un mezzo per i personaggi di sfuggire alla realtà, ma anche un modo per trovare una comprensione più profonda di sé stessi e del mondo che li circonda⁵.

Queste considerazioni, a mio avviso, convergono in maniera particolarmente esemplare nel romanzo breve *Netočka Nezvanova* (1849).

L'opera appartiene alla prima produzione di F.M. Dostoevskij, ed è sempre stata oggetto di tiepido interesse da parte degli studiosi, forse in ragione della sua incompiutezza. Nondimeno notevoli letture sono state formulate riguardo al personaggio controverso del violinista Efimov, patrigno di Annetta (detta "Netočka") considerato prototipo dell'artista dalla vita sregolata, tanto protervo quanto ignavo. Questo però è avvenuto a discapito di una maggiore indagine sul carattere della protagonista. Del resto, restare nell'ombra sembra coerente con il destino del personaggio: come osserva A. Bezdetnaja, Netočka viene presentata come un'orfana «senza voce» non perché le sue corde vocali non funzionino a dovere, bensì perché nessuno è interessato ad ascoltare ciò che la fanciulla vorrebbe dire⁶.

¹ M.M. BACHTIN, *Problemi dell'opera di Dostoevskij*, Einaudi, Torino 1986, p. 115.

² J. FRANK, *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865-1871*, Princeton University Press, Princeton 1995, p. 225.

³ R.F. MILLER, *Dostoevsky's Unfinished Journey*, Yale University Press, New Haven 1997, p. 71.

⁴ V. TERRAS, *A Karamazov Companion: Commentary on the Genesis, Language, and Style of Dostoevsky's Novel*, University of Wisconsin Press, Madison 2002, p. 204.

⁵ I. PAPERNO, *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford University Press, Redwood City 1994, p. 178.

⁶ A.I. BEZDETNAJA, *Detstvo Netočki Nezvanovoj kak mir otricanij*, «Dostoevskij i mirovaja kul'tura»,

Muta testimone dell'esistenza altrui, Annetta vive in attesa del momento in cui qualcuno si ricordi di lei e pronunci il suo nome, dando temporaneamente corpo alla sua diafana personalità⁷. Tuttavia, momenti del genere sono estremamente rari (non è un caso che il suo cognome "Nezvanova" significhi letteralmente "colei che nessuno chiama"), pertanto Annetta trascorre la sua infanzia in un quieto silenzio, "come una bambola dimenticata".⁸ Soltanto l'incontro con la madre affidataria, Aleksandra Michajlovna, scopritrice dello straordinario talento canoro della protetta, permetterà alla bambina, divenuta giovane donna, di trovare ascolto. Fino ad allora, la vita interiore di Netočka si alimenta principalmente delle silenziose parole dei libri. Un libro è anche custode del segreto che imprimerà una svolta fatale all'esistenza della ragazza.

Nel mio intervento intendo analizzare le scene di lettura descritte nell'opera evidenziando in che modo esse riflettano l'evoluzione psicologica della protagonista. Prima, però, è doverosa una premessa: il ruolo dei libri nella costruzione del Sé all'interno del mondo angusto di Netočka Nezvanova è un aspetto cruciale che va a compensare quella doppia negazione insita nel nome che porta. Annetta non è soltanto la "non chiamata" ma anche colei che è priva di origini: il suo soprannome rimanda alla negazione della parola "padre" ["net" + "otca" (padre)] dunque, per estensione, alla sua stessa identità. Un concetto ribadito più volte all'interno della *povest'*⁹, attraverso l'incipit: «Mio padre non me lo ricordo»¹⁰ e la dichiarazione di possedere ricordi sfuocati prima degli otto anni di età, ovvero quando la sua vita di orfana comincia: «I miei ricordi cominciano molto tardi, solo da quando avevo otto anni. Non so come mai tutto ciò che mi era accaduto prima di quell'età non abbia lasciato in me alcuna impressione chiara, della quale io possa ora ricordare»¹¹.

Tuttavia, non si tratta di un fenomeno che riguarda unicamente la protagonista. Al contrario, le stesse figure adulte che ruotano intorno ad Annetta necessitano di un riscontro, per così dire, letterario, per (ri)conoscere sé stessi e legittimare la propria esistenza anche agli occhi dell'Altro. Ne è un esempio la (di)sgraziata coppia di artisti formata dal già citato Egor Efimov e dal suo amico Karl Fedorovič, mediocre danzatore di origini tedesche: i due si incontrano

2019, II, 6, p. 222.

⁷ *Ibid.*

⁸ F.M. DOSTOEVSKIJ, *Netočka Nezvanova*, «Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach: Tom 2. Povesti i rasskazy 1848-1859 (1972)», AN SSSR, Institut ruskoj literatury (Puškinskij dom), a cura di V.G. Bazanov, G.M. Fridlender, V.V. Vinogradov et al. – Nauka. Leningradskoe otdelenie, Leningrad 1972-1990, p. 191. Da questo momento in avanti si farà riferimento all'opera con la sigla PSS II.

⁹ Il termine russo *povest'* è traducibile in italiano come "racconto lungo" o "romanzo breve".

¹⁰ F.M. DOSTOEVSKIJ, *Netočka Nezvanova*, Edizioni Garzanti, Milano 2013, p. 3.

¹¹ *Ibid.*, p. 23. A tale proposito si veda M.C. GHIDINI, *Dostoevskij*, Salerno Editrice, Roma 2017, p. 79.

spesso la sera a casa del violinista per rievocare i tempi andati delle loro infrante speranze giovanili o per appassionarsi alla lettura di drammi dozzinali, dedicati ad artisti sfortunati, identificati dai due quali veri e propri alter ego cartacei:

Quel dramma era naturalmente un'opera di una mediocrità straordinaria; esso aveva prodotto l'effetto più ingenuo e più tragico su ambedue i lettori, che avevano trovato nel protagonista molte somiglianze con se stessi. Ricordo che a volte Karl Fedorovič s'infiammava tanto che balzava su da sedere, correva all'angolo opposto della stanza e volgendosi verso il babbo e me, che chiamava *madmuazèl*, ci pregava, in modo insistente, persuasivo e con le lacrime agli occhi, di giudicarlo, subito, sul momento, in rapporto al suo destino e al pubblico. [...] Il babbo diventava subito molto allegro, e mi faceva l'occhiolino, alla chetichella, come per avvertirmi che stava per burlarsi del tedesco in un modo divertentissimo. A me veniva una terribile voglia di ridere, ma il babbo mi minacciava con la mano e io mi facevo forza, soffocando dalle risate¹².

La stessa Aleksandra Michajlovna, succube di un marito-padrone freddo e arrogante, offre il frutto delle proprie letture all'attenzione del coniuge nella speranza di ottenere affetto e calore:

Le faceva molto piacere che lui la lodasse per qualcosa di suo, per un qualche oggetto, per un libro, per qualche suo lavoro a mano: sembrava vantarsi di ciò, e diventava subito felice [...] E, per esempio, spingeva tanto oltre la sua audacia, da proporgli lei stessa, tutto a un tratto, senza alcun invito da parte di lui, e naturalmente con timidezza, e con voce trepidante, d'ascoltare la nuova musica che aveva appena ricevuto, oppure di dire la sua opinione su un qualche libro, o addirittura di permetterle di leggergli una pagina o due d'un qualche scrittore che quel giorno l'aveva particolarmente colpita. E a volte il marito esaudiva benevolmente tutti i suoi desideri e le sorrideva persino con indulgenza, così come si sorride a un bambino viziato al quale non si vuol rifiutare un qualche bizzarro capriccio per paura di turbare prima del tempo e in modo ostile la sua ingenuità¹³.

In entrambi i casi, tuttavia, il riconoscimento da parte dell'Altro è fittizio, lascia facilmente intravedere beffarda accondiscendenza, elemento che la giovane Anneta coglie immediatamente provando nel secondo caso una profonda e sconcertante indignazione: «Non so perché, ma mi sentivo indignata fin nel profondo dell'anima da quel sorriso, da quell'altezzosa indulgenza, dalla disuguaglianza che vedevo fra loro; tacevo, mi trattenevo e mi limitavo ad osservarli di continuo, con infantile curiosità, ma con precoce serietà di pensiero»¹⁴.

¹² DOSTOEVSKIJ, *Netočka Nezvanova*, cit., p. 35.

¹³ *Ibid.*, pp. 108-109.

¹⁴ *Ibid.*, p. 109.

Di tenere diverso è, invece, il momento in cui la silenziosa Anneta ottiene il suo primo riconoscimento come persona, proprio mentre il suo cervello di bambina ha cominciato a cogliere la verità profonda della miseria famigliare:

Da un anno ormai vivevo d'una vita cosciente, sempre pensando, sognando e tormentandomi di nascosto con le sconosciute, vaghe aspirazioni che mi nascevano dentro. M'inselvaticivo, quasi vivessi in una foresta. Finalmente il babbo si accorse di me - lui, per primo - mi chiamò a sé e mi chiese perché lo stessi guardando tanto fissamente. Non ricordo che cosa gli risposi: ricordo che lui si mise a pensare e alla fine mi disse, guardandomi, che l'indomani stesso mi avrebbe portato un abbecedario e che avrebbe incominciato ad insegnarmi a leggere. Io attesi con impazienza quell'abbecedario, lo sognai per tutta la notte, intendendo solo vagamente che cosa fosse. Finalmente il giorno dopo mio padre incominciò davvero a farmi da maestro [...] Imparai presto, in poco tempo, giacché sapevo che questo gli faceva piacere. Fu il periodo più felice della mia vita d'allora¹⁵.

Decidendo di insegnarle a leggere, Efimov riconosce l'intelligenza della figliastra, che da oggetto abbandonato tra le masserizie della mansarda impolverata in cui vivono diventa soggetto pensante e parlante, oltre che persona degna d'amore:

Quando lui mi lodava per la mia intelligenza, mi accarezzava sulla testa e mi baciava, io incominciavo subito a piangere per l'emozione. A poco a poco mio padre incominciò a volermi bene; io osavo già rivolgergli la parola per prima, e spesso io e lui parlavamo per ore intere, senza mai stancarci, anche se a volte non capivo una parola di quel che mi diceva¹⁶.

Il racconto della fiaba costituisce un ulteriore passo in avanti nello sviluppo della personalità e delle facoltà cognitive della bambina, che per la prima volta scopre l'immaginazione:

dopo una lezione, incominciò a raccontarmi una fiaba. Era la prima fiaba che mi capitava di ascoltare. Sedevo di fronte a lui come incantata, bruciavo d'impazienza, seguendo il suo racconto, mi sentivo trasportata in una specie di paradiso, ascoltandolo, e alla fine del racconto ero completamente estasiata. [...] No, io prendevo tutto per pura verità, e avevo subito messo in libertà la mia ricca fantasia, e avevo mescolato la realtà con l'invenzione¹⁷.

R.G. Nazirov sottolinea che sono numerosi i protagonisti delle opere di Dostoevskij che si relazionano nei confronti della vita umana quasi si trattasse di un testo artistico da plasmare oltre che da interpretare. In tale prospettiva,

¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

l'esperienza della lettura diventa un prezioso strumento del processo creativo¹⁸. E Annetta non fa eccezione: la sua ingenua fantasia la rende narratrice di un'esistenza finzionale di assai breve durata:

Subito nella mia immaginazione era apparsa anche la casa con le tende rosse e, non so come, eran diventati personaggi della fiaba anche mio padre, che me la stava raccontando, e anche la mamma, che ci impediva di andare non so dove e, infine, o per meglio dire innanzitutto, io, con i miei sogni meravigliosi, con la mia testa piena di fantasie e di bizzarre e impossibili visioni: e tutto questo si era tanto mescolato nella mia mente, trasformò ben presto nel caos più assurdo, e per qualche tempo persi ogni misura e ogni senso del vero, del reale e vissi Dio solo sa dove. [...] davvero, quel mio straordinario attaccamento [a Egor Efimov] somigliava un poco a un romanzo... Ma quel romanzo era destinato a non durare a lungo: persi ben presto il padre e la madre¹⁹.

In maniera analoga ad Arkadij Dolgorukij, protagonista dell'Adolescente, il quale, come sottolinea E.I. Semënov, «costruisce l'immagine di Versilov secondo uno schema astratto e quindi si sente il creatore di una vita soggetta alla sua coscienza»,²⁰ Netočka prova a modellare il rapporto con il patrigno secondo canoni fiabeschi.

Come osserva K.G. Šervarly, l'immaginazione della bambina si spinge a un tale punto di falsificazione della realtà dal ribaltarne completamente gli equilibri: «la povera mamma», che all'inizio della narrazione viene introdotta quale vittima della volubilità e della superbia del marito e unica fonte di reddito della famiglia, si trasforma nell'antagonista che impedisce alla bambina e al marito di abbandonare il tugurio per una nuova vita; Efimov si tramuta, invece, nell'eroe, oggetto di amore e di devozione totalizzanti da parte di Annetta²¹.

Tuttavia, questa mescolanza di realtà e invenzione è destinata inevitabilmente al fallimento:

Una volta, quando la mamma non era in casa, io scelsi un momento in cui mio padre era particolarmente allegro — cosa che gli accadeva quando aveva bevuto appena un poco di vino — [...] gli chiedevo dove saremmo andati, se saremmo partiti presto, cosa avremmo preso con noi, come avremmo vissuto e, infine, se saremmo andati ad abitare nella casa con le tende rosse [...] E cominciai a

¹⁸ R.G. NAZIROV, *Netočka Nezvanova*, «Polnoe sobranie sočinienij v tridcati tomach: Tom 13. Podrostok. (1972)», AN SSSR, Institut russkoj literatury (Puškinskij dom), a cura di V.G. Bazanov, G. M. Fridlender, V.V. Vinogradov et al. – Nauka. Leningradskoe otdelenie, Leningrad 1972-1990, p. 256.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 31-32, 40.

²⁰ E.I. SEMËNOV, *Roman Dostoevskogo «Podrostok»*, Nauka, Leningrad 1979 p. 79. Traduzione mia.

²¹ K.G. ŠERVARLY, *Funkcija skazki v povesti F.M. Dostoevskogo «Netočka Nezvanova»*, 2021, «Dostoevskij i mirovaja kul'tura. Filologičeskij žurnal», 2021, I, 13, p. 190.

sgridarmi, mi parlò a lungo, dicendomi che ero una bambina stupida, che non capivo niente... e non ricordo cosa ancora, ma era molto addolorato²².

Rimasta improvvisamente orfana, Annetta torna ad essere un oggetto, una bambola silenziosa a cui non si può certo riconoscere la capacità di leggere – «Mi diedero un bellissimo libro con delle figure e mi ordinarono di guardarlo»²³ – e tantomeno di narrare la propria storia: «Alle domande fatte dai visitatori sul mio conto lei [la principessa Ch...ja] rispondeva che si trattava d'una storia straordinariamente interessante, e poi incominciava a raccontare in francese. E durante i suoi racconti quelli mi guardavano, scuotevano il capo, facevano esclamazioni»²⁴.

Nella nuova famiglia del principe X, Netočka vive nuovamente immersa in un silenzio vigile, come un giocattolo, sempre disponibile per il divertimento e l'autocompiacimento dei suoi benefattori. Tuttavia, le sue scarse attitudini retoriche la trasformano presto in un ninnolo noioso:

benché la mia storia fosse tanto insolita e una grande parte vi avessero avuto il destino e, diciamo pure, diverse vie misteriose, e anche se in essa c'era molto d'interessante, d'indispensabile, e persino qualcosa di fantastico, io ne uscivo pur sempre, quasi a dispetto di tutta quella situazione melodrammatica, come la più ordinaria delle bimbe, spaurita, smarrita, quasi, e persino un po' stupida²⁵.

Tale inadeguatezza si rivela addirittura insidiosa, al punto da costarle l'accusa paradossale di fare troppo baccano e il trasferimento nell'angolo più remoto del palazzo.

Il rapporto ambivalente di Netočka con la coetanea Katja, principessina viziata e dispettosa, riporta in primo piano la cruciale importanza della lettura nella vita di Annetta: saper leggere è, infatti, l'unica eredità della sua disgraziata famiglia, l'unico legame con il suo passato: «Non vi hanno insegnato niente?», indaga Katja - «A leggere», risponde pacata, ma ferma, la ragazzina²⁶.

Giunta, infine, nella casa della succube e tormentata Aleksandra Michajlovna, Annetta rivede nel rapporto tra la giovane e l'arcigno marito un parallelo degenerato del rapporto da lei stessa sperimentato con Efimov: Aleksandra ricerca il riconoscimento e l'affetto di Pëtr Aleksandrovič attraverso patetiche dimostrazioni di intelligenza che passano per letture e musica. Come già accennato, la ragazzina vi percepisce qualcosa di ingiusto e riprovevole.

²² DOSTOEVSKIJ, *Netočka Nezvanova*, cit., pp. 32-33.

²³ *Ibid.*, p. 62.

²⁴ *Ibid.*, p. 63.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 79.

Aleksandra Michajlovna è la prima persona che dimostra un sincero affetto nei confronti di Annetta e altrettanta cura per la sua educazione, al punto da prendervi parte attivamente. Tuttavia, i risultati, almeno all'inizio, sono alquanto scarsi dal momento che la giovane donna difetta nel metodo:

Con quale ardore si dedicò alla mia educazione! Si mise con tanta premura, al principio, che madame Léotard, guardandola, sorrideva senza volerlo. [...] Per esempio: lei aveva incominciato a farmi da maestra e da un giorno all'altro si era messa a insegnarmi tante di quelle cose, ma tante, che finiva per esserci più foga, più ardore, e più amorevole impazienza da parte sua, che non un vero vantaggio per me²⁷.

Nondimeno, l'ottimismo e la tenerezza di Aleksandra Michajlovna compensano la sua scarsa preparazione e le due, compagne di studi più che maestra e allieva, conoscono insieme la gioia infantile della scoperta:

Studiavamo molto, ma Dio solo sa che scienza fosse quella. C'era di tutto e insieme non c'era nulla di ben definito. Leggevamo, ci raccontavamo l'un l'altra le nostre impressioni, lasciavamo il libro per la musica, e ore intere volavano via senza che noi ce ne accorgessimo [...] veniva anche madame Léotard; e non di rado incominciavano conversazioni appassionate e calorose sull'arte, sulla vita (che in quella nostra cerchia si conosceva solo per sentito dire) sulla realtà, sugli ideali, sul passato e sul futuro, e si continuava fin dopo la mezzanotte. [...] Con il maestro di geografia non avrei fatto altro che perdere la vista, cercando sulla carta le città e i fiumi. Con Aleksandra Michajlovna intraprendevo viaggi tali, e in tali paesi soggiornavamo insieme, e vedevamo tante rarità, vivevamo ore così fantastiche ed entusiasmanti, e talmente grande era lo zelo d'entrambe, che i libri letti da lei finirono per essere del tutto insufficienti: e fummo costrette ad incominciare nuove letture, potei spiegare io stessa la geografia al mio maestro²⁸.

L'ingresso di Annetta nell'adolescenza cambia le carte in tavola e il rapporto con Aleksandra Michajlovna, fisicamente ed emotivamente, provata da una malattia nervosa di oscura origine si spezza improvvisamente: «Lei proprio non sapeva come leggere, con me. E, certo, se avesse incominciato, si sarebbe fermata subito, alla prima pagina: perché ogni parola poteva essere un'allusione, e ogni frase insignificante un enigma. Le conversazioni a tu per tu, calorose e animate, le fuggivamo entrambe»²⁹.

Rimasta nuovamente sola, Netočka trova forza e speranza nelle letture silenziose condotte all'insaputa dei padroni di casa:

²⁷ *Ibid.*, p. 112.

²⁸ *Ibid.*, pp. 112-113.

²⁹ *Ibid.*, p. 116.

La chiave delle librerie della biblioteca la teneva lui [Pëtr Aleksandrovič]. Un pomeriggio che costui non era a casa io trovai quella chiave sul pavimento. [...] Ecco perché, quando aprii il primo armadio e ne trassi fuori il primo libro ero in preda a una curiosità irrefrenabile, a un accesso di paura e di gioia, e d'un altro sentimento particolare di cui non mi rendevo conto io stessa. In quell'armadio c'erano i romanzi³⁰.

Un'apertura al mondo, quella di Annetta, che ancora una volta si dipana in un'atmosfera claustrofobica³¹.

I romanzi (presumibilmente d'amore) preludono al segreto di Aleksandra Michajlovna, non a caso la lettera scandalosa verrà ritrovata in uno di questi volumi. In un primo momento, però, a prevalere è il desiderio della ragazza di trovare risposta alle sue inquietudini adolescenziali:

Incominciai a leggere con avidità, e ben presto la lettura mi assorbì completamente. Le mie nuove esigenze, le mie recenti aspirazioni, gli slanci ancor vaghi della mia età adolescente, che irrequieti e tumultuosi mi erano insorti nell'anima, sobillati dal mio sviluppo troppo precoce, deviarono d'un tratto verso quest'altro sbocco, apertosi in modo inatteso, e fu così per molto tempo, come se fossero pienamente soddisfatti del loro nuovo cibo, come se avessero trovato la loro giusta via.³²

Annetta riscopre così la potenza demiurgica dell'immaginazione:

Era come se qualcosa s'affollasse profeticamente nella mia anima, e la mia speranza si rafforzava nell'anima ogni giorno di più, benché intanto diventassero sempre più forti anche i miei slanci verso quell'avvenire, verso quella vita che quotidianamente mi colpiva in ciò che leggevo, con tutta la forza che è propria all'arte, con tutte le seduzioni della poesia³³.

Nondimeno la facoltà creativa si mantiene ancora a livello meramente astratto: Netočka non può e, forse nemmeno vuole, agire sulla realtà accontentandosi di sognare. Una peculiarità indubbia dei personaggi di Dostoevskij³⁴ che trovano nella letteratura una cassa di risonanza delle proprie passive inclinazioni³⁵:

disposi inconsapevolmente d'accontentarmi, almeno per il momento, del mondo della fantasia, del mondo sognato, dove ero io sola signora, dove non esistevano che seduzioni, e gioia, e la stessa disgrazia, se pure vi veniva ammessa [sic], aveva una parte del tutto passiva, una particina di passaggio, la parte

³⁰ *Ibid.*

³¹ GHIDINI, *Dostoevskij*, cit., p. 81.

³² DOSTOEVSKIJ, *Netočka Nezvanova*, cit., p. 117.

³³ *Ibid.*, pp. 117-118.

³⁴ GHIDINI, *Dostoevskij*, cit., p. 82.

³⁵ R. CH. JAKUBOVA, *Funkcii «Knigi» v romane F. M. Dostoevskogo «Podrostok»*, «Vestnik Baškirkoskogo universiteta», 2011, XVI, 2, p. 400.

indispensabile per i dolci contrasti e per l'improvvisa svolta del destino verso un felice scioglimento degli entusiastici romanzi che popolavano la mia testa. Così interpreto adesso il mio stato d'animo d'allora. E una vita simile, la vita della fantasia, la vita del brusco straniamento da tutto ciò che mi circondava, poté continuare per tre anni interi!³⁶

Al centro dell'infruttuoso lavoro dell'immaginazione libresca di *Netočka* troviamo di nuovo la figura mai sbiadita di Katja:

E poi Katja non mi aveva mai abbandonata, nei miei pensieri: era come se avesse continuato a vivere con me; in tutti i miei sogni, in tutti i miei romanzi e in tutte le mie fantastiche avventure noi due eravamo state sempre insieme, mano nella mano. Quando mi figuravo di essere io la protagonista di ogni romanzo da me letto, mi ponevo subito accanto la principessina mia amica, e sdoppiavo il romanzo in due parti, delle quali una, naturalmente, era creata da me, benché derubassi senza alcuna pietà i miei autori prediletti³⁷.

Del resto, Annetta possiede un'anima quieta e resiliente, che la porterà ad essere "trovata" dalla musica piuttosto che coltivare (infelici) velleità artistiche come fatto da Efimov³⁸.

Il successivo riavvicinamento con Anna Michajlovna, che prelude alla scoperta delle doti canore della protagonista, passa, ancora una volta, per i libri:

Così, per esempio, quando avevo già quindici anni, lei, un giorno, dopo aver frugato tra i miei libri, mi domandò che cosa leggevo; [...] Per due settimane intere parve quasi prepararmi, saggiarmi, informarsi sul grado del mio sviluppo e sulle mie esigenze. Finalmente decise d'incominciare, e sul nostro tavolo comparve *Ivanhoe* di Walter Scott, che io avevo letto già da tempo e per lo meno tre volte. Dapprincipio seguì le mie impressioni con timida attesa, quasi soppesandole, e proprio come se ne avesse paura; ma poi finalmente scomparve quella tensione che si era stabilita tra noi in modo per me fin troppo vistoso; allora ci infiamammo entrambe, ed io fui tanto tanto contenta di non dover più nascondermi, di fronte a lei!³⁹

Ma la gioia derivata dalla scoperta della propria voce, l'apertura definitiva al mondo è presto turbata da nuove angosce da cui *Netočka* fugge rifugiandosi tra le pagine dell'ennesimo romanzo:

mi aveva colta una sorta d'intollerabile, angoscioso ristagno, che io stessa non riuscivo a capire. I miei sogni, i miei slanci si erano spenti d'un tratto, e persino la mia inclinazione a fantasticare era scomparsa, come per impotenza.

³⁶ DOSTOEVSKIJ, *Netočka Nezvanova*, cit., p. 118.

³⁷ *Ibid.*, p. 122.

³⁸ GHIDINI, *Dostoevskij*, cit., p. 86.

³⁹ DOSTOEVSKIJ, *Netočka Nezvanova*, cit., p. 120.

Un'indifferenza fredda aveva sostituito il mio inesperto ardore spirituale d'un tempo. Persino il mio talento, che era riconosciuto da tutti e a cui tenevo con tanto entusiasmo, aveva perduto le mie simpatie, ed io lo trascuravo, spietatamente. [...] Ero entrata nella biblioteca (quello per me resterà sempre un momento memorabile) e avevo preso il romanzo di Walter Scott *Le acque di Saint-Ronan*, l'unico che non avessi ancora letto. Ricordo che un'angoscia pungente e senza oggetto mi straziava, come un presentimento⁴⁰.

Ed è netto il presentimento che qualcosa di terribile sia in procinto di accadere:

Avevo voglia di piangere. Io piangevo davvero e, aperto il libro alla seconda parte, lo sfogliavo distrattamente, cercando di scoprire un qualche senso nelle frasi staccate che mi baluginavano davanti agli occhi. Era come se volessi fare una predizione, così come se ne fanno aprendo un libro a caso. Ci sono momenti in cui tutte le energie intellettuali e spirituali, morbosamente tese, paiono avvampare d'un tratto della vivida fiamma della coscienza, e in quell'attimo qualcosa di profetico appare come in sogno all'anima sconvolta, che si strugge, nel presentimento del futuro, e quasi lo pregusta⁴¹.

Ed ecco che, cercando «la predizione del proprio futuro», Anneta s'imbatte nella causa dell'infelicità di Aleksandra Michajlovna: «Ma quando lo riaprii vidi un foglio di carta da lettere fitto di scrittura, piegato in quattro e tanto appiattito, tanto compresso, che pareva fosse stato riposto nel libro e dimenticato già da diversi anni»⁴².

In questo passaggio i dettagli della scena di lettura si fanno più minuziosi di quanto finora avvenuto:

Alcune parole mi balzarono per caso agli occhi, e il mio cuore incominciò a battere d'attesa. Ero turbata, rigiravo la lettera fra le mani come per allontanare apposta il momento della lettura. Per caso la portai verso la luce: sì! Gocce di lacrime si erano asciugate su quelle righe; erano rimaste le macchie, sulla carta; qua e là intere lettere erano state lavate via dalle lacrime. Dalle lacrime di chi? Finalmente, non resistendo più per l'impazienza, lessi metà della prima pagina, e un grido di stupore mi si strappò dal petto. Richiusi l'armadio della libreria, rimisi il libro al suo posto e, nascosta la lettera sotto il fazzoletto da collo, corsi in camera mia, mi chiusi a chiave e incominciai a rileggere dall'inizio. Ma il mio cuore picchiava tanto forte che le parole e le lettere baluginavano e saltavano dinanzi ai miei occhi. Per molto tempo non riuscii a capire nulla. Quella lettera mi rivelava l'inizio di un mistero; essa mi colpì come un fulmine, perché sapevo

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 123-124.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, pp. 124.

a chi era stata scritta. Sapevo che avrei commesso un delitto, leggendo quella lettera; ma fu più forte di me!⁴³

Netočka rende partecipe il lettore di ogni singola riga, segno o sgualcitura dei fogli, del minimo sussulto del suo animo già inquieto, che tarda a staccarsi anche nei giorni successivi dal contenuto della lettera. Per questo Annetta torna a riprenderla in mano in varie occasioni, ogni volta più sgomenta, perciò, che quelle parole stanno a significare:

Non potevo liberarmi da quelle immagini opprimenti che mi apparivano davanti ogni momento e non mi davano requie. Immaginavo una lunga sofferenza senza vie d'uscita, un martirio, un sacrificio compiuto con obbedienza, con rassegnazione, e invano. Mi pareva che colui che si vedeva offrire quel sacrificio lo disprezzasse e ne ridesse. Mi pareva d'aver visto un delinquente che perdonava i peccati d'un giusto, e mi si spezzava il cuore!⁴⁴

La lettera dell'amante di Aleksandra Michajlovna permette alla fanciulla di cogliere l'origine dell'oscuro male che ha colpito la donna, così come dell'ambiguità dei rapporti con il marito, e, verosimilmente, la fine della sua vita felice all'interno della famiglia. Straziata da un dolore empatico, Netočka si ammala.

Questo, però, non ferma Pëtr Aleksandrovič dall'inferire e accusare la ragazza di condotta immorale per potersi sbarazzare di lei e mantenere al sicuro il segreto di famiglia: «Tenevo in mano la lettera e il libro aperto; il mio viso era umido di lacrime. A un tratto trasalii dallo spavento: sopra di me si era udita una voce che ben conoscevo. E nello stesso istante mi ero sentita strappare la lettera dalle mani»⁴⁵.

Né impedisce a Netočka di inchiodare l'uomo alle proprie responsabilità e, di conseguenza, alla propria condizione di carnefice:

Sono tre anni che ho trovato questa lettera in un libro. Ho indovinato che vi era stata dimenticata, l'ho letta e... ho saputo tutto. Da allora è rimasta a me, perché non avevo nessuno a cui darla. A lei non potevo darla. A voi? Ma voi non potevate non sapere il contenuto di quella lettera, e in essa c'è tutta questa triste storia... Il perché della vostra finzione non lo conosco. Mi è oscuro, per il momento. La vostra anima è oscura, ed io non posso ancora vederla chiaramente. Voi volevate conservare la vostra supremazia su di lei, e l'avete conservata. Ma per farne cosa? Per trionfare su un fantasma, sull'immaginazione sconvolta di una malata, per dimostrarle che si era smarrita e che voi eravate più puro di lei! E avete raggiunto lo scopo, perché quel suo sospetto era l'idea fissa d'una

⁴³ *Ibid.*, pp. 125.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 131.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 145.

mente che si va spegnendo, e forse l'ultimo lamento di un cuore spezzato contro l'ingiustizia della sentenza umana, con la quale voi concordavate pienamente⁴⁶.

La protagonista ha, dunque, compreso il motivo della propria antica indignazione e ciò comporta la perdita dell'innocenza, la fine della sua infanzia. Come già accennato, non abbiamo modo di conoscere l'evoluzione della storia ma è certo che la maturazione psicologica di Netočka sia ormai compiuta.

Bibliografia

- BACHTIN, M., *Problemi dell'opera di Dostoevskij*, Einaudi, Torino 1986.
- BEZDETNAJA, A.I., *Detstvo Netočki Nezvanovoj kak mir otricanij*, «Dostoevskij i mirovaja kul'tura», 2019, II, 6, pp. 220-224.
- DOSTOEVSKIJ, F.M., *Netočka Nezvanova*, «Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach: Tom 2. Povesti i rasskazy 1848—1859 (1972)», AN SSSR, Institut russkoj literatury (Puškinskij dom), a cura di V.G. Bazanov, G. M. Fridlender, V. V. Vinogradov et al., Nauka. Leningradskoe otdelenie, Leningrad 1972-1990, pp. 142-267.
- ID. *Netočka Nezvanova*, Edizioni Garzanti, Milano 2013.
- FRANK, J., *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865-1871*, Princeton University Press, Princeton 1995.
- GHIDINI, M.C., *Dostoevskij*, Salerno Editrice, Roma 2017.
- MILLER, R.F., *Dostoevsky's Unfinished Journey*, Yale University Press, New Haven 1997.
- NAZIROV, R.G., *Netočka Nezvanova*, «Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach: Tom 13. Povesti i rasskazy 1848—1859 (1972)», AN SSSR, Institut russkoj literatury (Puškinskij dom), a cura di V.G. Bazanov, G.M. Fridlender, V.V. Vinogradov et al., Nauka. Leningradskoe otdelenie, Leningrad 1972-1990, pp. 5-458.
- PAPERNO, I., *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford University Press, Redwood City 1994.
- SEMĚNOV, E.I., *Roman Dostoevskogo «Podrostok»*, Nauka, Leningrad 1979.
- ŠERVARLY, K.G., *Funkcija skazki v povesti F.M. Dostoevskogo «Netočka Nezvanova»*, «Dostoevskij i mirovaja kul'tura. Filologičeskij žurnal», 2013, I, 13, pp. 184-192.
- TERRAS, V., *A Karamazov Companion: Commentary on the Genesis, Language, and Style of Dostoevsky's Novel*, University of Wisconsin Press, Madison 2002.
- JAKUBOVA, R.CH. *Funkcii «Knigi» v romane F. M. Dostoevskogo «Podrostok»*, «Vestnik Baškirskogo universiteta», 2011, XVI, 2, pp. 400-405.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 156.

Lettura come dialogo ermeneutico

Per una pragmatica della lettura in chiave borderline: il killer letterario come “arcilettore”

Filippo Fonio

ISA-UMR Litt&Arts, Université Grenoble Alpes

La bibliokakia, complemento necessario ed esautorazione della biblioterapia, si fonda sul potere trasformativo di libri la cui lettura è destinata a far compiere a determinati individui atti al contempo salvifici (per se stessi) e criminosi in un’ottica sociale. La tematica del libro maledetto o del libro che uccide conosce un’ampia fortuna nel genere del Bibliomystery o *thriller* letterario. Al suo interno possiamo riconoscere alcune manifestazioni fenomenologiche tipiche della bibliokakia, che si configura in tali produzioni come gesto peculiare di lettura esegetica il cui statuto di legittimità non è pienamente consensuale.

killer letterari, bibliomystery, letteratura di genere, bibliokakia

Biblioterapia e bibliokakia, fra estetica della ricezione e teoria della lettura

«Gli orchi possono essere degli eccellenti lettori?»
(E. FERRERO, *N.*, 2000)

La biblioterapia è un genere saggistico molto in voga in particolare dal periodo della pandemia. Nei prodotti destinati al grande pubblico – quindi escludendo l’editoria specialistica –, essa è in parte ascrivibile alla macrocategoria del *self-help*. La preconizzazione dell’uso (auto-)terapeutico dei libri può essere operativamente riassunta nei due concetti chiave di «guidance» e di «solace»¹,

¹L. BREWSTER, *Bibliotherapy: A Critical History*, in *Bibliotherapy*, a cura di S. McNicol, L. Brewster,

che caratterizzano rispettivamente due posture lettoriali in bilico tra un atteggiamento passivo nei confronti della lettura, e una ricaduta attiva della lettura stessa: il libro è (guida il paziente) e *fa* (lo rasserena). Quel che il paziente può ricavare dal libro coincide, a ben vedere, con molti dei benefici che all'atto della lettura sono tradizionalmente ascritti:² la (ri-)motivazione, un aumento dell'autostima, dinamiche di transfert autore-lettore o personaggio-lettore, catarsi (anche al di là di pietà e terrore) e sublimazione, volontà di emulazione.³ Forme di terapia omeopatica sono inoltre previste laddove il paziente si confronti con narrazioni incentrate sul processo malattia-guarigione in particolare. Tra le due forme di lettura previste dalla biblioterapia, ovvero quella "fattuale", pragmatica, del testo, e quella piuttosto di natura estetica, la prima è maggioritariamente accolta a discapito della seconda – benché quest'ultima non sia del tutto assente da forme terapeutiche alla frontiera fra psicologia e filosofia, quali la moderna kaloterapia. Alcune dottrine biblioterapiche, d'altronde, si fondano sulla combinazione fra il senso originario della *θεραπεία* greca⁴ e quello invalso nelle lingue moderne, sull'associazione fra profilassi e cura per una vasta gamma di patologie, «en los niveles intelectuales, psicosociales, interpersonales, emocionales y laborales».⁵

Soprattutto nelle illustrazioni extra-cliniche di metodi biblioterapici, due dati emergono con insistenza. Da un lato, l'insistenza sul valore terapeutico del classico, della grande letteratura, dell'autore e dell'opera canonizzati – in un'ottica di chiara dipendenza dalle istanze di un «Western Canon» *juxta* Harold Bloom,⁶ mentre la controparte medica della disciplina sembra più attenta alla componente contenutistica delle opere anziché al loro "valore". Dall'altro lato, la critica letteraria di impronta biblioterapica è particolarmente attenta alle dinamiche dell'interpretazione da parte del lettore.⁷ Affinché la lettura possa assurgere al ruolo di "anelito alla felicità" – dunque di un miglioramento del-

Facet, London 2018, pp. 3-22, p. 3.

²Diverse correnti critico-letterarie si sono del resto interessate all'approfondimento della nozione impressionistica del "libro che salva la vita". A titolo di esempio vedi T.M. TANGERÅS, *Literature and Transformation. A Narrative Study of Life-Changing Reading Experiences*, Anthem Press, London 2020. Un caso emblematico di questo tipo di saggistica applicata alla *Divina Commedia* è R. DREHER, *How Dante Can Save Your Life. The Life-Changing Wisdom of History's Greatest Poem*, Regan Arts, New York 2015.

³Nella lista fornita da O. ALONSO GARCÍA (*Biblioterapia y desarrollo personal*, Ecimed, La Habana 2008, p. 4): "identificación", "proyección", "introyección", "catarsis" e "comprensión".

⁴Su cui cfr. in particolare M.-A. OUAKNIN, *Bibliothérapie. Lire, c'est guérir*, Le Seuil, Paris 1994.

⁵ALONSO GARCÍA, *Biblioterapia y desarrollo personal*, cit., p. 5.

⁶Dalla *Divina Commedia* alla *Strafkolonie* di Kafka, i libri di cui si suggerisce un uso curativo sono infatti regolarmente opere canonizzate.

⁷Fino al caso estremo della «bibliothérapie herméneutique» illustrata in M.-A. OUAKNIN, *Bibliothérapie*, cit.

lo stato psicologico del lettore, indipendentemente dalla presenza di patologie eventuali – devono essere applicate al libro tutta una serie di pratiche non esenti da rischi di arbitrarietà o di «deriva ermeneutica», incentrate su una pragmatica della lettura che si attua attraverso «una grande energia creativa» che deve essere applicata al testo.⁸ In modo poi solo apparentemente paradossale, tale libertà interpretativa che si consiglia al lettore è “totale” nei confronti dei significati del testo – siamo infatti autorizzati, ad esempio, a procedere sia per analogia sia *e contrario*, rispettivamente da una narrazione di conquista di libertà a una di un sistema concentrazionario o pandemico, ai fini di trovare un benessere in una situazione di “lockdown” –, mentre non è altrettanto libera né tollerante per quel che riguarda l’etica del testo stesso, in quanto quest’ultima si traduce per osmosi in un’etica del lettore.⁹ Per trovare la pace in se stessi, in altre parole, dobbiamo leggere in chiave irenistica qualsivoglia narrazione, giocoforza violando il testo se necessario. Quel che tuttavia non possiamo fare, se vogliamo star bene leggendo, è trarre spunto dai libri per pensare o per compiere il male. Il che rinvia, a ben vedere, all’atavica dimensione sociale del bene dell’essere umano, e chiaramente la biblioterapia esclude una qualsivoglia dimensione di piacere o benessere che possa essere provata grazie a idee o comportamenti antisociali, individualistici, sadici.

Questo avviene per ragioni ben comprensibili, ma mi pare necessario insistere sul fatto che tali istanze spostino il problema dei «limiti dell’interpretazione» in un’ottica esclusivamente estrinseca, liberando da un lato l’ermeneutica dalla costrizione del senso, ma vincolandola, dall’altro lato – come del resto avviene sistematicamente quando un’operazione di interpretazione si muove in accordo con parametri ideologici –, a un’etica presuntamente universale. Un sistema di questo tipo si mostra fallace proprio nella volontà di farsi pratica di lettura totalizzante. Se ciascun lettore, stando proprio ai *diktat* biblioterapici, può e deve leggere determinati libri al fine di trovare o ritrovare il benessere, e deve leggerli in modo tale che facciano del bene a lui e al consorzio umano, non si può escludere a priori che la lettura possa essere causa di malessere lettoriale, e che certi libri possano fare male... o possano condurre a fare del male, come vedremo fra poco.

Partendo da tali constatazioni, dovremo cercare di capire che tipo di lettura e di ermeneutica letteraria venga messa in atto dal lettore che converte la lettura in azione malevola: una lettura illegittima, “difettosa”, o al contrario “ideale”?

⁸ Traggio espressioni quali «energia creativa» e «anelito alla felicità» da una serie di blog biblioterapici molto seguiti. Cito almeno uno dei più noti: <<https://biblioterapiaitaliana.com/blog/>> (15 maggio 2024).

⁹ Su cui vedi E. RAIMONDI, *Un’etica del lettore*, il Mulino, Bologna 2007, o il recente R. PIERCEY, *Reading as a Philosophical Practice*, Anthem Press, London 2021.

Alcuni prodotti molto diffusi nella letteratura di genere, e in particolare nel *thriller*, costituiscono un punto di osservazione privilegiato per vedere in azione queste dinamiche. Come ignorare, infatti, la fortuna tematica di quella forma estremizzata della bibliomania/bibliofolia¹⁰ che possiamo utilmente definire *bibliokakia*?

Bibliomystery e bibliokakia

Il macrogenere del *thriller* è solito dividersi ormai in innumerevoli sottocategorie, altamente permeabili. Uno dei sottogeneri oggi più in voga è quello del «Bibliomystery» – talvolta chiamato anche «Archive thriller» o, nel mondo francofono specialmente, ricondotto a una delle branche specialistico-accademiche della FASP («Fiction À Substrat Professionnel»). Pur nel proliferare degli studi sulle varie manifestazioni del “giallo”, del *thriller* e della figura del *serial killer*, il Bibliomystery non è stato finora oggetto di particolare interesse in sede critica;¹¹ possiamo tentare nondimeno una tassonomia di base delle tipologie di Bibliomystery più ricorrenti.

Nell'alveo delle opere di suspense legate al mondo del libro, dell'editoria, dei lettori, delle librerie e delle biblioteche (questa una definizione minima e operativa del Bibliomystery), troviamo innumerevoli narrazioni che hanno al proprio centro diverse forme di enigmi letterari: codici da decryptare, complotti, sette e diverse forme di imprese criminose la cui chiave si cela in opere letterarie o artistiche nei confronti delle quali l'acribia esegetica degli inquirenti (spesso affiancati da esperti, studiosi, professori) deve esercitarsi al fine di risolvere il mistero. Anche tenendo conto della poligenesi di tale forma, di origine echiana ma non solo, appare tipico e al contempo significativo il successo planetario di Dan Brown e dei suoi epigoni, fra cui ad esempio Giacometti-Ravenne. Laddove la narrazione *thriller* o gialla prende a prestito elementi propri del romanzo di avventura in particolare, ma anche del *thriller* archeologico (si pensi al *franchising* Indiana Jones e, in Italia, ai romanzi di Valerio Massimo Manfredi), trovia-

¹⁰ Molto studiata in chiave tematica in particolare, a partire dallo snodo Nodier-Flaubert; cfr. ad esempio A. CASTOLDI, *Bibliofolia*, Mondadori, Milano 2004. Per un approfondimento soprattutto teorico del *thriller* letterario rinvio a F. FONIO, *Le 'polar dantesque': un sous-genre paralittéraire*, in *Dantesque. Sur les traces du modèle*, a cura di G. Sangirardi, J.-M. Fritz, Garnier, Paris 2019, pp. 267-283.

¹¹ Se si eccettuano alcuni interventi retrospettivi di scrittori adepti del genere o di critici-scrittori: Agatha Christie, Gilbert Keith Chesterton, Boileau-Narcejac, Giulio Leoni, Laura Mancinelli, Luca Crovi, Danila Comastri Montanari, nonché alcuni contributi in «Tirature» di Vittorio Spinazzola. Un prezioso tentativo di compilazione bibliografica è nondimeno stato pubblicato nel 1985 sulla benemerita rivista «The Armchair Detective» (1967-1997): J. BALLINGER, *Collecting Bibliomysteries*, «The Armchair Detective», 18, 2, Spring 1985, pp. 127-139, e 18, 3, Summer 1985, pp. 282-301.

mo poi moltissime produzioni incentrare sull'ormai comune *locus* della caccia al manoscritto o al libro stampato rarissimo rubato, creduto perduto e inopinatamente (e provvisoriamente) rinvenuto, oggetto della concupiscenza dello studioso facoltoso, ma anche del collezionista e del librario antiquario. Anche per questa seconda sottocategoria osserviamo una poligenesi che va dal *Crime de Sylvestre Bonnard* di Anatole France, via via fino a Eco e, in anni più recenti, al grande successo del *Club Dumas* di Arturo Pérez Reverte. Una produzione che cresce esponenzialmente in questi ultimi anni è quella della fortunatissima categoria dello "scrittore detective" o del "personaggio letterario detective", con le serie di Aristotele, Orazio, Dante, Francis Bacon, Leonardo da Vinci, Samuel Johnson e James Boswell, Oscar Wilde,¹² o del fratello di Andrea Sperelli. Benché non vada necessariamente da sé – emblematica è in tal senso la serie creata da Corrado Augias che mette in scena Giorgio Sperelli –, la maggior parte di queste narrazioni fanno anche di questioni letterarie il cuore dei propri intrighi. Un altro caso, più raro ma particolarmente interessante ai fini della comprensione della "memoria culturale" del genere, è quello della riscrittura del "classico" in chiave *thriller* o gialla.¹³

Un'ultima distinzione, ed è il caso che mi occupa qui più nello specifico, in quanto in esso si esplica in maniera più evidente la dinamica propria della bibliokakia e vi si vede emergere la figura del lettore malevolo, è quella di narrazioni impennate su *serial killer* letterati (e letterari). Se negli altri Bibliomystery qui sommariamente descritti appare una propensione a uccidere per il libro, e specificamente per il suo possesso materiale – insomma il libro è presente come oggetto di desideri sfrenati, e spesso appare inerte e pronto a cadere in possesso del più audace –, in quest'ultima categoria è il lettore ispirato dal libro che si mette a compiere azioni criminose. E se solo in una minoranza di casi (ancora una volta con *Il nome della rosa* come grande archetipo) è il libro che uccide in senso proprio, per restare nella metafora poliziesca possiamo affermare che in questo genere di narrazioni il libro costituisca il mandante di omicidi seriali, e il lettore (ma di nuovo, che tipo di lettore?) il loro perpetratore – si pensi al personaggio di Hannibal Lecter creato da Thomas Harris.

¹² Alcuni casi rappresentativi sono antologizzati in *The Great "Detectives"*, a cura di T. Mathieson, Simon and Schuster, New York 1960.

¹³ Esempi tipici sono quelli del *Macbeth* di Jo Nesbø o di Alan Gordon, *Thirteenth Night*, sequel in chiave *thriller* della *Twelfth Night* di Shakespeare e primo della fortunata serie della "Fool's Guild". Simili operazioni di riscrittura possono diversamente ibridare giallo e parodia (come nel caso di *Lord Hamlet's Castle* di Hunter Steele), suspense, stereotipi del gotico e *steampunk* (René Reouven, *Bouvard, Pécuchet et les savants fous*), fantascienza (*Drood* di Dan Simmons). Del resto, proprio per la sua stessa natura lo *steampunk* è un genere che si presta particolarmente all'innesto fra presenze letterarie canoniche e dinamiche proprie della letteratura di genere.

In questa ottica per lo meno, la bibliokakia letta attraverso il filtro del Bibliomystery costituisce una sorta di antitesi alla biblioterapia. Se quest'ultima predica la cura attraverso i libri, la prima illustra una fenomenologia del contagio attraverso la lettura. Coi libri ci si può ammalare; leggere, o per lo meno leggere determinati libri, fa male, per lo meno a determinati soggetti. Senza entrare in questioni di teodicea, e lasciando implicita la natura di tale "male", è invece lecito chiedersi a chi faccia male la lettura: all'assassino o alla/e vittima/e (che saremmo tentati di identificare con il non lettore)? Lasciamo per ora in sospenso tale domanda, come pure il tentativo di etichettare queste fisionomie lettoriali sulla base di tassonomie dell'estetica della ricezione di scuola jaussiana¹⁴ o del «reader response criticism», per soffermarci sulla dinamica che si instaura in questo tipo di narrazioni.

Uccidere obbedendo ai dettami di un libro, oppure scegliere le proprie vittime in base a esso, o ancora lasciarsi ispirare dalla lettura di un libro per un *modus operandi* criminoso, significa anzitutto *leggere*, e leggere con particolare attenzione. Si tratta, nel vero senso della parola, di una lettura che trasforma la vita.¹⁵ Fare di un John Doe qualsiasi il John Doe di *Seven* di David Fincher – tassello cinematografico imprescindibile per una disamina del Bibliomystery –, un angelo vendicatore, un profeta della catarsi e della palinodia universali che applica al mondo di oggi quel che legge nella *Divina Commedia* significa non solo, da parte del poema dantesco, far cambiare radicalmente la vita del lettore, ma anche, dal punto di vista di quest'ultimo, applicare alla lettera una forma perfettamente ortodossa di pragmatica della lettura. La lettura serve uno scopo preciso, si traduce in azione; come nella biblioterapia, l'ipotesto diventa un manuale di condotta. Altro punto in comune fra biblioterapia e bibliokakia è il precetto della "lettura creativa", funzionale, nell'uno come nell'altro approccio al testo, al potere trasformativo della lettura stessa.

Infine – e questo è un aspetto della bibliokakia che ne mette in luce l'ineludibile carattere ibrido in bilico fra esegesi codificata (cabalistica o altro) e cultura

¹⁴ Il sistema di Hans Robert Jauss sembra per la verità già contemplare, benché cursoriamente, un simile esito. Nel 1972, Jauss rileva il legame postulato dalla cultura della sua epoca fra il godimento estetico (*Einfühlung*) nella fruizione dell'arte e la dimensione borghese del pop, della cultura per le masse. Elemento imprescindibile della fruizione estetica è nondimeno per Jauss «*das Appellative*», l'istanza conativa del testo fruito, che se il critico, fedele all'orizzonte della medievistica, riconosce anzitutto nel valore *esemplare* della letteratura, precisa poter essere riscontrato anche in forme laicizzate e secolari di "incitazione al fare". Al centro dell'effetto (*Wirkung*) sono dunque tanto il godimento estetico "puro" e assoluto, quanto la valenza conativa, assiologico-comportamentale, pragmatica. Cfr. H.R. JAUSS, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Universität Konstanz, Konstanz 1972.

¹⁵ Per il versante biblioterapico della medesima problematica cfr. T.M. TANGERÅS, *Literature and Transformation*, cit.

pop – il lettore killer è anche un fan.¹⁶ Come in molte operazioni critiche, così nelle letture che si traducono in gesto criminale, specialmente quando dalla lettura si devono trarre informazioni concrete circa un *modus operandi* omicida, il lettore killer si trova a dover esplicitare inferenze espresse brachilogicamente nell'ipotesto, colmare lacune logiche, decontestualizzare e ricontestualizzare informazioni. E non ultimo, i gesti interpretativi del bibliofolle criminoso nei confronti dell'ipotesto ne costituiscono spesso dei *what if* e degli *spin-off*, entrando quindi a far parte della costellazione eterogenea della sua fortuna.

Libri che uccidono

Non sorprenderà che, altro punto che biblioterapia e bibliokakia hanno in comune, i libri che salvano, come quelli che dannano il lettore, sono spesso dei classici. I canoni rispettivi sono chiaramente diversi, ma solo in parte: se Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft o Thomas de Quincey fanno chiaramente parte delle letture mortifere, Dante, Shakespeare, La Fontaine, Dumas, Dickens possono assurgere a entrambe le funzioni.¹⁷ Questa presenza pregnante del classico trova una doppia giustificazione: da un lato caratterizza un orizzonte di riferimento condiviso e un'enciclopedia posseduta da un'ampia comunità di lettori, per lo meno sotto forma di una serie di nozioni di base, ma trova anche una possibile spiegazione di natura paraletteraria, ovvero la volontà, da parte degli autori dei *thriller*, di servirsi di studi preesistenti che autorizzino in qualche modo letture “non conformi” dell'opera canonizzata.

Gli esempi che seguono mostrano alcune costanti di genere, interessanti anche nella ridondanza che caratterizza le narrazioni – le quali sono da considerarsi prodotti seriali –, nonché utili nella fattispecie a vedere come le categorie succitate del Bibliomystery siano altamente permeabili, benché i casi illustrati qui tendano a connotarsi più decisamente come esplicitazioni del motivo della bibliokakia.

¹⁶ Da *Misery a Finders Keepers*, lo scrittore che si è maggiormente prodigato nell'indagine del legame tra fanatismo letterario e comportamenti criminosi è stato Stephen King.

¹⁷ Una lista senza pretese di esaustività: A. REYNOLDS LONG, *Death Looks Down*, Ziff-Davis, Chicago 1944 (Poe; possibile archetipo del genere); A. DELALANDE, *Le Piège de Lovecraft*, Grasset, Paris 2014; R. REOUVEN, *Le Cercle de Quincey*, Denoël, Paris 1998; S. CONCA BONIZZONI, *I delitti di Dante*, Leone, Milano 2016; A. DELALANDE, *Le Piège de Dante*, Paris, Grasset, 2006; A. LÜTKEBOHMERT, *Das Dante-Ritual*, Emons Verlag, Berlin 2004; M. PEARL, *The Dante Club*, Vintage, London 2003 (uno dei più importanti bestsellers del genere del Bibliomystery); M. ROSE, *Dark Dante*, Troubadour-Matador, Market Harborough 2021; J. CARRELL LEE, *The Shakespeare Secret (Interred with Their Bones)*, Sphere, London 2007; J. CARRELL LEE, *The Shakespeare Curse (Haunt Me Still)*, Sphere, London 2010; A. DELALANDE, *Les Fables de sang*, Grasset, Paris 2009 (La Fontaine); R. REOUVEN, *Souvenez-vous de Monte-Cristo*, Denoël, Paris 1996 (Dumas).

Già nel probabile archetipo del genere, *Death Looks Down* di Amelia Reynolds Long (1944)¹⁸ troviamo un caso di ibridazione che diventerà in seguito topico: gli omicidi perpetrati all'Università di Philadelphia fanno seguito al rinvenimento fortuito (interfoliato in una rivista d'epoca) e al successivo furto del presunto autografo della ballata *Ulalume* di Poe. Chiaramente tuttavia essi non si basano sulla produzione poetica di Poe, ma sui suoi più noti, e più facilmente trasponibili in atto criminoso, racconti. Il *modus operandi* dell'assassino consiste infatti nel trarre ispirazione successivamente da *The Cask of Amontillado*, *The Mystery of Marie Rogêt* e *The Murders in the Rue Morgue*.¹⁹

Sempre di ritrovamento di manoscritti che inducono a una catena di omicidi si tratta in *The Shakespeare Secret (Interred with Their Bones)* di Jennifer Lee Carrell (2007), una narrazione in cui la bibliofilia e l'erudizione hanno un ruolo molto più consistente rispetto all'esempio precoce di Reynolds Long. Nel *thriller* shakespeariano della Carrell troviamo davvero tutti gli ingredienti del macrogenere del Bibliomystery, a partire dall'interpretazione iniziatico-esoterica del classico sulla scorta di Dan Brown. La studiosa che è la prima vittima nel romanzo, e sulla cui morte e misterioso lascito la sua allieva prediletta si trova a indagare, è infatti un'adepta di una certa critica shakespeariana. Si interessa a «the long, strange history of attempts to recover forbidden wisdom thought to be scattered through [Shakespeare's] works.» E l'allieva precisa subito: «secret, not magical»,²⁰ come a voler rimarcare che il messaggio iniziatico, benché cifrato, è realmente presente nell'opera di Shakespeare, e che il suo scoprimento è procedimento esegetico, non rabadomantico. Tale messaggio, oggetto di tutti i desideri, si troverebbe in particolare celato nel First Folio, opera di cui l'assassino cerca di distruggere tutti gli esemplari che gli capitano sotto mano. Il mistero è molto articolato e non è qui il caso di entrare in dettagli, ma è importante notare che l'enigma che si cerca di risolvere nel romanzo è anche un enigma storiografico, incentrato in parte sulla figura di una critica shakespeariana altamente eterodossa e con sospetto di "velamismo" come Delia Bacon, in parte sull'annoso problema dell'identità di Shakespeare – in merito al quale oggetto di esegesi è fra l'altro la celebre citazione di Gabriel Harvey «vultus... / tela vibrat», traducibile come «will / shakespeare» –, in parte, infine, sull'ennesima opera perduta (in questo caso la pièce chisciottesca *Cardenio*, presuntamente

¹⁸ A cui si deve fra l'altro anche *The Shakespeare Murders* (1939).

¹⁹ Una maniera diversa ma altrettanto topica di affrontare il "caso Poe" è quella di un altro specialista del genere, Matthew Pearl, che in *The Poe Shadow* (2006) ibrida la forma del *thriller* a quella del romanzo storico mettendo in scena un avvocato che conduce un'indagine sulle circostanze della morte di Poe. Seguendo una pista che lo porta fino a Parigi, l'investigatore improvvisato conosce colui il quale avrebbe ispirato il personaggio di Auguste Dupin.

²⁰ Per entrambi i passaggi: CARRELL LEE, *The Shakespeare Curse*, cit., p. 56.

shakespeariana).²¹ L'assassino gioca con la studiosa-detective uccidendo volta a volta la sua maestra secondo una modalità che ricorda quella del padre di Hamlet nella pièce eponima – rispetto a cui va chiaramente tenuta presente l'analogia fra paternità biologica e filiazione accademica –, e successivamente annegando la bibliotecaria scientifica del centro di studi shakespeariani dello Utah a mo' di Ophelia – con descrizione che ricorda quella di Millais. Va poi notato che il ragionamento inferenziale che prelude allo svelamento del mistero e dell'identità dell'omicida è anch'esso in qualche sorta di natura letteraria. Il che è indispensabile in una certa misura, dacché il killer «wasn't just playing Shakespeare. In a way, he was playing Cervantes, too, making himself a cruel twist on proud old Quixote, forcing other people into his favorite fictions, and those fictions into life»²². Va infine notato che, di nuovo sulla scorta del successo mondiale di Dan Brown, Carrell non è esente da quella che potremmo definire la matrice “turistica” del *thriller* – anch'esso un *topos* di lunga durata, popolarizzato in particolare dai romanzi e dai film di James Bond: Londra, Washington D.C., i paesaggi maestosi dello Utah si alternano così ad alcuni luoghi mitici del turismo culturale, come mostra la lunga sequenza ambientata alla Folger Shakespeare Library.

Nell'imponente congerie dei Bibliomysteries danteschi²³ ho scelto due esempi rappresentativi della componente di bibliokakia che mostrano determinate letture della *Divina Commedia*. Nel recente *Dark Dante* di Maggie Rose (2021), una catena di omicidi ispirati alla lettura del poema di Dante, nonché legati a una vicenda di traffico di antichità etrusche – ibridazione con il *thriller* archeologico – ha luogo a Firenze nel 2000. Gli assassini, ispirati dalla lettura e, da buoni Fiorentini, da una sovrapposizione fin da tenera età agli affreschi nel Duomo di Brunelleschi, perpetrano una serie di crimini tendenti a punire rispettivamente un esempio di goloso, di ignavo, di seminatore di discordia, di lussurioso, di traditore del prossimo, di iracondo. Ad esempio il “goloso” viene fatto dapprima sbranare da un cane, dopodiché il suo corpo viene smembrato e i pezzi vengono gettati in una vasca da bagno riempita di acqua e terra, a imitazione dei dannati di *Inferno* VI, immersi nel fango e in balia di Cerbero. L'analogia fra

²¹ La quale, sia detto cursoriamente, è stata anche oggetto di attente ricostruzioni documentarie, come quella di Roger Chartier (*Cardenio entre Cervantès et Shakespeare. Histoire d'une pièce perdue*, Gallimard, Paris 2011).

²² CARRELL LEE, *The Shakespeare Curse*, cit., pp. 157-158.

²³ Che sono quasi un centinaio, di cui almeno una decina rientra appieno nella tematica della bibliokakia. Va ricordato di nuovo a tal proposito il film *Seven* di David Fincher. Per una disamina più approfondita della matrice specificamente dantesca della bibliokakia rinvio a F. FONIO, *Per una psicopatologia della lettura dantesca a livello mondiale: comportamenti devianti nella letteratura di genere*, in *Covid Dante. La Commedia, il contagio, la guerra e altri traumi contemporanei*, a cura di S. Lazzarin, Vecchiarelli, Manziana, di prossima pubblicazione.

peccatori danteschi e contemporanei, nonché fra le circostanze eccezionali in cui viveva Dante e quelle, altrettanto peculiari, della Firenze dell'anno giubilare, viene esplicitata del resto nel ragionamento inferenziale della detective amatoriale: «At this crucial point in history, has somebody decided to unleash Dante's punishments in order to tackle the corruption in Italian society?»²⁴

Nei *Delitti di Dante* Sergio Conca Bonizzoni, il quale, in particolare nella serie del professore-detective Corso Donati, frequenta abitualmente il *thriller* letterario,²⁵ mette in scena uno studente killer influenzato sia dalla lettura della *Divina Commedia* che dalle spiegazioni dantesche sentite in classe, che oscilla per l'appunto fra appropriazione criminosa dell'ipotesto – forma di bibliokakia, appunto – e semplice plagio intellettuale (non a caso l'attributo del titolo mette i “delitti” sul conto di Dante). Si tratta del classico schema dello *huis clos*, con una vera e propria mattanza a cui si assiste in una narrazione molto breve per i canoni del genere: nei pochi giorni che la scolaresca milanese di cui fa parte il killer trascorre in uno chalet valdostano isolato da una bufera di neve, e in un romanzo di appena centosessanta pagine avvengono infatti sette omicidi (sei altri, programmati, vengono descritti dall'assassino che tuttavia non ha il tempo di compierli). Omicidi, va da sé, in modalità di contrappasso dantesco, adattati alle circostanze (laghi ghiacciati, piromania) – ed è qui semmai che si vede la componente attiva della lettura della *Commedia* –, ma perpetrati su un campionario umano assai ridotto com'è una classe liceale, il che implica un sovradimensionamento dell'attribuzione dei peccati a determinati individui, nonché perpetrati per ragioni bassamente “scolastiche” e triviali, il che induce a un forte abbassamento della portata chiliastica e dell'afflato cosmico tipici in molti casi di bibliokakia (la “sindrome del giustiziere”). Ma forse di parodia involontaria di dinamiche di bibliokakia si tratta, come sembra rivelare questo stralcio esistenziale della confessione dello studente al professore investigatore: «Ci ha fatto un mazzo così tutto l'anno, con questa storia di Dante e dell'*Inferno*. Che palle! Però qualcosa di giusto c'era, in quel giudicare gli altri e infliggere quelle pene. Mi ci sono immedesimato a tal punto da ispirarmi alla *Commedia* per realizzare finalmente il mio io. Di colpo ho capito quale fosse il mio compito.»²⁶

Un ultimo caso, che probabilmente costituisce l'esempio più pregnante di attuazione della bibliokakia nel Bibliomystery, è rappresentato da *Le Piège de Lovecraft* di Arnaud Delalande (2014). Qui non abbiamo a che fare con un *serial*

²⁴ ROSE, *Dark Dante*, cit., p. 147.

²⁵ In *Boccaccio noir*, ad esempio, l'inchiesta parte da una discrepanza riscontrata fra la lunga *Introduzione* e la breve *Conclusione dell'autore* nel *Decameron*; nel *Serial killer dei Promessi Sposi* dai legami fra una catena di delitti e il romanzo di Manzoni. Infine in *Sangue tra gli Achei*, che non appartiene alla serie, troviamo un Ulisse detective in azione durante l'assedio di Troia.

²⁶ CONCA BONIZZONI, *I delitti di Dante*, cit., p. 85.

killer, ma con diverse persone che impazziscono e commettono omicidi e stragi dovute al fatto di essere entrati in contatto con il famigerato *Necronomicon*, di aver letto il libro per antonomasia che fa male. Si tratta di un libro con ogni probabilità inesistente, certo, ma che nel romanzo di Delalande assume nondimeno caratteristiche ferali (e reali). L'io narrante è uno studioso di Lovecraft che si trova in contatto con questa sorta di epidemia biblio-omicida, e ne è vittima a sua volta. Quel che è particolarmente interessante è che lungo tutto il romanzo il concetto del libro che intrappola nella sua dinamica perversa e spinge all'atto criminoso è sviluppata con dovizia di dettagli, con una certa creatività linguistica e una dimensione di *mise en abîme* che non troviamo negli altri esempi. In particolare in uno degli ultimi capitoli il protagonista espone in dettaglio la propria condizione di «enlivré vivant», di «libermaléficonaute». Il libro maledetto non esiste in quanto entità fisica identica per tutti, ma si manifesta in modo personalizzato. Ciascuno ha il proprio libro maledetto come ciascuno ha il proprio incubo, di conseguenza la diffusione del *Necronomicon* e degli incubi lovecraftiani hanno valore paradigmatico in quanto surrogato di paure universali ma al contempo adattabili caso per caso. Il *Necronomicon* del protagonista coincide con il romanzo stesso, quindi quando costui si trova di fronte al cadavere mummificato di Lovecraft che tiene fra le mani il libro esiziale, scopre trattarsi del romanzo stesso che il lettore ha di fronte. Nel mondo creato da Delalande esistono anche assassini per ora solo in potenza – ad esempio Michel Houellebecq o Stephen King (che è anche personaggio del romanzo), come altri che forse hanno davvero ucciso per e con il libro (Borges). A ciascuno il *Necronomicon* sarebbe arrivato per vie diverse: da testi digitalizzati e/o che circolano online, a videogame o altri intrattenimenti di ispirazione lovecraftiana, a giochi di ruolo, a citazioni esistenzialmente significative, nessuno di noi è al riparo dall'andare incontro al proprio *Necronomicon* che lo spingerà a uccidere... non, come negli altri casi, come una liberazione, ma in seguito a una maledizione (il che fa di Delalande in qualche sorta un caso-limite della bibliokakia).

Conclusione

Mi pare che la bibliokakia disattenda l'orizzonte d'attesa tradizionalmente etichettato come conservatore della cultura popolare, nella misura in cui si vuole gesto eversivo – un'eversione non di matrice progressista, ovviamente, piuttosto anarchico-individualista –, anti-umanistico, in certa misura nichilista. Addirittura, secondo una delle categorie introdotte da Jauss nel campo dell'estetica della ricezione²⁷ (e ribaltando volutamente l'afflato umanistico di Jauss),

²⁷ Cfr. JAUSS, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, cit.

l'omicidio letterario si connota in molti casi come forma di ascesi o di catarsi, di liberazione dall'interesse immediato in vista di un bene di natura superiore.

Questo tipo di lettura "pragmatica" si presta particolarmente alla letteratura popolare, come ha già notato Karlheinz Stierle alla metà degli anni Settanta, proponendo una lettura "centripeta" che si contrappone alla componente centrifuga riconosciuta alla funzione della lettura come evasione.²⁸ Una lettura pragmatica che collima in gran parte con gli scopi della biblioterapia, benché ne costituisca chiaramente un ribaltamento. Non solo. Se la cultura popolare, d'intrattenimento, è spesso accusata di essere prona a forme di ricezione passiva del classico, al contrario la bibliokakia rappresenta un modello di ricezione senza dubbio attiva. Non solo nell'accezione comunemente intesa dell'attività del lettore "iniziato", "modello", "arciletto" (acume critico, capacità di penetrare nel laboratorio dello scrittore o dei meccanismi dell'opera d'arte, pur presenti), bensì anche in quella di una vera e propria trasformazione esistenziale. Resta aperta, chiaramente, l'annosa questione dei limiti dell'interpretazione. Trattasi di deriva semiotica o di interpretazione legittima? Di interpretazione o sovrainterpretazione? Di letture ammissibili, financo modellizzanti, oppure devianti?

Bibliografia

- ALONSO GARCÍA, O., *Biblioterapia y desarrollo personal*, Ecimed, La Habana 2008.
- BALLINGER, J., *Collecting Bibliomysteries*, «The Armchair Detective», Spring 1985, 18, 2, pp. 127-139; Summer 1985, 18, 3, pp. 282-301.
- BREWSTER, L. *Bibliotherapy: A Critical History*, in *Bibliotherapy*, a cura di S. McNicol, L. Brewster, Facet, London 2018, pp. 3-22.
- CARRELL LEE, J., *The Shakespeare Secret (Interred with Their Bones)*, Sphere, London 2007.
- ID., *The Shakespeare Curse (Haunt Me Still)*, Sphere, London 2010.
- CASTOLDI, A., *Bibliofollia*, Mondadori, Milano 2004.
- CHARTIER, R., *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare. Histoire d'une pièce perdue*, Gallimard, Paris 2011.
- CONCA BONIZZONI, S., *I delitti di Dante*, Leone, Milano 2016.
- DELALANDE, A., *Le Piège de Dante*, Grasset, Paris 2006.
- ID., *Les Fables de sang*, Grasset, Paris 2009.
- ID., *Le Piège de Lovecraft*, Grasset, Paris 2014.
- DREHER, R., *How Dante Can Save Your Life. The Life-Changing Wisdom of History's Greatest Poem*, Regan Arts, New York 2015.

²⁸ Cfr. K. STIERLE, *Rezeptionsästhetik Zwischenbilanz (I): Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten?*, «Poetica», 7, 1975, pp. 345-387.

- FONIO, F., *Le 'polar dantesque': un sous-genre paralittéraire*, in *Dantesque. Sur les traces du modèle*, a cura di G. Sangirardi, J.-M. Fritz, Garnier, Paris 2019, pp. 267-283.
- ID., *Per una psicopatologia della lettura dantesca a livello mondiale: comportamenti devianti nella letteratura di genere*, in *Covid Dante. La Commedia, il contagio, la guerra e altri traumi contemporanei*, a cura di S. Lazzarin, Vecchiarelli, Manziana, di prossima pubblicazione.
- GORDON, A., *Thirteenth Night*, Saint Martin's Press, New York 1998.
- JAUSS, H.R., *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Universität Konstanz, Konstanz 1972.
- LÜTKE-BOHMERT, A., *Das Dante-Ritual*, Emons Verlag, Berlin 2004.
- OUAKNIN, M.-A., *Bibliothérapie. Lire, c'est guérir*, Le Seuil, Paris 1994.
- PEARL, M., *The Dante Club*, Vintage, London 2003.
- PIERCEY, R., *Reading as a Philosophical Practice*, Anthem Press, London 2021.
- RAIMONDI, E., *Un'etica del lettore*, il Mulino, Bologna 2007.
- REOUVEN, R., *Souvenez-vous de Monte-Cristo*, Denoël, Paris 1996.
- ID., *Le Cercle de Quincey*, Denoël, Paris 1998.
- REYNOLDS LONG, A., *Death Looks Down*, Ziff-Davis, Chicago 1944.
- ROSE, M., *Dark Dante*, Troubadour-Matador, Market Harborough 2021.
- STIERLE, K., *Rezeptionsästhetik Zwischenbilanz (I): Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten?*, «Poetica», 1975, 7, pp. 345-387.
- TANGERÅS, T.M., *Literature and Transformation. A Narrative Study of Life-Changing Reading Experiences*, Anthem Press, London 2020.
- THEODORE, M. (a cura di), *The Great "Detectives"*, Simon and Schuster, New York 1960.

«Solo, senza il mio indispensabile orecchio». Sull'importanza del cattivo lettore per la genesi della forma artistica

Martina Misia

Università di Bergamo

Nell'*Éloge du mauvais lecteur*, Maxime Decout traccia il profilo del cattivo lettore, istanza letteraria che, opponendosi volontariamente alla logica intima del testo, si dimostra capace di dare vita alle sue possibilità non realizzate, esponendo allo stesso tempo la dimensione del senso al rischio di una totale dissoluzione. Proprio queste due modalità della cattiva lettura sembrano essere riunite nel protagonista e narratore dei *Figli della mezzanotte* di Salman Rushdie, che riesce a conferire una forma al proprio racconto e a portarlo a termine solamente grazie alla relazione, tutta interna alla cornice testuale, con un'ulteriore cattiva lettrice. Oltre a costituire il piano dell'enunciazione, il rapporto tra le diverse manifestazioni della cattiva lettura incarnate dai due personaggi determina infatti il modo in cui il testo stesso prende forma, venendo ad assumere il valore di un'allegoria della genesi dell'opera d'arte, che sorge solamente dove stili di razionalità eterogenei confliggono e si intrecciano.

cattivo lettore, estetiche del conflitto, stili di razionalità, Midnight's Children

Non tutti leggiamo nello stesso modo: è questa la premessa, banale solamente in apparenza, di un recente saggio in cui Maxime Decout tesse le lodi del *mauvais lecteur*, istanza letteraria che, assegnando alla propria soggettività un ruolo predominante, si oppone consapevolmente alla logica intima del testo, per dimostrarsi capace non solamente di alternarne e distorcerne la forma, ma anche e soprattutto di dare vita alle sue possibilità rimaste latenti, irrealizzate, inesprese¹. Lungi dall'indicare un giudizio di tipo *etico*, l'aggettivo utilizzato

¹ M. DECOUT, *Éloge du mauvais lecteur*, Les Éditions de Minuit, Paris 2021. Seguendo l'autore, utilizzo l'espressione "cattivo lettore" al singolare, nella consapevolezza che le manifestazioni in

da Decout per descrivere questo tipo di lettura segnala piuttosto un atteggiamento di tipo *estetico*, un modo di frequentare il testo, di metterlo in moto e di farlo funzionare, ovvero di operare uno scarto rispetto alla norma intellettuale che lo ha realizzato: deludendo deliberatamente le attese dell'autore modello², il cattivo lettore agisce infatti come una forza generatrice dei significati possibili dell'opera. In quest'ottica, il suo rifiuto di coincidere con l'istanza implicita cui il testo stesso dà forma rappresenta un gesto di protesta contro l'imposizione di un significato univoco e prestabilito, un atto di eterodossia il cui effetto paradossale è l'apporto di nuova linfa all'opera letteraria, la cui sopravvivenza e inesauribilità vengono garantite da espansioni semantiche continue, originali e impreviste.

Le riflessioni di Decout sembrano suggerire che l'origine del progressivo scollamento tra il testo e il suo significato sia duplice: da un lato, esso risale alla privatizzazione dell'atto della lettura alla quale si assiste durante il XIX secolo, evento che trasforma il pubblico in una vera e propria *auctoritas* su di esso; dall'altro, tale mutamento delle abitudini di fruizione dei testi scritti coincide con l'affermarsi del romanzo poliziesco, destinato ad avere un'enorme fortuna nel corso del Novecento. Compiacendo – e allo stesso tempo contribuendo a diffondere – la «febbre investigativa»³ caratteristica dell'epoca, questo genere letterario pone il pubblico dinnanzi a un'inedita esperienza della dimensione del senso, partecipando in questo modo alla nascita di un lettore che per la prima volta si trova esposto all'evidenza di un significato del tutto privo dei tradizionali caratteri dell'oggettività, dell'univocità e della stabilità.

Un nuovo tipo di *mauvaise lecture* viene così ad affiancarsi a quella troppo dotta o, al contrario, troppo ingenua: si tratta di una pratica ermeneutica volta a decifrare il significato di testi che sembrano resistere a qualsivoglia tentativo di delucidazione, e che proprio per questo genera – e degenera – in quella che Decout definisce un'«isteria interpretativa»⁴, una varietà di patologie ermeneutiche responsabili di trasformare il lettore in un «maniaco dell'interpretazione»⁵ posseduto dalla propria «pulsione a decifrare»⁶.

cui la sua attività si manifesta sono innumerevoli, eterogenee e irriducibili a un modello unico.

² Con questa espressione mi riferisco naturalmente all'ipotesi interpretativa che prende forma «quando ci si configura il soggetto di una strategia testuale, quale appare dal testo in esame e non quando si ipotizza, dietro alla strategia testuale, un soggetto empirico che magari voleva o pensava o voleva pensare cose diverse da quello che il testo commisurato ai codici cui si riferisce, dice al proprio Lettore Modello» (U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* [1979] Bompiani, Milano 1994, p. 64).

³ L'espressione è di D. KALIFA, *Enquête et "culture de l'enquête" au XIX^e siècle*, «Romantisme», 2010, CXLIX, pp. 3-23, p. 4.

⁴ DECOUT, *Éloge du mauvais lecteur*, cit., p. 48.

⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶ *Ibid.*, p. 43. Si noti come, per descrivere questo nuovo tipo di soggetto, Decout utilizzi il lessico

La ribellione del *mauvais lecteur* nei confronti dell'opera letteraria non è dunque fine a se stessa: si tratta dell'espressione di un soggetto capriccioso e volubile, che "usa"⁷ liberamente il testo o gli si oppone per il puro piacere di contestarlo, ma piuttosto di una modalità di rifiuto di una concezione che vorrebbe fare del significato un contenuto aprioristicamente stabilito e dell'interpretazione un'operazione di semplice decifrazione o decodifica. Premessa della cattiva lettura, al contrario, è la convinzione che il senso consista in un'attività articolante, in un processo strutturante, in cui esso emerge attraverso la pratica stessa della significazione, ovvero attraverso la pluralità conflittuale delle interpretazioni possibili alle quali il testo dà vita. Per mezzo della propria pratica il *mauvais lecteur* porta dunque a trasparenza la dimensione intrinsecamente dinamica dell'opera letteraria e del suo significato⁸, che egli ci invita a pensare come processi che *accadono* grazie al lavoro ermeneutico.

L'effetto benefico e generatore della cattiva lettura ha tuttavia un versante negativo, che l'*Éloge* di Decout non affronta direttamente, ma lascia intuire: individuo tormentato e paranoico, il *mauvais lecteur* rende l'attività interpretativa il centro labirintico del testo e, così facendo, porta a trasparenza la porosità della frontiera che separa interpretazione e sovrainterpretazione, trasformando la propria attività in una pratica allucinata e potenzialmente infinita. L'inquietudine generata dall'idea di tralasciare anche solo uno dei sensi possibili e il desiderio di rivendicare la propria libertà lo spingono infatti a mettere in atto un tipo di lettura aberrante e controfattuale, nella quale egli interpreta il testo senza che questo legittimi la sua interpretazione e compie le proprie scelte ermeneutiche nel disprezzo più radicale dei fatti e delle prove che potrebbero contraddire la sua versione. Se «il libro non è fatto per essere rispettato»⁹, egli si arroga il diritto di appropriarsene, di ritoccarlo a suo piacimento e senza l'accordo dell'autore, leggendolo per riscriverlo. La dinamicità del processo ermeneutico degenera così in una vera e propria *liquefazione della dimensione del senso*: se in un primo momento l'eresia del cattivo lettore aveva consentito di aprire il significato del testo alla pluralità conflittuale delle interpretazioni, liberandolo dalle catene di

della psicanalisi, disciplina che nello stesso periodo in cui si afferma il poliziesco, "scopre" l'esistenza dell'inconscio, una parte della psiche che, pur sfuggendo alla coscienza, è dotata di un linguaggio e di una logica suoi propri, utilizzati per dare vita a soluzioni che, pur nella loro enigmaticità e apparente oscurità, il lavoro analitico permette di *interpretare*.

⁷ L'espressione è ancora una volta di Eco, che propone di distinguere «l'uso libero di un testo assunto quale stimolo immaginativo dalla interpretazione di un testo aperto» (Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 59).

⁸ Sull'opera d'arte come grandezza dinamica, combinazione di artefatto e oggetto virtuale, rimando a J. MUKAŘOVSKÝ, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali* [1936], in ID., *Il significato dell'estetica* [1966], traduzione di S. Corduas, Einaudi, Torino 1973, pp. 5-80.

⁹ M. BLANCHOT, *Il libro a venire* [1959], traduzione di G. Ceronetti, G. Neri, Einaudi, Torino 1969, p. 96.

un significato univoco, ora essa corre il rischio di tramutarsi in una pratica il cui paradossale effetto è di isterilire l'attività ermeneutica stessa.

Quali sono dunque le condizioni affinché la cattiva lettura possa essere considerata una forza creatrice anziché distruttrice? In che modo l'eterodossia del cattivo lettore e la sua trasgressione della volontà autoriale possono mostrare il proprio volto più fecondo e operare all'interno del testo letterario contribuendo a definirne la forma e il funzionamento? Si tratta semplicemente di una questione di equilibrio, di un confine che non deve essere oltrepassato, oppure la questione è più complessa? Alcuni spunti di riflessione per elaborare una risposta possibile ci vengono dal romanzo di Salman Rushdie *I figli della mezzanotte*¹⁰, la cui cornice narrativa presenta non uno, bensì due cattivi lettori: Saleem Sinai, narratore e protagonista delle vicende raccontate sul piano intradiegetico, e Padma, lettrice (o meglio, ascoltatrice) del libro che proprio Saleem sta scrivendo e che noi stessi abbiamo tra le mani.

Partiamo da Saleem e proviamo a chiarire in che senso è possibile affermare che egli è un cattivo lettore nell'accezione che Decout attribuisce a questa espressione. Sin dalle prime righe del romanzo, il narratore si presenta come un soggetto ossessionato dalla ricerca del significato della propria esistenza:

Io sono nato nella città di Bombay [...] il 15 agosto 1947 [...] allo scoccare della mezzanotte [...]: nell'istante preciso in cui l'India pervenne all'indipendenza io fui scaraventato nel mondo. [...] grazie infatti alle tirannie occulte di quelle lancette dolcemente ossequianti io ero stato misteriosamente ammanettato alla storia, e il mio destino indissolubilmente legato a quello del paese. Nei tre decenni successivi non avrei avuto scampo. Indovini mi avevano profetizzato, giornali celebrarono il mio arrivo, politici ratificarono la mia autenticità. Non mi lasciarono la possibilità di dire la mia. Io, Saleem Sinai, [...] mi trovai pesantemente impegnato nel Fato [...]. Ora, però, il tempo (non avendo più bisogno di me) si sta esaurendo. Tra poco avrò trentun anni. Forse. Se lo permetterà il mio corpo sgretolato, supersfruttato. Ma non ho nessuna speranza di salvarmi la vita, e non posso neanche contare su mille e una notte. Devo lavorare in fretta, ancor più in fretta di Shahrazad, se voglio chiudere significando – sì, significando [*yes, meaning*] – qualcosa. Lo riconosco: più di tutto il resto, mi fa paura l'assurdo¹¹.

Nato nel preciso momento in cui l'India perviene all'indipendenza, Saleem si sente "ammanettato" alla storia. Soggetto per sua natura tormentato dal problema del significato, egli si troverà d'altronde a vivere un'esistenza caratterizzata da circostanze talmente eccezionali da rendere impossibile l'evitamento del problema del senso: non solo egli nasce nel preciso istante in cui l'India pervie-

¹⁰ S. RUSHDIE, *I figli della mezzanotte* [1980], traduzione di E. Capriolo, Mondadori, Milano 2008.

¹¹ *Ibid.*, pp. 9-10.

ne all'indipendenza, ma la sua venuta al mondo è anche preceduta dalle profezie di indovini e santoni, nonché accompagnata da un'enigmatica affermazione del primo ministro indiano, che scatena in lui una vera e propria ossessione per il problema del senso. Il messaggio inviatogli da Jawaharlal Nehru in quell'occasione, incorniciato e appeso sopra la sua culla di neonato, recita:

Caro piccolo Saleem, le mie tardive congratulazioni per il caso felice del momento della tua nascita! Sei il più nuovo portatore di quell'antica faccia dell'India che è anche eternamente giovane. Noi tutti seguiremo la tua vita con la massima attenzione; sarà in un certo senso uno specchio della nostra¹².

In un certo senso, afferma Nehru, l'esistenza di Saleem sarà il riflesso di quella del Paese: già, *ma in che senso*, si domanda il protagonista? È dunque a partire da questa serie di elementi – la paura dell'assurdo, la straordinarietà delle sue vicende personali e l'esposizione precoce al problema del senso – che egli decide di dedicare la propria esistenza all'articolazione del significato: la sua vita, egli ne è certo, possiede un senso nascosto e profondo che è suo compito portare alla luce. È proprio questa la ragione che lo spinge a scrivere il romanzo che noi stessi stiamo leggendo: la pratica della scrittura ha lo scopo di conferire un «una forma – vale a dire un significato»¹³ al caos degli eventi che hanno caratterizzato la sua travagliata esistenza, ormai giunta al termine, nonché di combattere quel processo di disgregazione che sembra dominarlo.

Tale processo di sgretolamento, che appare inesorabile, non riguarda solamente il suo stesso corpo, ma anche – e forse soprattutto – la dimensione mentale, semantica, narrativa in generale. Che cos'è infatti l'assurdo se non l'esito finale di una distruzione del senso? Saleem, però, non sembra rassegnarsi a questa conclusione: al contrario, egli desidera pervenire a una fine, nel duplice senso di una conclusione (diegetica) e di una messa in forma complessiva tramite il significato. Se Shahrazad – citata fin dalle prime righe del romanzo – poteva sopravvivere prolungando la diegesi e stimolando la *primeval curiosity*¹⁴ del proprio ascoltatore, Saleem può sopravvivere solamente facendo ricorso al *meaning*, che dovremo intendere non tanto come sostantivo quanto come verbo: come un'attività di conferimento della forma, come operazione di plasmazione, modellatura del disordine e dell'informe¹⁵.

¹² *Ibid.*, p. 169.

¹³ *Ibid.*, p. 635.

¹⁴ Il riferimento è alla curiosità ancestrale che, secondo E.M. Forster, noi tutti condividiamo con il marito di Sharazade. Pretendendo di sapere che cosa succederà poi, contribuiamo a determinare la caratteristica fondamentale di ogni romanzo: esso deve raccontare una storia, ovvero strutturarsi come una narrazione di eventi disposti secondo il loro ordine cronologico, una caratteristica che accende nell'uditorio il desiderio di sapere che cosa accadrà in seguito. Cfr. E.M. FORSTER, *Aspetti del romanzo* [1927], traduzione di C. Pavolini, Garzanti, Milano 2000, p. 41.

¹⁵ Si ricordi che per Heidegger l'opera è “la messa in opera”, cioè non un'entità conchiusa, bensì un

Ma in questo lavoro di messa in forma della propria storia personale (che insieme è una messa in forma della storia indiana), Saleem dimostra una tale ossessione per la dimensione semantica da distorcere consapevolmente i fatti che va via via narrando. Facciamo un esempio: ripercorrendo gli eventi dell'inverno del 1948 nel tentativo attribuire loro un significato, il narratore segnala una serie di presagi che avrebbero dovuto mettere in allerta la sua famiglia circa la sua imminente malattia (Saleem contrae infatti il tifo) e l'intero paese circa l'assassinio del Mahatma Gandhi:

si videro esplodere comete sopra la Back Bay, si raccontò che certi fiori avevano stillato autentico sangue; e, in febbraio, i serpenti fuggirono dall'Istituto Schaapsteker. Si sparse la voce che un incantatore di serpenti bengalese [...] girava per il paese attirando rettili in cattività, [...] in segno di rappresaglia per la spartizione del suo adorato Bengala¹⁶.

Poco oltre, tuttavia, Saleem si accorge di aver fatto confusione:

Rileggendo la mia opera, mi sono accorto di un errore cronologico. L'assassinio del Mahatma Gandhi avviene in queste pagine a una data sbagliata. Ma io non sono in grado di dire quale potrebbe essere stata l'effettiva successione degli eventi; nella mia India, Gandhi continuerà a morire nel momento sbagliato. Ma può un errore invalidare l'intera costruzione? Nel mio disperato bisogno di un significato, sono ormai al punto da essere disposto ad alterare qualsiasi fatto pur di porre me stesso al centro delle cose? Oggi, nella mia confusione, non so giudicare. Dovrò lasciare che lo facciano altri. Per me è comunque impossibile tornare indietro; devo finire ciò che ho cominciato, anche se, inevitabilmente, ciò che finisco si rivela non essere ciò che avevo iniziato...¹⁷

Della narrazione inattendibile di Saleem si è scritto molto¹⁸: come afferma Rushdie stesso, il suo racconto «non costituisce assolutamente una guida autorevole alla storia dell'India della postindipendenza»¹⁹. *I figli della mezzanotte* non è un romanzo adatto a quanti cerchino una ricostruzione fedele della storia

processo che si ripropone ad ogni lettore o fruitore (che abbia compreso, a partire da Nietzsche, la lezione delle estetiche conflittuali). Cfr. M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte* [1936], in ID., *Sentieri interrotti* [1950], traduzione di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 3-69.

¹⁶ RUSHDIE, *I figli della mezzanotte*, cit., p. 189.

¹⁷ *Ibid.*, p. 231.

¹⁸ Si vedano in particolare A. SRIVASTAVA, "The Empire Writes Back": *Language and History in Shame and Midnight's Children*, «ARIEL: A Review of International English Literature», 1989, XX, 4, pp. 62-78; C. HAWES, *Leading History by the Nose: the Turn to the Eighteenth Century in Midnight's Children*, «Modern Fiction Studies», 1993, XXXIX, 1, pp. 147-168; A. VESCOVI, *Storia e conoscenza storica in Midnight's Children e The Shadow Lines*, in *Le trame della conoscenza. Percorsi epistemologici nella letteratura inglese dalla prima modernità al postmoderno*, a cura di M. Bignami, Unicopli, Milano 2007, pp. 123-143.

¹⁹ S. RUSHDIE, «Errata corrige»: o, *sulla narrazione inattendibile nei «Figli della Mezzanotte»*, in ID., *Patrie immaginarie* [1991], traduzione di C. Di Carlo, Mondadori, Milano 1994, p. 28.

politica indiana, non solo perché, nel tentativo di ricordare il passato, Saleem si confonde a causa di una memoria difettosa, ma anche perché egli distorce consapevolmente gli eventi per proporre la propria versione dei fatti e per attribuire loro un significato che non può prescindere dalla prospettiva che egli stesso è. I suoi enunciati, di conseguenza, non sono veri, se per verità intendiamo la *adaequatio intellectus et rei*²⁰: non c'è sempre corrispondenza tra ciò che il protagonista racconta e ciò che è accaduto, tra le sue affermazioni e lo stato "reale" delle cose.

Le parole di Saleem confermano d'altronde nel lettore il sospetto che quella che ha tra le mani non sia una descrizione oggettiva, bensì un'interpretazione del narratore, una visione personale e deformata della realtà, un racconto pieno di omissioni, scelte tendenziose e versioni soggettive che possono discostarsi anche notevolmente dalla storia dell'India. Di questo Saleem non fa d'altronde mistero e anzi fornisce diversi indizi: si pensi all'esibizione del linguaggio cinematografico, alla costante preoccupazione di essere creduto da chi lo ascolta, al continuo difendersi quando narra episodi di natura magica o prodigiosa. Le sue scelte narrative sembrano costituire una vera e propria *strategia di ribellione nei confronti dell'effettualità*: egli preferisce rinunciare a un racconto giudicabile secondo il criterio della verità come corrispondenza ai fatti, per affermare il primato di una narrazione giudicabile solamente secondo il criterio della verità come *aletheia*, come svelamento²¹. Un buon racconto, sembra suggerire Saleem, non rappresenta la realtà, bensì la interpreta, aprendo su di essa prospettive nuove e originali, contrapponendo a una verità fattuale una verità interpretativa. Per poter articolare il senso della propria esistenza, egli intuisce di doversi ribellare tanto alla rigidità di un futuro profetizzato quanto a quella di un passato già accaduto, ovvero tanto alle catene dell'*a priori* quanto a quelle dell'*a posteriori*.

Nel tentativo di ricostruire il passato e di trovarne finalmente il senso, la descrizione degli avvenimenti si piega così al suo disperato bisogno di significato, che agisce come una forza capace di plasmare ciò che è stato e di scardinare la linearità cronologica, creando continue interferenze tra il prima e il dopo, che si sovrappongono per dare vita a percorsi di senso inediti e soggettivi. In questo

²⁰ Ovvero la concezione aristotelico-tomistica della verità, secondo la quale quest'ultima consiste nella corrispondenza tra la realtà e la sua rappresentazione concettuale.

²¹ Il riferimento al velo di Maya non lascia d'altronde dubbi in proposito: «"Cos'è la verità?" divenni retorico. "Cos'è la sanità di mente? Davvero Gesù risorse dalla tomba? E gli indù non ritengono forse che il mondo – Padma – sia una sorta di sogno; che Brahma abbia sognato, e stia ancora sognando, l'universo; che noi vediamo tutto confusamente attraverso quella trama di sogni che è Maya." Adottai un tono borioso, da conferenziere. Maya può essere definita come tutto ciò che è illusorio; come un trucco; un artificio, un inganno. Apparizioni, fantasmi, miraggi, giochi di destrezza: sono tutte parti di Maya. Se io dico che sono avvenute cose che per te, smarrita nel sogno di Brahma, è difficile credere, chi di noi due ha ragione?» (RUSHDIE, *I figli della mezzanotte*, cit., p. 293).

senso, Saleem incarna perfettamente il *mauvais lecteur* descritto da Decout: la lettura controfattuale che egli fa del proprio passato e di quello della nazione indiana si caratterizzano per un disprezzo dell'evidenza, che si traduce in un'interpretazione allucinata e infinita degli avvenimenti, continuamente ritoccati affinché vengano a coincidere con il desiderio di senso che egli nutre. Come per Nietzsche, anche per Saleem i fatti sono stupidi²² se non costituiscono il punto di partenza di processi interpretativi: per questo motivo, durante la narrazione, egli si ferma spesso per commentarli, con lo scopo di illuminarne il significato.

Facciamo un esempio: durante il racconto della profezia che Ramram consegna ad Amina Sinai, incinta di Saleem, è quest'ultimo, in quanto narratore, a fornire tre spiegazioni diverse di un episodio indubitabilmente bizzarro. Il veggente può essere un ciarlatano e la sua rivelazione non avere dunque alcun valore; oppure è un vero mago e in questo caso dobbiamo credere al suo potere e giudicare veritiera la profezia; oppure è proprio della madre di Saleem, unica testimone del fatto, che dobbiamo dubitare. Amina potrebbe aver subito il fascino dell'indovino, che somiglia in maniera incredibile al suo primo marito, di cui la donna è ancora innamorata²³. Grazie all'attività articolante del narratore, l'episodio si apre così a una pluralità di interpretazioni che confliggono tra loro, ciascuna delle quali, tuttavia, è in grado di affermare una verità – parziale – sull'evento stesso e sui suoi protagonisti.

Se da un lato questo modo di ripercorrere la storia ha il merito di riscriverla liberandola dalle catene dell'univocità del significato e portando alla luce percorsi di senso rimasti latenti, dall'altro ha il limite di risultare confusa, dispersiva, a tratti incomprensibile. Il racconto di Saleem è costantemente minacciato dal caos e dalla disgregazione: troppo spesso egli si interrompe per formulare considerazioni personali sulle vicende, offrire differenti interpretazioni possibili dei fatti, alternare trame, situazioni e personaggi. A rendere fruibile il suo racconto, a consentirgli di chiudere *significando*, è il fondamentale intervento di un secondo cattivo lettore, o meglio, di una cattiva lettrice: Padma, personaggio minore, nella sua estraneità alla serie di vicende raccontate, ma di notevole importanza, in quanto si oppone al modo di narrare del protagonista.

Che la donna incarni un ulteriore modo della cattiva lettura è evidente sin dalla sua comparsa sulla cornice narrativa del romanzo: se in un primo momento sembra limitarsi a svolgere la funzione di domestica del narratore – le sue azioni consistono unicamente nella preparazione dei pasti e nel rassettamento della stanza nella quale Saleem si è isolato per scrivere il suo romanzo –, ben presto viene affascinata dal racconto, che le viene letto ad alta voce con la pre-

²² F. NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* [1874], traduzione di S. Giametta, Adelphi, Milano 1974.

²³ Cfr. RUSHDIE, *I figli della mezzanotte*, cit., p. 118-121.

cisa intenzione di catturare la sua attenzione. La strategia funziona: dapprima del tutto priva di interesse nei confronti di Saleem e della sua storia, Padma, che in quanto analfabeta non può leggere in maniera autonoma, ne viene progressivamente assorbita.

Il protagonista attribuisce il merito di aver incuriosito la donna e di averla fatta innamorare di sé all'originalità e all'efficacia del proprio stile narrativo: egli dissemina sapientemente il testo di indizi, rendendolo, nelle sue intenzioni, enigmatico e accattivante. Se dunque sul piano della storia si dimostra un cattivo lettore nel senso che abbiamo provveduto a chiarire, su quello del discorso Saleem si trasforma nell'autore modello, venendo a incarnare una strategia testuale che chiede alla propria lettrice di formulare ipotesi interpretative ben precise. Padma, tuttavia, disattende le sue aspettative, mostrando una curiosità che si dimostra meramente diegetica: ciò che le interessa è sapere come va a finire la storia che sta ascoltando, ciò che chiede è che i fatti le vengano esposti in ordine cronologico e in maniera lineare, evitando interruzioni volte a fornire interpretazioni personali sugli eventi, irritanti digressioni e commenti fastidiosi in quanto disturbatori del flusso narrativo.

Questo interesse per il «mondo della narrazione lineare di ciò-che-accadde-dopo»²⁴ le impedisce di cogliere gli indizi di cui Saleem costella il proprio racconto e che, adeguatamente collegati, permetterebbero alla donna di avviare una serie di processi semantici capaci di fare luce sul passato del protagonista, rivelandone la verità. Quando questi rende esplicito di essere il figlio biologico di William Methwold e di Vanita, per esempio, Padma reagisce con stupore e asprezza:

«Un anglo?» esclama Padma inorridita. «Cosa mi stai raccontando? Sei un anglo-indiano? Il tuo nome non è il tuo?»

«Io sono Saleem Sinai» le dissi. «Nasochocola, Facciamacchiata, Tirasucolnaso, Testapelata, Quartodiluna. In che senso dici che non è il mio?»

«Non hai fatto altro che imbrogliarmi» geme rabbiosamente Padma. «Tua madre, la chiamavi; tuo padre, tuo nonno, le tue zie. Ma che razza d'uomo sei se non dici la verità neanche su chi erano i tuoi genitori? Non t'importa che tua madre sia morta mettendoti al mondo? Che tuo padre sia forse ancora vivo da qualche parte, povero e senza un soldo? Cosa sei? Un mostro?»

No, non sono un mostro. E non sono colpevole di imbrogli. Indicazioni ne ho date...²⁵

La donna accusa Saleem di averle mentito circa la sua identità, ma questi si difende affermando non solo di aver detto il vero, ma anche di aver lasciato alla

²⁴ *Ibid.*, p. 50.

²⁵ *Ibid.*, pp. 161-162.

sua ascoltatrice indizi sufficienti, che tuttavia non sono stati colti né tantomeno interpretati. Padma si serve infatti di un tipo di razionalità che non le consente di comprendere il tipo di verità rappresentata dal racconto del suo amante, una verità che non è semplicemente fattuale, ma interpretativa, che accade proprio attraverso il processo del suo svelamento, nel momento stesso del lavoro ermeneutico.

La donna, tuttavia, rifiuta di compiere lo sforzo che il narratore le chiede e anzi lo rimprovera spesso di mentire, di deformare la verità storica, di omettere dettagli che si riveleranno fondamentali per la corretta comprensione del testo. Da una tale accusa Saleem si difende, spiegando di fornire sempre indizi sufficienti alla corretta interpretazione del racconto e confessa: «Vorrei, a volte, avere un pubblico più sottile, qualcuno che capisse le esigenze del ritmo, della cadenza, la sottile introduzione di piccoli accordi che poi saliranno, si gonfieranno, s'impadroniranno della melodia»²⁶. L'analfabetismo di Padma si dimostra dunque non meramente letterale, ma anche e soprattutto metaforico: il modo della razionalità di cui si serve per leggere la storia di Saleem non le consente di comprendere il tipo di verità veicolato dal racconto di quest'ultimo, una verità che, come abbiamo visto, non è semplicemente fattuale, ma interpretativa, una verità che non coincide con i fatti, ma che accade attraverso un processo di svelamento del loro significato, ovvero attraverso la pratica ermeneutica.

Ciò che Saleem chiede alla propria lettrice è di sottoscrivere un duplice patto narrativo: da un lato le suggerisce di aderire al mondo possibile presentato nel romanzo che sta scrivendo, ovvero di accettare un universo narrativo in cui si svolgono determinate azioni, spesso caratterizzate da un elemento sovranaturale e meraviglioso; dall'altro le chiede di dirigere l'attenzione alla costruzione di un significato²⁷. Padma, tuttavia, rifiuta tanto il contratto di credenza quanto quello di interpretazione propostole dal narratore, opponendosi, sul piano del discorso, al suo modo di raccontare: in svariate occasioni dimostra di non essere disposta a credere alle parole di Saleem («Che sciocchezze [...]. Come può una fotografia parlare?»)²⁸, alla sua onniscienza («Come osi insinuarlo? [...] Tu non sai niente, eppure lo dici?»)²⁹, alla sua interpretazione dei fatti («Padma, proponendomi di sposarla, rivelò la sua disponibilità a liquidare tutto ciò che le

²⁶ *Ibid.*, p. 139.

²⁷ Ponendoci nella prospettiva del lettore, possiamo distinguere tra opere letterarie che propongono al lettore un contratto di credenza, suggerendogli di aderire al mondo possibile presentato nel testo, e opere letterarie che propongono un contratto di interpretazione, che non chiedono di accettare – mediante una “sospensione di incredulità” – un mondo in cui si svolgono determinate azioni, ma di dirigere l'attenzione alla costruzione di un significato. Cfr. G. BOTTIROLI, *Retorica della creatività. Per l'interpretazione e la produzione di testi*, Paravia, Torino 1987.

²⁸ RUSHDIE, *I figli della mezzanotte*, cit., p. 60.

²⁹ *Ibid.*, pp. 120-121.

ho raccontato del mio passato come un mucchio di “chiacchiere”»)³⁰. La donna sembra infastidita dalle continue interruzioni di Saleem, che hanno l'effetto di svelare la narrazione in quanto artificio: «Padma ha cominciato a irritarsi ogni volta che il mio racconto acquista autocoscienza, ogni volta che, come un marionettista incompetente, mostro le mani che tirano i fili»³¹.

Dal punto di vista di Padma, dunque, Saleem non rappresenta un buon narratore, così come, dal punto di vista di Saleem, Padma non rappresenta una buona ascoltatrice: mentre il desiderio della donna è sapere come va a finire la storia, quello di Saleem è conferirle un significato; da un lato vi è la richiesta di uno stile narrativo che potremmo definire “diretto”, ovvero incline a presentare gli eventi nella loro fattualità e secondo un ordine rigorosamente cronologico, dall'altro vi è l'affermarsi di uno stile narrativo che potremmo chiamare “obliquo”, in cui la dimensione semantica prende il sopravvento su quella diegetico-fattuale.

Individuati in Padma e in Saleem non solamente due personaggi, ma due differenti modalità della cattiva lettura, resta da chiarire quale rapporto intercorra tra di esse e quali ne siano gli esiti da un punto di vista formale. Il modo più evidente della loro relazione è sicuramente quello del conflitto, che si manifesta nelle critiche che i due si muovono reciprocamente, nonché nei frequenti litigi che li vedono protagonisti. Allo stesso tempo, tuttavia, tra Padma e Saleem è in corso una storia d'amore, il che fa sì che i due principi non restino separati, ma sconfinino l'uno nell'altro, intrecciandosi proprio come due amanti. D'altronde, se sul piano del discorso – ovvero della cornice narrativa – la contrapposizione tra le due voci è molto netta e i due principi rimangono sempre ben separati, sul piano degli enunciati essi sono invece sempre intrecciati. Se così non fosse, la narrazione sarebbe costituita da una semplice successione di eventi e avventure, esposti in ordine cronologico e in maniera lineare. Sarebbe senz'altro una trama affascinante, ma il romanzo è molto più di questo, perché il protagonista non si limita a rievocare il proprio avventuroso passato, ma colloca il problema del significato al centro della propria esistenza ed è alla luce di questa vera e propria necessità vitale che egli decide di ricostruire i fatti della propria storia personale e quelli della nazione indiana.

Separare nettamente il piano della ricerca e dell'articolazione del significato da quello dell'esposizione dei fatti risulta dunque impossibile, perché il primo è ricompreso nel secondo e ne costituisce anzi una componente essenziale. Conferma dell'importanza fondamentale del ruolo di Padma ai fini dell'esistenza

³⁰ *Ibid.*, p. 613.

³¹ *Ibid.*, p. 88.

stessa del romanzo e della forma che esso assume ci viene proprio dalle parole di Saleem, che abbandonato dalla donna in seguito a un violento litigio, afferma:

Sono due giorni che Padma è uscita tempestosamente dalla mia vita. [...] Un equilibrio è stato sconvolto: sento allargarsi fessure per tutta la lunghezza del mio corpo; perché d'un tratto sono solo, senza il mio indispensabile orecchio, e fosse soltanto questo. [...] Come fare a meno di Padma? Come rinunciare alla sua ignoranza e alla sua superstizione, contrappesi necessari alla mia onniscienza intrisa di miracoli? Ero diventato, mi sembra, il vertice di un triangolo isoscele, sostenuto nello stesso modo da due divinità gemelle, il dio selvaggio della memoria e la dea-loto del presente... e ora dovrei adattarmi alla meschina unidimensionalità di una linea retta?³²

La presenza della donna ha l'effetto di conferire stabilità al narratore e al suo racconto ed è solamente il suo ritorno che consente a Saleem di proseguire la stesura del romanzo: «Sono di nuovo in equilibrio – la base del mio triangolo isoscele è solida. Rimango sospeso sul vertice, sopra il presente e il passato, e sento tornare nella mia penna la scorrevolezza»³³. La base del triangolo isoscele, il fondamento della narrazione, è dunque il frutto del legame tra i principi incarnati da Saleem e Padma, la cui importanza viene affermata in diverse altre occasioni all'interno del romanzo: definita «una dei Custodi della vita, [...] Padma la Fonte, la madre del Tempo!»³⁴, la donna sorregge con i propri muscoli il racconto del narratore, troppo debole, troppo incrinato, troppo vicino alla dissoluzione per poter essere ritenuto attendibile:

in queste condizioni imparo a usare come guida i muscoli di Padma. Quando si annoia, scorgo nelle sue fibre le increspature del disinteresse; quando non è convinta, compare un tic sulle sue guance. La danza dei suoi muscoli mi aiuta a rimanere in carreggiata³⁵.

E ancora, alla fine del romanzo, quando le mani della donna abbandonano le sue, Saleem viene travolto dalla folla dei personaggi che hanno preso parte al racconto, andando incontro a quella frantumazione che ha costantemente minacciato la sua scrittura.

La cattiva lettura di Padma, con la sua inadomesticabilità e il suo opporsi irriducibilmente al modo di narrare di Saleem, rappresenta dunque un argine al proliferare delle interpretazioni, il cui conflitto rischia costantemente di paralizzare il flusso narrativo: la sua dissidenza rappresenta la condizione necessaria affinché il narratore porti a termine il proprio racconto e a compimento l'obiet-

³² *Ibid.*, pp. 207-208.

³³ *Ibid.*, p. 269.

³⁴ *Ibid.*, p. 271.

³⁵ *Ibid.*, p. 374-375.

tivo della propria esistenza, consegnando il romanzo a noi lettori e alla pluralità delle nostre interpretazioni. L'opera di Rushdie assume così il valore di un'allegoria non solamente della nascita della nazione indiana³⁶, ma anche e soprattutto di quella della forma artistica, che sorge solamente dove stili di razionalità eterogenei confliggono e si intrecciano. Conferma della validità della proposta di Decout, *I figli della mezzanotte* ci mostra il volto fecondo della trasgressione della volontà autoriale, l'effetto benefico che l'eresia è chiamata a incarnare.

Bibliografia

- BENNETT, R., *National Allegory or Carnavalesque Heteroglossia? Midnight's Children's Narration of Indian National Identity*, «Bucknell Review: A Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences», 2000, XLIII, 2, pp. 177-94.
- BLANCHOT, M., *Il libro a venire* [1959], trad. di G. Ceronetti e G. Neri, Einaudi, Torino 1969.
- BOTTIROLI, G., *Retorica della creatività. Per l'interpretazione e la produzione di testi*, Paravia, Torino 1987.
- CHEN, C., *Betrayal of Form: The 'Teeming' Narrative and the Allegorical Impulse in Rushdie's Midnight's Children*, «The Journal of Commonwealth Literature», 2009, XLIV, 3, pp. 143-61.
- DECOUT, M., *Éloge du mauvais lecteur*, Les Éditions de Minuit, Paris 2021.
- ECO, U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* [1979], Bompiani, Milano 1994.
- FORSTER, E.M., *Aspetti del romanzo* [1927], trad. di C. Pavolini, Garzanti, Milano 2000.
- GYÖRKE, Á., *Allegories of Nation in Midnight's Children*, «Hungarian Journal of English and American Studies: HJEAS», 2001, VII, 2, pp. 169-90.
- HAWES, C., *Leading History by the Nose: The Turn to the Eighteenth Century in Midnight's Children*, «Modern Fiction Studies», 1993, XXXIX/I, pp. 147-168.
- HEIDEGGER, M., *L'origine dell'opera d'arte* [1936], in ID., *Sentieri interrotti* [1950],

³⁶ Sulla dimensione allegorica dei *Figli della mezzanotte* si vedano in particolare Á. GYÖRKE, *Allegories of Nation in Midnight's Children*, «Hungarian Journal of English and American Studies», 2001, VII, 2, pp. 169-90; N. TEN KORTENAAR, *Midnight's Children and the Allegory of History*, «ARIEL: A Review of International English Literature», 1995, XXVI, 2, pp. 41-62; B. PIQUERAS CABRERIZO, F. LAGE CABEZA, *Polyphony as Allegorical Strategy in Salman Rushdie's Midnight's Children*, «The Grove: Working Papers on English Studies», 2013, XX, pp. 117-35; C. CHEN, *Betrayal of Form: The 'Teeming' Narrative and the Allegorical Impulse in Rushdie's Midnight's Children*, «The Journal of Commonwealth Literature», 2009, XLIV, 3, pp. 143-61; R. BENNETT, *National Allegory or Carnavalesque Heteroglossia? Midnight's Children's Narration of Indian National Identity*, «Bucknell Review: A Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences», 2000, XLIII, 2, pp. 177-94.

- trad. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 3-69.
- KALIFA, D., *Enquête et "culture de l'enquête" au XIX^e siècle*, «Romantisme», 2010, 149, pp. 3-23.
- MUKAŘOVSKÝ, J., *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali* [1936], in ID., *Il significato dell'estetica* [1966], trad. di S. Corduas, Einaudi, Torino 1973, pp. 5-80.
- NIETZSCHE, F. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* [1874], trad. di S. Giametta, Adelphi, Milano 1974.
- PIQUERAS CABRERIZO B., LAGE CABEZA, F., *Polyphony as Allegorical Strategy in Salman Rushdie's Midnight's Children*, «The Grove: Working Papers on English Studies», 2013, XX, pp. 117-35.
- RUSHDIE, S., «Errata corrige»: o, *sulla narrazione inattendibile nei «Figli della Mezzanotte»* in ID., *Patrie immaginarie* [1991], trad. di C. Di Carlo, Mondadori, Milano 1994, p. 27-31.
- ID., *I figli della mezzanotte* [1980], trad. di E. Capriolo, Mondadori, Milano 2008.
- SRIVASTAVA, A., «The Empire Writes Back»: *Language and History in Shame and Midnight's Children*, «ARIEL: A Review of International English Literature», 1989, XX/IV, pp. 62-78.
- TEN KORTENAAR, N., *Midnight's Children and the Allegory of History*, «ARIEL: A Review of International English Literature», 1995, XXVI, 2, pp. 41-62.
- VESCOVI, A., *Storia e conoscenza storica in Midnight's Children e The Shadow Lines*, in *Le trame della conoscenza. Percorsi epistemologici nella letteratura inglese dalla prima modernità al postmoderno*, a cura di M. Bignami, Unicopli, Milano 2007, pp. 123-143.

Depotenziare il link: sul ruolo del lettore iperconnesso in *La nuova violenza illustrata* di Nanni Balestrini e *L'invisibile ovunque* di Wu Ming

Gerardo Iandoli

Ricercatore indipendente

L'articolo analizza *La nuova violenza illustrata* di Nanni Balestrini e *L'invisibile ovunque* di Wu Ming. Si intende mostrare come in queste opere siano presenti degli stratagemmi retorici che hanno il compito di invogliare il lettore a trasformare i testi in ipertesti, attraverso delle ricerche su internet, per ricavare informazioni ulteriori intorno ai fatti narrati. Il fine dell'articolo, quindi, è quello di studiare questi testi come narrazioni che entrano in costante dialogo con l'esterno, facendo affidamento a un lettore iperconnesso.

Nanni Balestrini, Wu Ming, La nuova violenza illustrata, L'invisibile ovunque, ipertesto

Nel mondo occidentale, la maggior parte delle persone possiede uno smartphone: è divenuto una sorta di protesi della nostra coscienza e, in quanto tale, viene tenuto per la maggior parte del tempo addosso o, quanto meno, a portata di mano. Nel presente articolo, si farà riferimento alla capacità di questo dispositivo di trasformare ogni testo in un ipertesto. Infatti, oggi durante la lettura di un libro cartaceo, grazie allo smartphone, ogni porzione del testo può essere inserita in un motore di ricerca e, così facendo, trasformata in una lunga sequenza di rimandi tra i vasti archivi del web. Per comprendere le modalità di lettura nella società contemporanea, quindi, è necessario studiare come questo nuovo strumento riconfiguri totalmente le nostre possibilità di fruizione dell'oggetto libro: d'altronde, come già mostrato da Marshall McLuhan, ogni *medium* ha significanza «soltanto in continuo rapporto con altri *media*»¹.

¹ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* [1964], traduzione di E. Capriolo, Garzanti, Milano

Per portare avanti questo tipo di riflessioni, qui si analizzeranno due testi narrativi: *La nuova violenza illustrata* di Nanni Balestrini e *L'invisibile ovunque* di Wu Ming. Si tratta di opere concepite per apparire in libri a stampa, che, tuttavia, hanno elementi che spingono il lettore a intraprendere un'esplorazione ipertestuale oltre i limiti delle pagine.

Denunciare la connessione: La nuova violenza illustrata di Nanni Balestrini

Il libro viene pubblicato a giugno 2019, poco dopo la morte dell'autore: è allo stesso tempo una nuova opera e la riproposta di una vecchia, *La violenza illustrata*, apparsa per la prima volta per Einaudi nel 1976. Il testo è composto principalmente da due parti: il *Primo tempo*, che ripropone quanto pubblicato nel 1976, e il *Secondo tempo*, in cui è presente del nuovo materiale con struttura simile all'opera originaria². Nonostante i titoli, il *Secondo tempo* è posto prima del *Primo tempo*.

Ogni "tempo" è composto da capitoli in cui si racconta di un particolare fatto di cronaca. Il *Secondo tempo* si apre con *Perché non ci fanno scendere?*, il quale rievoca il caso della nave Diciotti³, risalente all'agosto del 2018, quindi appena un anno prima della pubblicazione⁴. Da notare come, nel capitolo, non venga mai fatto esplicito riferimento al caso: il lettore può comprendere il referente reale solo attraverso alcune tracce. Ad esempio, nel testo si legge: «abbiamo visto tanti cittadini ritrovare la passione della dignità umana offrendo simbolicamente ai sequestrati 177 arancini uno per ogni immigrato»⁵. Anche se non si ha memoria dell'episodio, facendo una ricerca e trasformando in un ipertesto le espressioni «177 arancini» e «migranti», la maggior parte dei risultati faranno riferimento al caso della nave Diciotti⁶. Balestrini sembra rivolgersi a un letto-

1977, p. 31.

² Per approfondire le questioni filologiche riguardanti il testo, si rinvia a A. CORTELLESA, *Nota ai testi*, in N. BALESTRINI, *La nuova violenza illustrata*, Bollati Boringhieri, Torino 2019, pp. 16-19.

³ Per approfondire il caso, si rinvia a A. CAMILLI, *Tutto quello che c'è da sapere sul caso Diciotti*, «Internazionale», 18 febbraio 2019, <<https://www.internazionale.it/bloc-notes/annalisa-camilli/2019/02/18/diciotti-matteo-salvini>> (7 maggio 2024).

⁴ Il curatore, Andrea Cortellessa, rivela che si tratta del testo più recente presente nel libro. Cfr. A. CORTELLESA, *Il film delle atrocità*, in N. BALESTRINI, *La nuova violenza illustrata*, Bollati-Boringhieri, Torino 2019, p. 8.

⁵ N. BALESTRINI, *La nuova violenza illustrata*, Bollati-Boringhieri, Torino 2019, p. 32.

⁶ A titolo di esempio, tra i primi risultati emerge il seguente articolo: *Nave Diciotti, arancini per i migranti. Nuova manifestazione al porto di Catania: "Sbarchino subito, siamo una città aperta"*, «Il Fatto Quotidiano», 23 agosto 2018, <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2018/08/23/nave-diciotti-arancini-per-i-migranti-nuova-manifestazione-al-porto-di-catania-sbarchino-subito-siamo-una-citta-aperta/4576966/>> (7 maggio 2024).

re informato, capace di cogliere i riferimenti all'attualità dei problemi sociali e politici⁷. Non a caso, il titolo dell'opera fa riferimento alle riviste patinate, cioè a un tipo di pubblicazione legato al contingente e di rapido consumo.

Se il *Secondo tempo* presenta fatti di cronaca avvenuti nel corso degli anni Duemila, il *Primo tempo*, invece, narra di eventi degli anni Settanta: è forte qui il rischio che il lettore non colga i vari riferimenti, poiché non si può dare per scontato che chi legge, anche per questioni semplicemente anagrafiche, conosca in maniera precisa quanto accaduto negli anni Settanta. Tuttavia, come già si è visto, questo non sembra essere un problema così grave: attraverso le tracce disseminate nel testo e una semplice ricerca sul web, è possibile trovare informazioni sui fatti di cronaca dell'epoca.

Tutto ciò può essere ulteriormente approfondito facendo affidamento alla teoria della lettura di Umberto Eco: nell'impossibilità di poter scrivere tutto, ogni autore seleziona le informazioni da inserire nel proprio testo. Per poter fare le proprie scelte, chi scrive immagina che il proprio lettore abbia determinate competenze⁸, tra cui l'accesso a determinate conoscenze enciclopediche. Per "enciclopedia", Eco intende un tipo di conoscenza calata nel proprio contesto storico⁹: nel caso in questione, Balestrini non fa affidamento soltanto sulle competenze linguistiche del proprio lettore, ma anche sulla sua capacità di collegare determinati significati a determinati contesti sociali e storici. Riprendendo l'esempio degli arancini, si capisce come non venga richiesto al lettore solo di conoscere la nota pietanza siciliana, ma anche il valore simbolico che ha assunto nella circostanza in questione, in quanto segno dell'ospitalità del popolo siciliano. In estrema sintesi, si può dire che, attraverso i motori di ricerca, il lettore contemporaneo può amplificare a dismisura le proprie competenze enciclopediche, non dovendo più fare affidamento esclusivamente sulla propria memoria.

Per comprendere il senso dell'operazione di Balestrini, nella prospettiva adottata in questo articolo, è necessario approfondire ulteriormente gli aspetti formali del testo. I capitoli sono costruiti secondo la tecnica del *cut-up*¹⁰, in cui l'autore crea il proprio testo ricombinando frasi riprese dal mondo dei media, soprattutto da testate giornalistiche¹¹. È in questo aspetto che bisogna ricono-

⁷ Antonio Loreto rileva, attraverso le parole di Alfredo Giuliani, come questo sia un tratto della poesia dei Novissimi, in cui è più importante riferirsi al mondo contemporaneo che riallacciarsi alla poesia del passato. Cfr. A. LORETO, *Dialettica di Nanni Balestrini*, Mimesis, Milano-Udine 2014, p. 44.

⁸ U. Eco, *Lector in fabula* [1979], Bompiani, Milano 1986, pp. 50-56.

⁹ ID., *Trattato di semiotica generale* [1975], La Nave di Teseo, Milano 2016, pp. 169-171.

¹⁰ CORTELETTA, *Il film delle atrocità*, cit., p. 8.

¹¹ Su questa tecnica compositiva, già usata nel testo del 1976, si rinvia anche a C. BRANCALEONI, *Il giorno dell'impazienza*, Manni, San Cesario di Lecce 2009, p. 116, e G.P. REVELLO, *Machinae. Studi sulla poetica di Nanni Balestrini*, CLUEB, Bologna 2010, pp. 30-31.

scere una sorta di pensiero “ipertestuale” di Balestrini: il suo testo composto appare come in “legame” con tutti gli altri da cui ha tratto del materiale.

Tuttavia, quanto appena affermato non risulta evidente a partire dal testo, poiché non c’è nessun elemento che permette di ricostruire le fonti di Balestrini, né di comprendere quali siano i confini dei vari “tagli” di giornale. Il lettore si ritrova semplicemente di fronte a una narrazione che procede per accumulo di informazioni e al ripetersi dello stesso racconto da diversi punti di vista, in una veste linguistica di tipo giornalistico. È interessante mettere a confronto quest’ultimo aspetto con le riflessioni di Balestrini sulla poesia:

Ciò che è detto è [...] detto per sempre, e può venire corretto solo mediante addizioni successive, cioè mediante una continuazione nel tempo. Di qui si fa strada l’idea di una poesia che nasca e viva diversamente. Una poesia apparentemente meno rifinita, meno levigata, non smalto né cammeo. Una poesia più vicina all’articolarsi dell’emozione e del pensiero in linguaggio, espressione confusa e ribollente ancora, che porta su di sé i segni del distacco dallo stato mentale, della fusione non completamente avvenuta con lo stato verbale¹².

Ne *La nuova violenza illustrata*, Balestrini non è interessato a rappresentare i fatti di cronaca, ma “ciò che è detto” su questi fatti da parte dei media. Non si tratta, dunque, di racconti di cronaca, ma di racconti sui racconti di cronaca. Ora è possibile comprendere appieno il senso di un’eventuale ricerca sul web degli eventi evocati nel testo: lo scopo principale non è quello di riconoscere l’evento di cui si parla, ma di ritrovarsi di fronte alla miriade di discorsi sull’evento stesso. E la ricerca su internet si mostra per ciò che è: non un ipertesto con un proprio percorso, una propria sequenzialità, insomma un proprio senso, ma un accatastamento di link, uno sopra all’altro, come delle “addizioni successive”. Il testo di Balestrini sembra volere imitare il bombardamento di informazioni che l’individuo contemporaneo subisce, dove una notizia si ripete continuamente tra più voci e in più canali.

Volendo riprendere il linguaggio di Franco Berardi “Bifo”, questa lista di link pone l’utente di fronte all’immagine della “connessione”, intesa come «concatenazione di corpi e di macchine che può generare significato soltanto seguendo un disegno intrinseco, e conformandosi a regole precise di comportamento e di funzionamento»¹³. Infatti, mettendo a confronto i vari capitoli tra di loro, è possibile individuare uno schema narrativo che si ripete: la violenza “illustrata” appare sempre sotto forma di scontro tra le forze del capitale e quelle delle classi

¹² N. BALESTRINI, *Linguaggio e opposizione* [1960], in Id., *Come si agisce e altri procedimenti*, DeriveApprodi, Roma 2015, pp. 397-398.

¹³ F. “BIFO” BERARDI, *E: la congiunzione*, Nero, Roma 2021, p. 25.

lavoratrici o subalterne¹⁴. Ma, riproponendo le parole dei media, Balestrini sembra essere interessato maggiormente alle modalità usate per descrivere queste forze e la relazione tra esse. Ad esempio, parlando di uno sgombrò di migranti:

I soliti falsi stereotipi ovvero i poliziotti come belve feroci le bestie li chiamano nel mainstream twittante e gli occupanti appena sloggiati ma di nuovo accampati come martiri vittime di un'aggressione addirittura fascista che è come dire criminale da parte delle forze dell'ordine quando invece si è cercato soltanto di far valere la legalità nel Paese del lassismo e del permissivismo in cui uno sgombrò equivale a un sopruso¹⁵.

Balestrini qui mostra in maniera chiara l'operazione messa in atto dai media: rappresentare in maniera rovesciata i rapporti di forza reali. I migranti, vittime del capitale¹⁶, vengono qui rappresentati come fuori-legge, cioè come elementi di pericolo da cui difendersi attraverso l'uso delle forze di polizia. Il discorso ironico, paradossalmente, mostra la verità che si tenta di negare. Qui è osservabile l'influenza del pensiero operaista sulla scrittura di Balestrini: attraverso lo sfruttamento degli operai, è il capitale stesso a creare le condizioni di disagio che innescano gli atti di ribellione. La classe operaia è una contraddizione interna al capitale: ne è un elemento fondamentale che, però, cerca in tutti i modi di sfuggire al sistema stesso¹⁷. I media, in sostanza, cercherebbero di celare la violenza originaria del capitale, per mostrare gli sfruttati e i subalterni come gli esclusivi responsabili dei disordini sociali.

Balestrini, appropriandosi del linguaggio dei media, tenta di far emergere la formattazione soggiacente a esso, cioè lo schema logico che si ripete in ogni racconto di protesta, indipendentemente dai fattori contingenti. D'altronde, è lo stesso Balestrini a invitare il lettore a non dare importanza alla veridicità di questi ultimi: infatti, nell'introduzione, l'autore afferma che non bisogna mai «credere»¹⁸ a ciò che si legge nei libri. Quindi, l'ipertestualità che interessa a Balestrini non è quella che si instaura con l'esterno, con gli elementi che dovrebbero «verificare» il testo, ma quella che si crea tra i vari capitoli: qui Balestrini appare

¹⁴ Su questo punto, si rinvia a A. TOSATTI, *Fragments d'un discours politique*. La violenza illustrata de Nanni Balestrini, «Arzanà», 2012, 15, pp. 207-220.

¹⁵ BALESTRINI, *La nuova violenza illustrata*, cit., p. 47.

¹⁶ Achille Mbembe ha mostrato come il sistema economico contemporaneo, imponendo grandi diseguaglianze economiche tra i vari paesi del mondo, provochi i fenomeni migratori che, poi, vengono gestiti dai paesi più ricchi, causa stessa del problema, con forme di militarizzazione. Cfr. A. MBEMBE, *Brutalisme*, La Découverte, Paris 2020, pp. 151-171.

¹⁷ Il testo di riferimento dell'operaismo italiano è *Operai e capitale* di Mario Tronti, il quale studia la classe operaia come contraddizione interna al sistema capitalistico. Cfr. M. TRONTI, *Operai e capitale* [1966], DeriveApprodi, Roma 2006, pp. 54-56. È lo stesso Balestrini a rilevare l'importanza di questo filosofo per il pensiero dei movimenti degli anni Sessanta e Settanta in N. BALESTRINI, P. MORONI, *L'orda d'oro 1968-1977* [1988], Feltrinelli, Milano 2019, pp. 138-143.

¹⁸ BALESTRINI, *La nuova violenza illustrata*, cit., p. 25.

il difensore della capacità del testo letterario di far emergere legami significanti tra gli eventi, contro la connessione del mondo del web, che si limita a seguire schemi precostituiti, molto spesso coerenti col discorso del potere.

Far fallire la connessione: L'invisibile ovunque di Wu Ming

Il collettivo di scrittori Wu Ming, sin dalle origini, ha stretto un forte legame con il mondo del web. Dal gennaio del 2000, il collettivo cura un proprio blog, *Giap*: qui esso può dialogare con i propri lettori e, soprattutto, pubblicare diramazioni dei propri libri, come opere derivate, interventi critici, approfondimenti, ecc¹⁹. Nel 2007, i Wu Ming pubblicano il romanzo *Manituana*: a esso viene dedicato un sito, in cui è possibile continuare a esplorare il mondo del testo, sia leggendo ulteriori racconti, sia entrando nell'archivio delle fonti usate dal collettivo in fase di scrittura²⁰. Questo progetto rende manifesta la volontà dei Wu Ming di usare l'ipertestualità per ampliare l'esperienza di lettura dei propri romanzi.

Nel presente articolo ci si concentrerà su un altro testo dei Wu Ming, il *Quarto*²¹ racconto de *L'invisibile ovunque*, pubblicato nel 2015, poiché permette di riflettere in maniera più complessa sul rapporto tra testo e ipertesto. *Quarto* è scritto come se fosse un saggio di storia dell'arte sull'opera e sulla vita del pittore F.P. Bonamore. Nella prima parte di questo saggio, *Memorie e misteri*, si fa subito riferimento a due quadri dell'autore, *Soldati nella neve* e *L'albero in fiore*²², oltre che ad alcuni testi, riportati secondo le regole tipografiche delle citazioni degli articoli accademici (ad esempio: «J. Nouvelle, *Le deuxième coup d'œil*, in «Cahiers d'Art», n. I, Parigi, 1949»²³). Questi sono due elementi che potrebbero spingere il lettore a fare una ricerca sul web, per poter aumentare la propria esperienza di lettura. Prima di tutto, perché la forma del saggio accademico, da ben prima dell'introduzione del foglio elettronico, aspira all'ipertestualità²⁴: l'apparato delle note, che rinvia alle fonti che hanno permesso all'autore di scrivere le proprie riflessioni, mette in legame il saggio con altri testi e invita il lettore a recuperarli, per poter approfondire ulteriormente l'argomento. In secondo luogo, perché si nominano delle opere d'arte, quindi è comprensibile che

¹⁹ T. DE LORENZIS, *Introduzione*, in WU MING, *Giap!*, Einaudi, Torino 2003, p. XI.

²⁰ <<https://www.manituana.com/>> (9 maggio 2024).

²¹ Il testo è composto da quattro racconti, tutti intitolati con numeri ordinali.

²² WU MING, *L'invisibile ovunque*, Einaudi, Torino 2015, p. 144.

²³ *Ibid.*, p. 145.

²⁴ Su questo aspetto, si rinvia a G. P. LANDOW, *L'ipertesto* [1994, 1997], a cura di P. Ferri, traduzione di V. Musumeci, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 120-123.

il lettore possa desiderare fare una ricerca per osservare i quadri citati, anche nella prospettiva di comprendere meglio il saggio.

Ciononostante, qualsiasi ricerca su Bonamore non dà risultati o, meglio: dà solo risultati che rinviano al testo dei Wu Ming. Il lettore scopre che il pittore non esiste e che le fonti citate sono false. Questa consapevolezza cambia inevitabilmente la percezione del testo e in questo articolo si intende studiare come²⁵.

La creazione di un falso rinvia all'esperienza del Luther Blissett Project, da cui il collettivo dei Wu Ming è sorto. Luther Blissett è il nome con cui sono state firmate, nel corso degli anni Novanta, molte false notizie, con lo scopo di farsi beffe del sistema dei media. Attraverso pratiche di «guerriglia mediatica», Luther Blissett ha dato vita a una «forma di cooptazione dei media in una trama impossibile da cogliere e comprendere, una trama che fa cadere i mass media vittime della loro stessa prassi. Pura arte marziale: usare la forza (e l'imbecillità) del nemico rivolgendogliela contro»²⁶.

Per comprendere l'operazione dei Wu Ming in *Quarto*, bisogna focalizzarsi sul tema principale del racconto: il *camouflage*. In estrema sintesi, nel saggio si racconta di come, durante la Prima Guerra Mondiale, le tecniche del cubismo abbiano ispirato le prime forme di mimetizzazione militare²⁷. Bonamore non è nient'altro che colui che ha cercato di introdurre tale strategia in Italia, dopo averla appresa in Francia, frequentando l'*atelier de camouflage* del «pluridecorato per meriti artistici»²⁸ e «artigliere di seconda classe»²⁹ Guirand de Scévola. Cercando informazioni su questo nome, il lettore può scoprire che, fatta eccezione dell'incontro con Bonamore, quanto narrato nel testo è vero: Scévola è, di fatto, considerato uno dei primi ideatori della mimetizzazione militare³⁰.

Nel testo si contrappongono due modalità di uso della mimetica. La prima ruota intorno a un semplice assunto: «le macchine [sono] più preziose degli uomini»³¹. La mimetica, quindi, non serve a proteggere la vita dei soldati, ma a celare agli occhi nemici le costosissime macchine da guerra:

²⁵ Le aspettative del lettore cambiano a seconda se la storia raccontata sia reale o fittizia: al riguardo, la filosofa Stacie Friend invita ad analizzare il racconto finzionale come un "genere", con caratteristiche proprie e un proprio orizzonte di attesa. Cfr. S. FRIEND, *Fiction as a Genre*, «Proceedings of the Aristotelian Society», 2012, 112, pp. 179-209.

²⁶ L. BLISSETT, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Einaudi, Torino 2000, p. XXIV.

²⁷ WU MING, *L'invisibile ovunque*, cit., p. 162.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 160.

³⁰ Al riguardo, si rinvia direttamente alle parole dell'artista: R. DE SCÉVOLA, *Souvenirs du camouflage*, «La Revue des Deux Mondes», gennaio 1951, pp. 717-733, <<https://www.revedesdeuxmondes.fr/article-revue/origines-du-camouflage/>> (13 maggio 2024). Per approfondire il rapporto tra mimetizzazione e cubismo, invece, si rinvia a D. DELOUCHE, *Cubisme et camouflage*, «Guerres Mondiales et conflits contemporains», 1993, 171, pp. 123-137.

³¹ WU MING, *L'invisibile ovunque*, cit., p. 166.

I serventi francesi indossavano cappe mimetiche, perché erano indispensabili al funzionamento del pezzo, come fossero parte dei suoi ingranaggi. Prima di tutto però erano esseri umani, in quanto tali in grado di agire autonomamente, di adattarsi alle circostanze, di risolvere problemi complessi. Tutte cose che una macchina non poteva fare. Era questo il valore aggiunto degli uomini in guerra. Per gli alti papaveri invece era un problema.³²

A tutto ciò si aggiunge un ulteriore aspetto: la mimetica per i soldati viene considerata come una soluzione da vigliacchi, in contrasto con l'ideale dello «slancio eroico» e della «gloriosa morte in battaglia»³³. In questa modalità dell'uso della mimetica, risiede una specifica visione della guerra e della società: l'individuo deve limitarsi a essere un mero strumento e ad agire secondo quanto previsto dai piani di chi comanda. L'individuo non ha valore in sé per sé, ma solo se è utile al potere.

A questa prima idea di mimetica si contrappone quella portata avanti da Bonamore, descritta nel finale del saggio-racconto. Qui si lascia intendere che la battaglia di Vittorio Veneto sia stata vinta dall'esercito italiano grazie alle azioni di soldati resi invisibili dalla mimetizzazione, appartenenti a una fantomatica Compagnia Camaleonte. Questi ultimi sarebbero penetrati, «senza sparare un colpo»³⁴, nelle postazioni austro-ungariche, quasi come se fossero «spuntati dalla terra»³⁵, causando un «crollo psicologico»³⁶ nei nemici tale da costringere l'alto comando a dare l'ordine di ritirata. Pertanto, l'esercito italiano avrebbe vinto la battaglia perché si sarebbe ritrovato di fronte a delle postazioni ormai lasciate vuote dal nemico³⁷. In questa prospettiva, la battaglia viene vinta senza alcuno spargimento di sangue, né da parte amica, né da parte nemica: «Piace pensare che Bonamore abbia trovato il modo di compiere il suo gesto artistico, trasformando l'arte in vita salvata, strategia di fuga non già indietro, verso la fucilazione³⁸, ma in avanti, verso una vittoria paradossale, senza morti»³⁹.

Facendo riferimento all'armamentario comunicativo ereditato da Luther Blissett, si può dire che i Wu Ming, attraverso la contrapposizione delle due modalità di mimetizzazione, costruiscano il proprio saggio-racconto seguendo il principio di sovraidentificazione. Si tratta di una tecnica con la quale si costruisce il proprio discorso identificandosi in maniera estremamente seria con la logica dominante: l'obiettivo è quello di mostrare i lati oscuri di tale logica, cioè

³² *Ibid.*, p. 173.

³³ *Ibid.*, p. 169.

³⁴ *Ibid.*, p. 200.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 199.

³⁷ *Ibid.*, p. 198.

³⁸ Per insubordinazione. Cfr. *ibid.*, p. 174.

³⁹ *Ibid.*, p. 200.

tutti quei valori impliciti che apparentemente entrano in contrasto con essa⁴⁰. Nel testo analizzato, la mimetizzazione di Bonamore permette di comprendere per contrasto come nei principi di utilizzo della mimetizzazione durante la Prima Guerra Mondiale albergasse, secondo i Wu Ming, l'immagine di una mortifera tecnocrazia. Quest'ultimo termine è da intendersi in maniera letterale: un governo della tecnica così draconiano da trasformare gli esseri umani stessi in macchine. In una visione del genere, si rappresenta un desiderio di potere così assurdo da soggiogare ogni forma di vita. Anche in questo, si osserva un ritorno a Luther Blissett, ritorno che aiuta a comprendere sia il contenuto che la forma del saggio-racconto. Infatti, il *multiple name* ha sempre manifestato la sua insofferenza nei confronti del concetto di "verità": alla visione scientifica occidentale, definita come «razzismo immerdato di tecnocrazia»⁴¹, la quale si erge a metodo privilegiato per raggiungere la verità, Blissett contrappone un punto di vista plurale, in cui il reale è sempre qualcosa di condizionato dai nostri schemi mentali e dalle nostre credenze⁴².

La mimetica di Bonamore viene descritta nell'ultima parte del saggio, in cui si afferma che la Compagnia Camaleonte ha subito una «*damnatio memoriae*»⁴³ e che non esistono documenti che testimoniano la sua azione. A chi scrive il saggio, quindi, non resta che fare delle supposizioni, a partire da quanto ricostruito (fittiziamente) nelle sezioni precedenti e dagli scritti del *Feldzeugmeister* Ferdinand Ritter von Goglia⁴⁴: facendo una ricerca, il lettore può scoprire che il personaggio è realmente esistito, mentre lo scritto citato, invece, no. Seguendo ancora la prospettiva adottata in questo articolo, si può dire che l'esperienza di Bonamore sia una "pagina 404" della storia, cioè un link che conduce a una pagina bianca. L'intento dei Wu Ming sembra quello di mostrare la necessità di instaurare un certo tipo di connessioni logiche, indipendentemente dalla presenza di fonti reali che possano avvalorarle.

Conclusioni

I testi in questione vengono pubblicati (o ripubblicati) in una fase storica ben precisa della letteratura italiana: come ha mostrato Giuliana Benvenuti, negli anni Duemila si è affermata una scrittura romanzesca interessata a riempire gli spazi bianchi della storia, per ridare voce alle figure marginali o a chi è stato

⁴⁰ Cfr. AUTONOME A.F.R.I.K.A. GRUPPE, L. BLISSETT, S. BRÜNZELS, *Comunicazione-guerriglia* [1997], traduzione di M. Campanella, E. Modolo, DeriveApprodi, Roma 2001, p. 45.

⁴¹ L. BLISSETT, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, cit., p. 53.

⁴² *Ibid.*, p. 55.

⁴³ WU MING, *L'invisibile ovunque*, cit., p. 195.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 199.

dimenticato⁴⁵. In Balestrini e Wu Ming, tutto ciò viene declinato in maniera più complessa: per questi autori, è necessario, al contrario, inserire o mostrare gli spazi bianchi all'interno del discorso egemone sui fatti e sulla storia. È un modo per intaccare la pretesa, da parte del potere, di possedere una "verità" totale.

Quanto appena detto, secondo il ragionamento adottato in questo articolo, viene ottenuto dagli autori mettendo in crisi quello che è il gesto di "verificazione" più diffuso nel mondo contemporaneo: la ricerca su internet. L'intenzione sembra essere quella di mostrare come questo atto non sia per niente neutro: secondo le riflessioni dello storico Michel de Certeau, l'archivio è sempre rappresentativo di una certa idea di ordine, poiché esso prende la sua forma a partire da precisi gesti di selezione, catalogazione e anche di scarto⁴⁶. Internet, in questo, non è differente dagli altri archivi: i risultati di una ricerca sono il frutto di determinati criteri di selezione, che esistono nei codici, nonostante appaiano come invisibili all'occhio dell'utente per via dell'estrema rapidità del processo. Detto altrimenti: l'utente, attraverso i motori di ricerca, non accede direttamente ai fatti, ma a una realtà mediata, non solo da chi racconta il fatto, ma anche da chi ha scritto l'algoritmo di selezione delle notizie da visualizzare. Balestrini e Wu Ming, rendendo inefficace la ricerca algoritmica, cercano di spingere il lettore a effettuare una vera ricerca, cioè a scegliere in maniera consapevole le fonti da cui trarre informazioni e a non delegare tale attività alla macchina.

Volendo usare la terminologia del filosofo Luciano Floridi, si può dire che Balestrini e Wu Ming oppongono resistenza all'avanzare dell'iperstoria. Per "storia", Floridi intende quella fase dell'esistenza umana in cui sono state create delle tecnologie capaci di registrare informazioni⁴⁷. Per "iperstoria", invece, intende indicare una nuova fase, in cui sono le tecnologie stesse a dialogare tra di loro, per elaborare e registrare nuove informazioni⁴⁸. In questo passaggio, si osserva un rovesciamento: l'essere umano, da padrone della macchina, ne diventa dipendente.

Questa centralità della vita umana, in Balestrini, viene resa esplicita nel finale:

Una sensazione di vertigine di perdere me stessa come se non esistessi come corpo ma solo come sensazione come se ogni nervo del mio corpo diventasse vivo e cominciasse a pensare la sensazione di un nodo rigido che scoppia e

⁴⁵ G. BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano*, Carocci, Roma 2012, p. 23.

⁴⁶ M. DE CERTEAU, *L'écriture de l'histoire* [1975], Gallimard, Paris 2002, pp. 100-101.

⁴⁷ L. FLORIDI, *La quarta rivoluzione* [2014], traduzione di M. Durante, Raffaello Cortina, Milano 2017, p. 1.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 35.

fluttua improvvisamente e io apprezzo molto questa sensazione e sono piena di amore⁴⁹.

Dopo aver “illustrato” la violenza, Balestrini rappresenta una figura femminile in preda al godimento: nell’apice dell’affermazione fisica, l’orgasmo, sembra possibile intravedere un desiderio totale di congiunzione con l’altro. “Congiunzione”, ancora una volta, è termine di Bifo: si intende la capacità dell’individuo di diventare un «organismo in vibrazione»⁵⁰, cioè di produrre significati mai definiti, che, anzi, oscillando, entrano in contatto con quelli degli altri. Contro una connessione che avviene sempre attraverso un’intermediazione, Balestrini sembra invitare al ritorno di un contatto di tipo fisico, mettendo al centro della relazione la sensualità.

Nei Wu Ming, la Compagnia Camaleonte viene rappresentata come un gruppo di soldati che si pensa «tutt’uno con il paesaggio»⁵¹. Qui, si osserva un passaggio ulteriore rispetto a Balestrini: la relazione tra soli corpi non è più sufficiente, è necessario relazionarsi con il tutto, adottando una prospettiva eco-logica. I Wu Ming, anche per via della loro storia, non possono fare totalmente a meno della tecnica: infatti, la loro Compagnia Camaleonte sembra incarnare una soggettività postumana, cioè una soggettività che entra in relazione con l’ambiente e con la tecnologia, rinunciando, però, a essere il centro di tale legame⁵². L’uso della tecnologia non è finalizzato al dominio, ma alla ricerca di un contatto più profondo con la vita, la propria e quella degli altri, umani e no.

Rendere inefficaci le ricerche sul web significa volere smorzare la forza ipertestuale di queste opere. In ciò è possibile riconoscere la volontà di questi autori di andare oltre il postmoderno. D'altronde, per quest’ultimo, nella prospettiva aperta da Eco, ogni testo è formato da frammenti di altri testi⁵³: al contrario, in Balestrini e Wu Ming, disattivando la connessione tra le varie “pagine”, si cerca di ripristinare il potere della letteratura di dare vita a nuovi miti. Infatti, secondo Wu Ming 1, non basta decostruire il discorso del potere, ma bisogna anche alimentare il desiderio di meraviglia e di incanto, cioè ridonare all’essere umano la capacità di immaginare un mondo diverso⁵⁴. E questo è possibile, per Wu

⁴⁹ BALESTRINI, *La nuova violenza illustrata*, cit., p. 228.

⁵⁰ “BIFO” BERARDI, *E: la congiunzione*, cit., p. 26. Il termine «vibrazione» appare particolarmente utile per studiare la figura femminile di Balestrini, se si tiene conto che in un passaggio precedente del testo si legge: «tutto il mio corpo vibra». BALESTRINI, *La nuova violenza illustrata*, cit., p. 227.

⁵¹ WU MING, *L’invisibile ovunque*, cit., p. 189.

⁵² Cfr. R. BRAIDOTTI, *Il postumano. Saperi e soggettività* [2019], II, traduzione di A. Balzano, DeriveApprodi, Roma 2022, pp. 18-19.

⁵³ U. Eco, *Postille a “Il nome della rosa”* [1983], in ID., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 2011, p. 528.

⁵⁴ WU MING 1, *La Q di Qomplotto*, Alegre, Roma 2021, pp. 260-270.

Ming 4, mettendo «in crisi i miti con altri miti»⁵⁵, cioè opponendo alle vecchie narrazioni delle nuove.

Bibliografia

- BALESTRINI, N., *Linguaggio e opposizione* [1960], in Id., *Come si agisce e altri procedimenti*, DeriveApprodi, Roma 2015, pp. 397-399.
- ID., *La nuova violenza illustrata*, Bollati-Boringhieri, Torino 2019.
- ID., MORONI, P., *L'orda d'oro 1968-1977* [1988], Feltrinelli, Milano 2019.
- BENVENUTI, G., *Il romanzo neostorico italiano*, Carocci, Roma 2012.
- BERARDI, F., *E: la congiunzione*, Nero, Roma 2021.
- BLISSETT, L., *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Einaudi, Torino 2000.
- ID., BRÜNZELS S., *Comunicazione-guerriglia* [1997], trad. di M. Campanella e E. Modolo, Autonome A.F.R.I.K.A. gruppe, DeriveApprodi, Roma 2001.
- BRAIDOTTI, R., *Il postumano. Saperi e soggettività* [2019], II, trad. di A. Balzano, DeriveApprodi, Roma 2022.
- BRANCALEONI, *Il giorno dell'impazienza*, Manni, San Cesario di Lecce 2009.
- CAMILLI, A., *Tutto quello che c'è da sapere sul caso Diciotti*, «Internazionale», 18 febbraio 2019, <<https://www.internazionale.it/bloc-notes/annalisa-camilli/2019/02/18/diciotti-matteo-salvini>> (7 maggio 2024).
- CORTELLESA, A., *Nota ai testi*, in N. Balestrini, *La nuova violenza illustrata*, Bollati-Boringhieri, Torino 2019, pp. 16-19.
- ID. *Il film delle atrocità*, in N. Balestrini, *La nuova violenza illustrata*, Bollati-Boringhieri, Torino 2019, pp. 7-15.
- DE CERTEAU, M., *L'écriture de l'histoire* [1975], Gallimard, Paris 2002.
- DE LORENZIS, T., *Introduzione*, in W. Ming, *Giap!*, Einaudi, Torino 2003, pp. V-XXII.
- DE SCÉVOLA, G., *Souvenirs du camouflage*, «La Revue des Deux Mondes», gennaio 1951, pp. 717-733, <<https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/origines-du-camouflage/>> (13 maggio 2024).
- DELOUCHE, D., *Cubisme et camouflage*, «Guerres Mondiales et conflits contemporains», 1993, 171, 1993, pp. 123-137.
- ECO, U., *Trattato di semiotica generale* [1975], La Nave di Teseo, Milano 2016.
- ID. *Lector in fabula* [1979], Bompiani, Milano 1986.
- ID. *Postille a "Il nome della rosa"* [1983], in Id., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 2011, pp. 505-533.
- FLORIDI, L., *La quarta rivoluzione* [2014], traduzione di M. Durante, Raffaello Cortina, Milano 2017.

⁵⁵ WU MING 4, *L'eroe imperfetto* [2010], Bompiani, Milano 2022, p. 50.

- FRIEND, S., *Fiction as a genre*, «Proceedings of the Aristotelian Society», 2012, 112, pp. 179-209.
- GANGI, M. *Nave Diciotti, arancini per i migranti. Nuova manifestazione al porto di Catania: "Sbarchino subito, siamo una città aperta"*, «Il Fatto Quotidiano», 23 agosto 2018, <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2018/08/23/nave-diciotti-arancini-per-i-migranti-nuova-manifestazione-al-porto-di-catania-sbarchino-subito-siamo-una-citta-aperta/4576966/>> (7 maggio 2024).
- LANDOW, G. P., *L'ipertesto* [1994, 1997], a cura di P. Ferri, trad. di V. Musumeci, Bruno Mondadori, Milano 1998.
- LORETO, A., *Dialettica di Nanni Balestrini*, Mimesis, Milano-Udine 2014.
- MBEMBE, A., *Brutalisme*, La Découverte, Paris 2020.
- MCLUHAN, M., *Gli strumenti del comunicare* [1964], trad. di E. Capriolo, Garzanti, Milano 1977.
- REVELLO, G.P., *Machinae. Studi sulla poetica di Nanni Balestrini*, CLUEB, Bologna 2010.
- TOSATTI, A. *Fragments d'un discours politique*. La violenza illustrata *de Nanni Balestrini*, «Arzanà», 2012, 15, pp. 207-220.
- TRONTI, M., *Operai e capitale* [1966], DeriveApprodi, Roma 2006.
- MING, W., *L'invisibile ovunque*, Einaudi, Torino 2015.
- MING 1, W., *La Q di Qomplotto*, Alegre, Roma 2021.
- MING 4, W., *L'eroe imperfetto* [2010], Bompiani, Milano 2022.

Letture, empatia e comportamenti prosociali: ricerche empiriche e proposte teoriche

Chiara Silvestri

Il contributo discute la relazione tra lettura ed empatia positiva, un'ipotesi affermata in ambito interdisciplinare ma controversa e difficile da testare. I dati riportano le reazioni empatiche dei lettori a tre funzioni e caratteristiche dei testi: la funzione di simulazione morale nella "narratività", di abbandono nella "finzionalità" e quella di stimolo emotivo nella "letterarietà". Infine, nel quadro "esperenziale" si prospetta una maggiore convergenza tra studi cognitivi e tradizionali.

lettura, empatia, narratività, letterarietà, esperenzialità

L'interesse per l'empatia letteraria

Da qualche decennio la relazione tra la lettura e lo sviluppo di empatia cognitiva, che si rifletterebbe positivamente su altruismo e comportamenti prosociali, è stata studiata nell'ambito delle discipline psicologiche, sociali e filosofiche, oltre che letterarie¹. Seppure può implicare una nuova credibilità per gli studi letterari, l'ipotesi non è del tutto nuova, ma riprende l'idea del potenziale educativo della letteratura, cara a molti scrittori e filosofi a partire dalla *Poetica* di Aristotele. Una delle novità dei nostri anni è la quantità di studi nel quadro delle scienze cognitive e delle ricerche empiriche. Tuttavia, il rapporto di causa-effetto tra lettura, empatia e comportamenti prosociali, che dovrebbe risultare da tali ricerche, non può dirsi dimostrato. Su queste premesse presenterò

¹ Cfr. S. KEEN, *Empathy and the Novel*, Oxford University Press, Oxford 2007; P.C. HOGAN, *Literature and Emotion*, Routledge, New York 2018.

alcune variabili nel paradigma dell'effetto prosociale della lettura e alcuni dei dati resi disponibili dagli studi cognitivi.

Benché l'effetto della lettura sui comportamenti prosociali non sia provato, il collegamento, in particolare per quanto riguarda la lettura di narrativa, si è ormai imposto come dato culturale. Oggi le idee più propositive sulla funzione educativa della lettura si riconducono agli scritti della filosofa Martha Nussbaum, che da tempo associano la letteratura all'empatia positiva e alle nostre risorse relazionali, o *capabilities*. Uno studio dell'Università di Maastricht abborda «the claim that we should read literature because it improves our capacity for empathy»² prendendo atto che «however contested and ill-founded [...] this claim has become a fact, and it's here to stay, in the humanities as well as in politics»³. L'affermazione esemplifica una posizione realista, che affronta criticamente il progetto di educare i cittadini attraverso la lettura ma riconosce l'adesione che ha raccolto allo stato di proposta culturale. A suscitare dissenso è la venatura prescrittiva del programma: «if Nussbaum's project is realized, politics will become a top-down *affair* and citizens will not only be sidelined as agents in any thinkable democratic power consideration, but also, and in line with this, be made passive consumers of prescribed socio-political readings of literature»⁴. Dal punto di vista degli oppositori e degli scettici, dunque, a essere minacciata è proprio la *agency* dei lettori e dei cittadini, uno degli ideali ai quali Nussbaum si appella. Gli studi della filosofa statunitense si caratterizzano per l'attenzione al risultato finale degli effetti della lettura. Attraverso l'ampliamento di capacità empatica e cognitiva il lettore arriverebbe a diventare giudice morale. Jonathan Culler legge così il progetto di Nussbaum:

Readers are constituted by literary works as judges of a certain sort. The reading of literature instances the model of judicious spectatorship, where what qualifies the spectator to judge is, first, an ability vividly to imagine what it is like to be the persons whose situation confronts the reader engaged with the text and, second, a practice of critical assessment. The techniques of literary narrative in particular work to constitute readers as observers who sympathize but who must in the end judge, deciding how far characters' self-understanding is exemplary or flawed, how far the outcomes of their stories are due to their own choices or to chance or to social influences which they could not overcome⁵.

² S. KOENIS, J. DE RODER, *Educating for Democracy. Empathy, Reading, and Making Better Citizens in Martha Nussbaum's Public Education Project*, in *Engaged Humanities. Rethinking Art, Culture and Public Life*, a cura di A. Swinnen, A. Kluvel, R. Van de Vall, Amsterdam University Press, Amsterdam 2022, pp. 325-356: 332.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, pp. 326-327.

⁵ J. CULLER, *The Literary in Theory*, Stanford University Press, Stanford 2007, p. 31.

Un tale investimento sulla letteratura evoca, da un lato, un problema di pretese pedagogiche egemoniche del liberalismo, ma anche un forte legame con la tradizione umanistica. Il progetto di Nussbaum si è delineato negli anni Ottanta attraverso la riflessione sui classici, dagli antichi all'opera di Henry James. L'affermazione jamesiana che il nostro compito più alto è fare di noi stessi persone «on whom nothing is lost» per Nussbaum è inequivocabilmente «a claim about our ethical task, as people who are trying to live well»⁶, e, allo stesso tempo, «a claim about the task of the literary artist»⁷. La filosofa lamenta la perdita di dimensione pratica della teoria letteraria, ma richiama anche l'attenzione sulle forme nelle quali un testo letterario «is embodied and expressed»⁸, e immagina una teoria letteraria che lavora in dialogo con la teoria etica⁹.

Se la voce e gli echi dei classici esplorano il nesso di lettura, emozioni ed etica in termini affascinanti, sotto un altro aspetto, nell'approccio tradizionale oggi si percepisce un alone di astrattezza e genericità, specie a confronto con la novità dei *cognitive literary studies*. Il *cognitive turn* si esemplifica proprio nello studio dell'empatia, identificandola in una competenza misurabile, che l'esperienza della lettura contribuirebbe a formare. Si distingue tra l'empatia "affettiva", cioè provare ciò che prova un'altra persona, dall'empatia "cognitiva", o *Theory of mind*, (ToM), l'abilità di comprendere la prospettiva e lo stato mentale dell'altro¹⁰. A partire dalla lettura, e in particolare dalle storie dei personaggi finzionali, il lettore avrebbe modo di sviluppare e coltivare la sua competenza empatica, che poi si rifletterebbe nei comportamenti e nelle scelte morali. L'anello più problematico di tale catena causale appare l'ultimo, che da una competenza empatica "da laboratorio" arriva ai rapporti interpersonali e ai comportamenti prosociali. Il fatto che in pratica l'altruismo sia assai difficile da testare e dimostrare, anche con lo sforzo congiunto di scienze cognitive, scienze sociali e teoria letteraria, fa sì che poche ricerche empiriche se ne siano occupate. Uno studio di Dan R. Johnson ha proposto a 62 persone una storia scritta appunto al fine di indurre sentimenti di compassione per il personaggio e modellare il comportamento del lettore¹¹. Per i diversi aspetti del suo esperimento si è servito di metodi già utilizzati da altri studiosi: il grado di immersione, o "trasporto", nella storia è stato misurato con una *transportation scale* che prevede domande

⁶ M. NUSSBAUM, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, New York-Oxford 1990, p. 148.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 172.

⁹ *Ibid.*, p. 190.

¹⁰ HOGAN, *Literature and Emotion*, cit., p. 119. Per la ToM si parla anche di *perspective-taking*.

¹¹ D.R. JOHNSON, *Transportation into a Story Increases Empathy, Prosocial Behaviour, and Perceptual Bias towards Fearful Expressions*, «Personality and Individual Differences», 2012, pp. 150-155: 151.

dopo la lettura¹², mentre «helping behaviour was assessed using a validated measure, where the experimenter “accidentally” drops pens within sight of the participant, and then records whether or not the participant helps to pick up the pens»¹³. L'ipotesi che l'immersione nella lettura e l'empatia cognitiva si traducano in comportamenti nel mondo reale troverebbe conferma nel fatto che i lettori con un grado maggiore di immersione e reazione empatica alla lettura sono anche stati i più disposti ad aiutare a raccogliere le penne¹⁴. L'esempio è sufficiente a stimolare una riflessione sui risultati delle ricerche empiriche e sulla direzione causale di alcune coincidenze, un problema sul quale tornerò più avanti. La stessa Suzanne Keen, introducendo il tema dell'empatia letteraria, dimostra scetticismo sul collegamento tra empatia e altruismo: «Surveying the existing research on the consequences of reading, I find the case for altruism stemming from novel reading inconclusive at best»¹⁵. Oltre tre lustri dopo *Empathy and the Novel* permane la difficoltà di associare l'altruismo all'esperienza della lettura, mentre intanto l'empatia è stabilmente collocata in posizione centrale negli studi letterari cognitivi.

Nel numero crescente di studi e di ricerche empiriche dedicate all'empatia si coglie una notevole disomogeneità, per quanto riguarda le tipologie testuali proposte, i lettori partecipanti e le metodologie. In alcuni di questi studi un campione di lettori risponde a questionari prima, durante e dopo la lettura, in altri produce relazioni o commenti a voce. In altri tipi di test il computer permette di misurare i movimenti degli occhi e la velocità di lettura, dati che si ritengono associati alle reazioni emotive¹⁶. Del resto, le coordinate che inquadrano queste prove sperimentali dipendono da posizioni critiche non sempre condivise e da teorie in evoluzione, e inevitabilmente la connessione tra lettura, empatia e altruismo viene identificata in segmenti e percorsi diversi. Distinzioni contestate o dismesse, come quella fra testi letterari e non letterari, rispetto alle quali oggi si privilegia l'idea di un *continuum*, sono alla base di studi famosi, ad esempio quello di Kidd e Castano del 2013. Lo studio, alla cui credibilità “scientifica” ha forse contribuito la pubblicazione nella rivista «Science», si basa su cinque esperimenti, e intende certificare, fin dal titolo, la relazione tra l'empatia cognitiva e la lettura di narrativa letteraria¹⁷. Gli autori sottolineano l'importanza dei risultati del loro studio: «the capacity to identify and understand others' subjecti-

¹² L'autore cita in proposito uno studio di Green e Block del 2000, *ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 152.

¹⁵ KEEN, *Empathy and the Novel*, cit., p. VII.

¹⁶ Cfr. D.S. MIALI, D. KUIKEN, *Foregrounding, Defamiliarization, and Affect: Response to Literary Stories*, «Poetics», 1994, 5, pp. 389-407.

¹⁷ D.C. KIDD, E. CASTANO, *Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind*, «Science», 2013, 6156, pp. 377-380.

ve states [...] allows successful navigation of complex social relationships and helps to support the empathic responses that maintain them»¹⁸ e «it is literary fiction that forces the reader to engage in ToM processes»¹⁹. Gli esperimenti di Kidd e Castano hanno testato sia l'empatia affettiva che quella cognitiva e hanno indicato un miglioramento nell'abilità di comprendere la prospettiva altrui dopo la lettura di *literary fiction*, confrontata con le performance dopo la lettura di *nonfiction*, di *popular fiction*, e dopo nessuna lettura. In seguito, tuttavia, alla ricerca sono state imputate «strong claims based on small-scale experiments»²⁰ e un problema di replicabilità in base allo studio di Colin Camerer del 2018, che mette in discussione i risultati di alcuni esperimenti di scienze sociali dal 2010 al 2015, tra cui appunto quello di Kidd e Castano²¹. Se si è parlato di *small-scale* in quel caso, con gruppi dai 22 ai 114 partecipanti in ciascuno dei cinque esperimenti, altri studi hanno coinvolto un numero assai minore di lettori, ad esempio un recente articolo riferisce i risultati di un esperimento su lettura ed empatia cognitiva che un gruppo di studio indonesiano ha condotto su otto partecipanti²², a segnalare che l'approccio empirico è molto seguito ma con qualche rischio di irrilevanza.

Il ruolo di “narratività”, “finzionalità” e “letterarietà”

Si è detto della disomogeneità delle verifiche empiriche, dalle quali emergono tratti diversi dell'esperienza della lettura. Emy Koopman presenta i risultati delle sue ricerche sull'empatia evidenziando quelli che chiama «the effects of *literariness, narrativity and fictionality*», e lamenta che «many empirical studies conflate these different aspects of literary reading»²³. Cominciando dalla “narratività”, sembra di poter attribuire a questa dimensione, o caratteristica, una funzione di simulazione della vita reale che contribuisce allo sviluppo di empatia nel lettore. In *The Passionate Muse* lo psicologo Keith Oatley, autore di numerose ricerche empiriche collettive, illustra con taglio divulgativo gli effetti della lettura di narrativa. Contrappone il testo narrativo a quello *expository* e reclama per il suo tema il “*new field*” della *psychology of fiction*. Nel libro Oatley, anche romanziere, riproduce un suo racconto tra *love story* e *spy story*, che divide in

¹⁸ *Ibid.*, p. 377.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ KOENIS, DE RODER, *Educating for Democracy*, cit., p. 329.

²¹ *Ibid.*

²² Cfr. N.D. FIRMAN, L. LUKMAN, F. FIRDAUS, *Why Do You Need to Read Fiction? The Role of Transportation through Fiction Reading in Improving Perspective Taking*, «Jurnal Ilmiah Psikologi Terapan», 2022, 2, pp. 122-127. L'articolo offre un'ampia e utile bibliografia.

²³ E. KOOPMAN, *Does Originality Evoke Understanding? The Relation Between Literary Reading and Empathy*, «Review of General Psychology», 2018, 2, pp. 169-177: 169.

sette sezioni e analizza sulla base delle reazioni del lettore, cercando di spiegare perché le storie suscitano «so much concern for the emotions of characters» e anche perché le principali emozioni sono in realtà quelle dei lettori²⁴. Oatley ci inoltra nella sua percezione della narrativa come simulazione e ampliamento conoscitivo di grande utilità nella vita umana: come «in ordinary life we pursue projects» così leggendo testi narrativi «we can take on something of the selfhood of an imaginary character»²⁵, e quindi ci identifichiamo con il personaggio e i suoi progetti. La narrativa «helps us improve our mental models of others and ourselves»²⁶, «in doing this we join in something beyond our own egoistic purposes»²⁷. Oatley pone all'attenzione il fatto che uno dei nostri interessi di lettori è «whether characters behave well»²⁸, e infatti propone la fiction come «moral laboratory»²⁹, riprendendo il titolo del libro di Jemeljian Hakemulder del 2000.

Tra i numerosi fenomeni psicologici che Oatley cita, la *appraisal theory* spiega che da lettori o spettatori capiamo la configurazione di fatti e problemi che colpiranno il personaggio e proviamo *sympathy*³⁰. Oatley indica le *relived emotions*, il richiamo alle esperienze precedenti del lettore che la lettura innesca, il *backward chaining*, cioè il tipo di ragionamento che parte da una conclusione e ne ricerca le ragioni³¹, il *priming*, nel quale uno stimolo verbale o sensoriale richiama un tema o uno *script* della vita di una persona³². Secondo la *actor-observer bias* nella vita reale tendiamo a vedere le nostre azioni come reazioni alle circostanze, che compiamo in quanto necessarie a un progetto, e in un'altra persona tendiamo a valutare le stesse azioni come un aspetto della sua personalità; Oatley fa notare che nella lettura, invece, giudichiamo il protagonista come nella vita reale giudichiamo noi stessi³³, un indizio significativo del potere dell'immedesimazione. Tra i processi innescati dal testo narrativo Oatley ricorda l'*effort after meaning*, cioè quello che si cerca di fare anche nella vita reale, «make sense of the world»³⁴. Uno dei fili conduttori del libro è la scelta di fronte alle circostanze: in alcune scelte interagisce l'*excitement* dato dall'elemento del *romance*, della fantasia, o della *suspense*, dal desiderio del lettore e del personag-

²⁴ K. OATLEY, *The Passionate Muse. Exploring Emotions in Stories*, Oxford University Press, Oxford 2012, p. 16.

²⁵ *Ibid.*, p. 17.

²⁶ *Ibid.*, p. 19.

²⁷ *Ibid.*, p. 23.

²⁸ *Ibid.*, p. 48.

²⁹ *Ibid.*, p. 51.

³⁰ *Ibid.*, pp. 30-31. Nonostante qualche oscillazione di significato, viene generalmente condiviso che la *sympathy*, a differenza della *empathy*, non comporta l'immedesimazione.

³¹ *Ibid.*, p. 94.

³² *Ibid.*, p. 98.

³³ *Ibid.*, p. 29.

³⁴ *Ibid.*, p. 103.

gio³⁵, in ogni caso si tratta di scelte del personaggio vissute e valutate anche dal lettore. Oatley richiama costantemente il piano etico, in quanto l'esperienza emotiva porta a un «change in selfhood»³⁶ e le emozioni sono le basi dei nostri valori³⁷. L'autore infine riconduce alla *Theory of Mind* alcuni degli effetti che ha presentato³⁸.

La funzione di simulazione morale, favorita dall'immersione nel mondo finzionale e dall'immedesimazione, segnala con evidenza che gli effetti dell'abbandono nella "finzionalità" possono associarsi a quelli della "narratività", e in effetti le due dimensioni sono spesso intrecciate. Nelle storie la "finzionalità" offre «a beneficial environment to engage with others»³⁹: quando questi altri non fanno parte del mondo reale siamo più portati a indulgere alle emozioni e ai sentimenti. Inoltre, la "finzionalità" ci permette di sperimentare le situazioni al sicuro e senza imposizioni, perché «we enter a work of fiction only if we wish to»⁴⁰. Il ruolo di elementi come la *suspense* o il *romance* ai fini dello sviluppo di empatia può dirsi solo abbozzato, ma potrà offrire un vasto campo di osservazione delle reazioni dei lettori, e la "narratività" e la "finzionalità" potranno offrirne le coordinate.

Gli studi empirici hanno spesso preso ad oggetto la "letterarietà", una caratteristica che stimolerebbe le reazioni empatiche alla lettura, e che si collega agli studi letterari tradizionali. La parte introduttiva dell'articolo di Kidd e Castano suona come una vera apologia della letteratura "alta", osservando come «features of the modern literary novel set it apart from most best-selling thrillers or romances»⁴¹ e «through the systematic use of phonological, grammatical, and semantic stylistic devices, literary fiction defamiliarizes its readers»⁴². Sottolineano il concetto di *defamiliarization* (straniamento) in quanto destabilizza le aspettative dei lettori di opere letterarie e sfida il loro pensiero, citando Roland Barthes per il testo *lisible* oppure *scriptible* e Michail Bachtin per la plurivocità della narrativa letteraria.

L'aspetto della "letterarietà" è stato l'oggetto di alcuni studi di David Miall e Don Kuiken, tra cui un *Literary Response Questionnaire* somministrato ad ampi gruppi di studenti di Psicologia e di Letteratura inglese, utilizzando procedure psicometriche collaudate per misurare sette aspetti dell'orientamento dei lettori verso il testo letterario: *Insight, Empathy, Imagery Vividness, Leisure Escape,*

³⁵ *Ibid.*, p. 55 e sgg.

³⁶ *Ibid.*, p. 119.

³⁷ *Ibid.*, p. 126.

³⁸ *Ibid.*, p. 154.

³⁹ KOOPMAN, *Does Originality Evoke Understanding?*, cit., p. 170.

⁴⁰ OATLEY, *The Passionate Muse*, cit. p. 52.

⁴¹ KIDD, CASTANO, *Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind*, cit., p. 377.

⁴² *Ibid.*

*Concern with Author, Story-Driven Reading, Rejection of Literary Values*⁴³. Nella premessa gli autori riconoscono che «what readers actually do and what their activities imply about the status of literary texts remain very contentious topics»⁴⁴. Nella loro ricerca la rilevazione dell'empatia ha poco a che fare con la prospettiva della *Theory of Mind* e dei comportamenti prosociali, ma concerne piuttosto l'ansia. Invece per lo *Story-Driven Reading* («the approach where the reader is focused on plot») gli autori ipotizzano che sia «associated with a decisive (even non-intellectual) commitment to traditional values – and particular attention to the moral implications of a story line»⁴⁵. Questa osservazione appare interessante nella prospettiva di una valutazione degli effetti della lettura sui comportamenti morali proprio perché rapporta tali effetti alle fasce di produzione letteraria e di pubblico, prospettando una corrispondenza tra lettura evasiva e consumistica e morale tradizionale.

Un test degli stessi Miall e Kuiken del 1994⁴⁶ è stato tra i primi a dedicare una specifica attenzione al *foregrounding*, cioè la salienza stilistica, che ha l'effetto di deautomatizzare e defamiliarizzare la percezione, evocando l'affetto e prolungando il tempo di lettura. Anche in base ad altri studi sulla *literariness*, ad esempio quelli di Emy Koopman, sembra corretto attribuire alla “letterarietà” una certa funzione di stimolo alle emozioni e all'empatia. Resta da considerare un aspetto, che posso solo accennare in termini generici ed è forse in sé generico, un aspetto che viene inevitabilmente richiamato dall'enfasi sulle reazioni dei lettori alle identità offerte dal testo letterario. Si tratta del ruolo della letteratura ai fini dell'autoconsapevolezza e dell'identità, come difficilmente può risultare da letture di testi brevi scritti appositamente per testare l'empatia, un processo fatto di modifiche lente, incerte e pluridirezionali.

Interpretare l'esperienza della lettura

Questa rapida rassegna sul nesso tra lettura, empatia e comportamenti prosociali evidenzia i problemi metodologici che il rinnovamento degli studi letterari comporta. Il ruolo delle diverse caratteristiche dei testi rispetto alle reazioni dei lettori è un evidenziatore delle tante questioni controverse nella disciplina. Valga per tutti la relazione tra qualità letteraria e coinvolgimento empatico, se

⁴³ D.S. MIALL, D. KUIKEN, *Aspects of Literary Response: A New Questionnaire*, «Research in the Teaching of English», 1995, 1, pp. 37-58.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁶ MIALL, KUIKEN, *Foregrounding, Defamiliarization, and Affect*, cit., pp. 389-407.

si pensa che Suzanne Keen lascia spazio al sospetto che «readers' empathy may have little to do with the quality of fiction as acclaimed by professionals»⁴⁷.

Si è detto che le ricerche empiriche, in particolare, presentano problemi di validità scientifica e di direzione causale nelle coincidenze che si riscontrano. Tra empatia e lettura non può essere escluso un movimento inverso, e cioè che il soggetto predisposto alla condivisione empatica e a valori moralmente positivi sia anche portato a leggere testi letterari (trovare in essi altri stimoli al suo progresso etico sarebbe solo una conseguenza). Secondo un articolo di Oatley e collaboratori, il lettore di narrativa, il *bookworm*, anche quando manca di effettive relazioni sociali, è almeno coinvolto nella socialità offerta dalla narrativa di finzione, mentre il *nerd*, che preferisce la *non fiction*, è escluso da entrambe le dimensioni sociali, quella reale e quella finzionale⁴⁸. In alcune delle ricerche sugli effetti della lettura si è cercato di tenere conto della predisposizione individuale, i *personality traits*, ma non in modo sistematico, quindi la direzione del nesso, a sua volta eventuale, tra lettura e comportamento prosociale resta da dimostrare.

Di là dai problemi delle prove empiriche, l'importanza culturale della "narratività" fa pensare che la prospettiva degli effetti morali e sociali della lettura possa approfondirsi nel dialogo degli studi letterari con la fenomenologia e la filosofia psicologica. Tra le ricerche che hanno affrontato la funzione della "narratività", intesa anche come non finzionale e non letteraria, Andreea Ritivoi, studiosa di letteratura, ha esaminato l'effetto di persuasione degli appelli alle donazioni per la Siria da parte della Commissione ONU. Osserva che l'appello diventa efficace quando fa riferimento a un bambino siriano che viene chiamato per nome e alla sua specifica situazione⁴⁹. Si tratta di una narrativa, di un *plot*, seppure minimo, nel quale il lettore è coinvolto e chiamato a dare un'interpretazione per inserirlo in uno schema di azione. La studiosa vi individua una dinamica di *call-and-response* fondata sulla pratica e sulla contingenza, e su questa base riflette sull'intersoggettività nella tradizione di Gadamer e del *fellow-feeling*, considerando che l'empatia ha il punto di partenza nella differenza⁵⁰. Nella sua riflessione Ritivoi richiama anche il piano propriamente letterario:

To approach *narrative* understanding as application is to recognize the narrative tension between the particular and the universal: displaced, traumatized Syrian children versus one particular child and victim, Ashraf; disaffected housewives

⁴⁷ KEEN, *Empathy and the Novel*, cit., p. 84.

⁴⁸ R.A. MAR, K. OATLEY, J. HIRSH *et al.*, *Bookworms versus Nerds: Exposure to Fiction versus Non-Fiction, Divergent Associations with Social Ability, and the Simulation of Fictional Social Worlds*, «Journal of Research in Personality», 2006, pp. 694-712.

⁴⁹ A.D. RITIVOI, *Reading Stories, Reading (Others') Lives: Empathy, Intersubjectivity, and Narrative Understanding*, «Storyworlds. A Journal of Narrative Studies», 2016, 8, 1, pp. 51-75.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 65.

versus Emma Bovary or Anna Karenina; coming of age in the United States in the 1950s versus the coming of age of Holden Caulfield⁵¹.

Lo studio inverte la logica consueta che dal testo letterario risale ad altri piani conoscitivi ed esemplifica un'apprezzabile apertura pluridisciplinare nel tema degli effetti della lettura su scelte empatiche e altruistiche.

Nella prospettiva di un dialogo tra diverse discipline e diversi approcci metodologici si segnala la proposta di Marco Caracciolo, che oltrepassa il cognitivismo di prima generazione ponendosi sulla linea dei teorici dell'*enactivism* e dell'*embodiment*, e più in generale nella tradizione fenomenologica. Nel suo approccio "esperenziale" alla narrativa, impegnativo e dettagliato, la concettualizzazione dell'esperienza della lettura e del coinvolgimento del lettore risulta ampliata; prospetta l'inclusione delle funzioni cognitive di livello più alto e delle pratiche socio-culturali, e recepisce l'importanza della *consciousness* nel testo narrativo⁵². La coscienza dei personaggi fittizi (*fictional consciousness*), in rapporto a quella delle persone reali, è uno dei punti cruciali dell'indagine sugli effetti della lettura. Rispetto al quadro teorico stabilito dalla narratologia classica con i tipi di focalizzazione, la narratologia post-classica ha cercato di superare l'equiparazione della coscienza al linguaggio, rendendo conto anche di stati mentali latenti (*motions, dispositions, beliefs*)⁵³, con un approccio funzionale. Una delle osservazioni che possono contribuire a spiegare le reazioni empatiche del lettore è quella che l'accesso diretto alla mente del personaggio e le inferenze del lettore in base alle sue azioni vadano spesso di pari passo⁵⁴.

Un problema più generale, affrontato anch'esso da Caracciolo in un articolo del 2016⁵⁵, è quello di una certa incommensurabilità tra studi cognitivi e interpretazione; la proposta dello studioso, in favore del dialogo e restia ad accantonare il *close reading* e l'interpretazione, appare produttiva per il futuro degli studi sulla lettura, e riconduce alle grandi domande su letteratura e lettura. A questo proposito concludo con qualche considerazione personale. Gli studiosi che hanno indagato la lettura, le reazioni empatiche che suscita e i comportamenti che modella, sono andati prevalentemente nella direzione del riconoscimento e della condivisione. Tuttavia si può obiettare che la letteratura è anche rottura, novità e scontro; più in particolare, per quanto riguarda la "letterarietà",

⁵¹ *Ibid.*, p. 60.

⁵² Cfr. M. CARACCILO, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, De Gruyter, Berlin-Boston 2014.

⁵³ A. PALMER, *The Construction of Fictional Minds*, «Narrative», 2002, 1, pp. 28-46: 32.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁵ M. CARACCILO, *Cognitive Literary Studies and the Status of Interpretation: An Attempt at Conceptual Mapping*, «New Literary History», 2016, 1, pp. 187-207.

per certi aspetti si può pensare che possa condurre a una dimensione individuale e addirittura egoistica.

Tra le diverse valutazioni della letteratura e della sua funzione in rapporto al mondo reale, vorrei citare Roland Barthes in *Il grado zero della scrittura*, quando, nel capitolo sul romanzo definisce quello che potremmo chiamare il ruolo ordinatore del passato remoto nella finzione romanzesca, nel passo che prende ad esempio la frase “la marchesa uscì alle cinque”:

Il suo ruolo è di riportare la realtà a un punto, e di astrarre dalla molteplicità dei tempi vissuti e sovrapposti un atto verbale puro, libero dalle radici esistenziali dell'esperienza e orientato verso un legame logico con altre azioni, altri processi, un movimento generale dell'universo: esso mira a mantenere una gerarchia nell'impero dei fatti. Nella sua forma di passato remoto, il verbo fa implicitamente parte di una catena di cause, partecipa a un insieme di azioni solidali e orientate, funziona come il segno algebrico di un'intenzione; reggendo l'equivoco tra temporalità e causalità, richiede uno svolgimento, cioè l'intelligenza del Racconto⁵⁶.

Se si prova a rapportare questa “intelligenza del Racconto”, tutta nella prospettiva del testo, al resoconto appassionato di Keith Oatley sulle reazioni del lettore, che si nutrono della causalità del testo per valutare le azioni, il dialogo sembra possibile, nonostante tutti i cambiamenti che sono intervenuti dai tempi di Barthes.

Anche la lettura edificante di Henry James da parte di Martha Nussbaum può dialogare con *The Rhetoric of Fiction* di Wayne Booth, uno studio nel quale James ha molto spazio. Booth ha esplorato la retorica della narrativa letteraria in un contesto culturale ancora avverso a dare credito al ruolo del lettore, quando la poetica del modernismo e gli studi formalisti avevano creato un nesso che sembrava coincidere *tout court* con l'idea di estetica. Pur essendo stato preceduto dalla riflessione fenomenologica di Ingarden e Sartre, è soprattutto Booth a difendere l'aspetto retorico-comunicativo della narrativa e l'importanza della lettura. Varie parti di *The Rhetoric of Fiction* sono un corpo a corpo con l'idea allora ancora accreditata che la letteratura dovesse essere arte “pura”. D'altra parte, Booth, tenendo ben presenti il testo e l'intenzione autoriale, identifica in Henry James un autore particolarmente consapevole di guidare i lettori a determinate reazioni.

Oggi gli studi letterari si trovano a valutare numerose sollecitazioni diverse, che si combinano con l'esigenza di rinnovamento; anche se molte energie potranno essere dedicate alle ricerche empiriche, credo che le strategie del testo e l'interpretazione mantengano la loro importanza. Negli articoli di Miall

⁵⁶R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 1982, pp. 23-24.

e Kuiken degli anni Novanta sulle esperienze di *reader response* si percepisce ancora un certo legame con la didattica della letteratura, e sembra che nelle reazioni dei lettori si cercasse ancora la corrispondenza o la divergenza rispetto alle interpretazioni dei critici di professione. Direi che oggi, invece, i risultati di queste prove, che restano sostanzialmente prove di *reader response*, possano essere acquisiti come elementi di conoscenza dei testi letterari. E dato che in molti casi confermano o contraddicono le ipotesi critiche relative a un testo, i risultati delle verifiche empiriche con lettori reali potrebbero integrare l'interpretazione. In conclusione, si può pensare a uno studio della letteratura che utilizzi i dati degli esperimenti in un rapporto reciproco e circolare con le caratteristiche dei testi, i quali potrebbero risultare così reinterpretati e rifunzionalizzati.

Bibliografia

- BARTHES, R., *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 1982.
- BOOTH, W., *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago 1983.
- CARACCILO, M., *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, De Gruyter, Berlin-Boston 2014.
- ID., *Cognitive Literary Studies and the Status of Interpretation: An Attempt at Conceptual Mapping*, «New Literary History», 2016, 1, pp. 187-207.
- CULLER, J., *The Literary in Theory*, Stanford University Press, Stanford 2007.
- FIRMAN N.D., LUKMAN L., FIRDAUS F., *Why Do You Need to Read Fiction? The Role of Transportation through Fiction Reading in Improving Perspective Taking*, «Jurnal Ilmiah Psikologi Terapan», 2022, 2, pp. 122-127.
- HOGAN, P.C., *Literature and Emotion*, Routledge, New York 2018.
- JOHNSON, D.R., *Transportation into a Story Increases Empathy, Prosocial Behaviour, and Perceptual Bias towards Fearful Expressions*, «Personality and Individual Differences», 2012, pp. 150-155.
- KEEN, S., *Empathy and the Novel*, Oxford University Press, Oxford 2007.
- KIDD, D.C., CASTANO, E., *Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind*, «Science», 2013, 6156, pp. 377-380.
- KOENIS, S., DE RODER, J., *Educating for Democracy. Empathy, Reading, and Making Better Citizens in Martha Nussbaum's Public Education Project*, in *Engaged Humanities. Rethinking Art, Culture and Public Life*, a cura di A. Swinnen, A. Kluvel, R. Van de Vall, Amsterdam University Press, Amsterdam 2022, pp. 325-356.
- KOOPMAN, E., *Does Originality Evoke Understanding? The Relation Between Literary Reading and Empathy*, «Review of General Psychology», 2018, 2, pp. 169-177.
- MAR, R.A., OATLEY, K., HIRSH, J., et al., *Bookworms versus Nerds: Exposure to*

- Fiction versus Non-Fiction, Divergent Associations with Social Ability, and the Simulation of Fictional Social Worlds*, «Journal of Research in Personality», 2006, pp. 694-712.
- MIALL, D.S., KUIKEN, D., *Aspects of Literary Response: A New Questionnaire*, «Research in the Teaching of English», 1995, 1, pp. 37-58.
- ID., *Foregrounding, Defamiliarization, and Affect: Response to Literary Stories*, «Poetics», 1994, 5, pp. 389-407.
- NUSSBAUM, M., *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, New York-Oxford 1990.
- OATLEY, K., *The Passionate Muse. Exploring Emotions in Stories*, Oxford University Press, Oxford 2012.
- PALMER, A., *The Construction of Fictional Minds*, «Narrative», 2002, 1, pp. 28-46.
- RITIVOI, A. D., *Reading Stories, Reading (Others') Lives: Empathy, Intersubjectivity and Narrative Understanding*, «Storyworlds. A Journal of Narrative Studies», 2016, 8, 1, pp. 51-75.

Dall'*Embodied Narratology* all'interpretazione: il corpo dai confini trasparenti in *Stella mattutina*

Martina Manfredi Selvaggi

Sapienza Università di Roma

Inserendosi tra gli interventi che mirano a indagare «l'esperienza di lettura nella prospettiva delle scienze cognitive, con riferimento ai processi mentali che vi sono coinvolti», il presente contributo propone una prima applicazione dell'*Embodied Narratology* a specifici passaggi di *Stella mattutina* (Ada Negri, 1921). A partire da alcune premesse metodologiche e muovendo dal concetto di “*thick*” *Situation Model* in associazione a quello di *Immersion*, si procederà a inquadrare il caso studio in analisi secondo le riconcettualizzazioni incarnate, nello specifico in relazione al rapporto autrice-*Storyworld* e alla *voce narrante*. Successivamente, lavorando su *Situation Models*, *Motor Resonance* ed *Embodied Simulation*, ma tenendo conto anche di altri elementi quali, ad esempio, la stimolazione dei sensi prossimali o i flussi multimodello interocettivi ed esteroceettivi, verranno indagati tre brani tratti da *Stella mattutina* particolarmente significativi per il filo che percorre tutta la narrazione: l'uscita dall'infanzia e l'approdo alla giovinezza della protagonista Dinin.

Ada Negri, Stella mattutina, embodied narratology, situated narratology, embodied cognition

L'Embodied Narratology. Un'opportunità per intrecciare strade parallele

Le basi concettuali di un'*Embodied Narratology* – approccio cognitivo alla narrazione, che, attingendo alle scienze cognitive di seconda generazione¹, si

¹ Cfr. G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Philosophy in the Flesh*, Basic Books, New York 1999; M. BERNINI, M. CARACCILO, *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013.

propone di muoversi nell'ambito della *Embodied Cognition*, più nello specifico, seguendo gli approcci 4E della cognizione² – erano già state “promesse” nel 2014 da Marco Caracciolo, Cécile Guédon, Karin Kukkonen e Sabine Müller in *The Promise of an Embodied Narratology*³. Una vera e propria sistematizzazione è avvenuta, però, soltanto nel 2021 a opera di Caracciolo e Kukkonen quando, nel testo fondamentale *With Bodies*⁴, un' *Embodied Narratology* è divenuta l' *Embodied Narratology*.

Sin dal 2014 era però chiaro e dichiarato l'obiettivo di rendere il corpo un 'vettore dell'investigazione narratologica' e di far ciò intrecciando il corpo stesso alle pratiche socioculturali e ai significati interpretativi:

Drawing on the “second-generation cognitive sciences,” an embodied narratology brings to the fore the role of the body in shaping and reading narratives. Embodied narratology places an emphasis on bodily experience as the meeting place of bodily states and perceptions (both conscious and pre-conscious) and the body's cultural reflections and images. In fact, these two aspects of the body form a feedback loop in which physical experience and bodily make-up feed into our cultural understanding of the body, and this, in turn, informs physical experience and plays a role in conceptualizing our bodily make-up⁵.

Le pratiche narrative letterarie coinvolgono i corpi di autrici/autori, lettrici/lettori e personaggi. Per individuare, delineare e analizzare alcuni processi e alcune modalità di coinvolgimento incarnate, è poi necessario adottare una prospettiva fortemente interdisciplinare e che tenga conto, necessariamente, dell'intreccio tra corpi e cultura:

An embodied narratology, therefore, acknowledges the cultural and conceptual dimensions of the body and its share in meaning-making. [...] An embodied narratology takes these cultural aspects of embodiment into account, but considers them always in connection with the ways in which human thinking is anchored in the bioevolutionary make-up of the human body, guided by bodily experience and shaped by our physical engagement with natural and cultural environments⁶.

² A. NEWEN, L. D. BRUIN, S. GALLAGHER, *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, OUP Oxford, Oxford 2018.

³ M. CARACCILO, C. GUÉDON, K. KUKKONEN, S. MÜLLER, *The Promise of an Embodied Narratology. Integrating Cognition, Representation and Interpretation*, in *Emerging Vectors of Narratology*, a cura di P.K. Hansen, J. Pier, P. Roussin, W. Schmid, De Gruyter, Berlin 2017, pp. 435-460.

⁴ M. CARACCILO, K. KUKKONEN, *With Bodies. Narrative Theory and Embodied Cognition*, Ohio State University Press, Columbus 2021.

⁵ CARACCILO *et al.* (a cura di), *The Promise of an Embodied Narratology. Integrating Cognition, Representation and Interpretation*, cit., p. 4.

⁶ *Ibid.*, pp. 2-3.

Su queste basi poggia l'*Embodied Narratology* del 2021, che si delinea come un approccio cognitivo alla narrazione letteraria orientato a chi legge, più precisamente all'*Embodied Reader*, modello elaborato in *Presence and Prediction*⁷ da Karin Kukkonen: l'*Embodied Reader* sperimenta un'eco dell'esperienza incarnata del personaggio e la traduce in inferenze predittive sullo *Storyworld* e sullo sviluppo della trama, giudicando il grado di fiducia che assegna a ciascuna di queste previsioni incarnate. L'*Embodied Reader*, inoltre, tiene inevitabilmente conto dell'esperienza emotiva incarnata del personaggio, ma questa interazione si fonda anche su un meccanismo predittivo basato sul nostro potenziale d'azione in quel dato ambiente e sui possibili risultati di una specifica azione.

Sin dalle prime pagine dell'introduzione a *With Bodies*, Caracciolo e Kukkonen evidenziano inoltre che attingeranno agli approcci *4E* della cognizione, prestando particolare attenzione all'asse enattivo. E, ancora, mostrano una consapevolezza fondamentale: i corpi di lettrici e lettori differiscono proprio come differiscono le esperienze di lettura. Questa dichiarata consapevolezza è senz'altro molto promettente – anche per l'incontro con studi in prospettiva di genere – se associata ad analisi testuali che lavorino sul pensiero predittivo. È chiaro però, dall'altro lato, l'intento dello studioso e della studiosa: trovare un *terreno comune incarnato* fatto di schemi incarnati per la comprensione narrativa⁸.

Dopo aver premesso davvero brevemente alcuni aspetti basilari dell'*Embodied Narratology*, si comprende perché partire da un terreno comune incarnato così come delineato in *With Bodies* – nella consapevolezza che, nel corso del tempo, anche la definizione di questo terreno comune muterà ed evolverà necessariamente – sembra essere una buona opportunità per aprire la strada all'intreccio tra questa tipologia di pratiche narratologiche cognitive (*reader-oriented*) e quelle legate invece alla *Situated Narratology*⁹, come anche, più in generale, agli studi di critica letteraria femminista, che, tra le diverse questioni, ritengono indispensabile considerare il corpo di autrici e autori nell'interpretazione e analisi dei testi letterari.

Tra 'thick Situation Models' e Immersion. Un'introduzione incarnata a *Stella mattutina*

Prima di passare a inquadrare *Stella mattutina* alla luce delle riconcettualizzazioni incarnate, nello specifico in relazione al rapporto autrice-*Storyworld* e

⁷ K. KUKKONEN, *Presence and Prediction. The Embodied Reader's Cascades of Cognition*, «Style», 48, 3, 2014, pp. 367-384.

⁸ CARACCILO, KUKKONEN, *With Bodies*, cit., pp. 11-12.

⁹ Si vedano gli studi di Susan S. Lanser e Robyn Warhol.

alla *voce narrante*¹⁰, è necessario soffermarsi su due concetti strettamente connessi e che costituiranno la base da cui prenderà le mosse l'analisi sul testo in questo paragrafo e perlopiù nel successivo: l'*immersion* e i "*thick*" *Situation Models* (modelli situazionali "spessi"), così come intesi o elaborati in *With Bodies*.

Ciò che infatti proveremo a individuare e ad analizzare sono alcuni modelli situazionali esperienzialmente e affettivamente "spessi" (*thick*) presenti all'interno di *Stella mattutina* – o, meglio, solamente alcuni elementi che contribuiscono a rendere "spesso" un modello situazionale – e che, per tali caratteristiche, favoriscono l'immersione di chi legge all'interno dello *Storyworld*, ovvero sia l'effetto secondo cui chi legge si sente coinvolto all'interno della narrazione, ha quasi la sensazione della propria presenza fisica in quel mondo, arrivando a "fare esperienza" della narrazione stessa. I tre brani analizzati nel prossimo paragrafo fungeranno quindi da esempi applicativi.

I *Situation Models* – concetto proveniente dalla psicolinguistica, dalla psicologia cognitiva e dalle neuroscienze – possono essere definiti come, cito parafrasando Kukkonen e Caracciolo, "costruzioni conoscitive inconsce evocate da una narrazione", vengono creati e aggiornati costantemente mentre analizziamo il linguaggio, codifichiamo caratteristiche della narrazione come la posizione spaziale dei personaggi, gli oggetti rilevanti nelle loro vicinanze, la natura dello spazio descritto (Rolf Zwaan chiama questo processo *integration*). Inoltre, la ricerca psicolinguistica suggerisce che nella loro costruzione entrano in gioco le *experiential traces* lasciate da precedenti interazioni incarnate di chi legge con il mondo reale¹¹.

La metafora dell'ispessimento esperienziale e affettivo dei modelli situazionali, invece, proviene proprio da *With Bodies*. Se è vero che i modelli situazionali si applicano a qualsiasi tipo di narrazione, quando ci troviamo di fronte alle narrazioni letterarie si aprono possibilità di incarnazione molto elevate grazie allo stile e alle strategie narrative che possono essere impiegate, arricchendo i modelli situazionali in termini sensoriali e affettivi, rendendoli esperienzialmente "spessi".

Come si comprende, la complessità di questa metodologia rende impossibile un suo pieno attraversamento, ma la successiva esemplificazione sarà corredata di riferimenti bibliografici o di spiegazioni rispetto alle strategie narrative o ai meccanismi cognitivi che utilizzerò per leggere lo scritto di Ada Negri.

¹⁰ Con l'adozione di questa terminologia si vogliono richiamare le riflessioni in S.S. LANSER, *Toward a Feminist Poetics of Narrative Voice*, in *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Cornell University Press, Ithaca 2018.

¹¹ R. ZWAAN, *Experiential Traces and Mental Simulations in Language Comprehension in Symbols and Embodiment: Debates on Meaning and Cognition*, a cura di M. De Vega, AM. Glenberg, A. C. Graesser, Oxford University Press, Oxford 2008.

Un'ultima ma fondamentale nota metodologica prima di passare a *Stella mattutina* è la seguente: l'*Embodied Narratology* verrà utilizzata in questo studio in maniera “plastica” e gli strumenti da essa derivati sono stati selezionati non soltanto in funzione dello spazio a disposizione, ma anche in relazione al testo specifico che stiamo analizzando.

Un'introduzione incarnata a *Stella mattutina* non può non aprirsi con delle osservazioni sul rapporto autrice-*Storyworld* e sulle strategie adottate da Ada Negri sul piano della *voce narrante*. Ciò che colpisce di questo testo, oltre al trasparente «bisogno di narrare di sé» che «trova nelle prose un argine di oggettività, una robusta mimesi nel reale diversificarsi in tanti destini, in ognuno dei quali riconoscere un frammento di sé e della propria esperienza», è come in *Stella mattutina*, «testimone di sé [...] non a caso narrato in terza persona, nella prospettiva di racconto distaccato di un'altra sé», Ada Negri «riesce a creare un efficace gioco di specchi molteplici, di disvelamenti incrociati, in uno stile ricco di sfumature»¹².

E ancora, sempre rispetto alla dimensione relativa alla narratrice, Anna Folli evidenzia l'operazione con cui, «tutta in terza persona con un *Io*», la scrittrice risponde alla «necessità di inventare uno spazio nel quale Dinin e Ada – protagonista e autrice – possano convivere», rendendo *Stella mattutina* «Non pienamente romanzo né dichiarata autobiografia»¹³.

La specificità di una narrazione che si muove tra un elemento dichiaratamente autobiografico – mi riferisco anche alle dichiarazioni extratestuali della stessa Negri – e il “distacco” della terza persona che narra la storia di Dinin potrebbe essere ricondotta “plasticamente” e in alcuni passaggi a una possibile e particolare forma di focalizzazione interna così come teorizzata in *With Bodies*: una voce narrante in terza persona – grazie alla sua percepibile autorevolezza – può trasportare, in alcuni casi e con maggiore o minore intensità, nell'esperienza corporea interiore e privata del personaggio, producendo effetti empatici e/o la sovrapposizione dell'esperienza di chi legge a quella del personaggio. Il termine “plasticamente”, in questo caso, fa riferimento al fatto che Kukkonen e Caracciolo, nel teorizzare i testi che definiscono “focalizzati internamente”, restringono il campo a quelli in cui il/la protagonista *non* è narratore/narratrice della propria stessa storia. In questa analisi, invece, si assumerà che a *Stella*

¹² A. ARSLAN, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, a cura di M. Pasqui, Guerini e Associati, Miano 1998, p. 204.

¹³ A. FOLLI, Postfazione ad A. NEGRI, *Stella mattutina*, La vita felice, Milano 2008, p. 107.

mattutina possano essere applicati alcuni strumenti operanti nelle narrazioni focalizzate internamente (come sopra intese) e ciò sarà possibile in nome della peculiare distanza narrativa, da Arslan definita “racconto distaccato”, che caratterizza sin dall’inizio l’impostazione di questo specifico testo che sfugge alle categorie del genere letterario (e dunque anche all’autobiografia) e in cui la narratrice sembra star raccontando una storia molto lontana da lei, quasi di “un’altra [sé]”: la storia di Dinin¹⁴.

Stella mattutina, quindi, se letto secondo la scala incarnata della focalizzazione interna (intesa come fenomeno graduale), oltre alle questioni sollevate dalla sua dichiarata componente autobiografica – che quindi aprirebbero, se ve ne fosse il giusto spazio, anche a una serie di complesse riflessioni rispetto alle aspettative di chi legge oppure al rapporto tra sé esperiente (l’infante Dinin) e sé narrante (Ada Negri scrittrice/narratrice) e a dove e come la *distanza narrativa* tra le due aumenta o diminuisce –, sprigiona tutta la “potenza immersiva” proprio attraverso la terza persona e, in alcuni luoghi del testo come quelli che andremo ad analizzare, ad esempio, attraverso l’alternarsi e l’intrecciarsi di flussi multimodello – relativi alla percezione corporea – di interocezione ed esterocezione, di cui più avanti meglio si dirà. In questi luoghi testuali, tramite una voce *autorevole*, accediamo quindi all’interiorità del personaggio (pensieri e sensazioni) e ci incarniamo nel corpo di Dinin che si fa centro deittico, ovvero punto di osservazione e sostegno fisico che ci permette di attraversare gli spazi della narrazione.

Dall’infanzia alla giovinezza. Le tracce di un percorso embodied in Stella mattutina

Di “percorso *embodied*” si parla nel titolo di questo paragrafo in riferimento ai brani selezionati. Il filo della trama narrativa conduce infatti dall’infanzia di Dinin fino alla sua giovinezza e, con i passaggi scelti, proverò a percorrere alcuni momenti importanti del processo: dall’iniziale esperienza immersiva della Dinin di sette anni nel giardino del palazzo, si passerà al trasferimento – dal portato anche simbolico e a cui conseguirà un cambio di prospettiva sul mondo – al piano superiore. Questo “spostamento verticale” andrà poi a intrecciarsi con l’esperienza, fortemente incarnata e corporea, delle prime mestruazioni. In conclusione, si arriverà al finale del libro in cui, nuovamente, il rapporto con gli

¹⁴ Anche alla luce delle riflessioni di Susan S. Lanser sulla *voce narrante*, questa specificità del testo di Ada Negri non solo emerge chiaramente, ma meriterebbe un’ulteriore analisi perché sembrerebbe collocarsi in uno spazio di alternanza quasi simultanea tra una *voce* di tipo *personale* e una *voce* di tipo *autorale*. Cfr. LANSER, *Fictions of Authority*, cit.

spazi sarà determinante sia dal punto di vista del significato, sia dal punto di vista dell' *embodiment* nella protagonista. In ogni passaggio, una lettura *embodied* del testo permetterà di entrare nella narrazione per scioglierne alcune strategie, mettendole in relazione con contenuti, emozioni e sensazioni che i suddetti brani possono sprigionare.

A poche pagine dall'inizio della storia, ci viene presentata Dinin, la bambina che vive nella portineria di un palazzo padronale lombardo insieme alla nonna e alla mamma. Il giardino del palazzo emerge da subito come uno spazio distintivo e si configura come un luogo in cui la protagonista ricerca la solitudine e, quando riesce a trovarla, inizia a percepirsi pienamente nel contatto indistinto con la natura. Il brano che segue evidenzia la trasparenza di confini corporei di Dinin in una di queste particolari incorporazioni e, al contempo, apre a una serie di riflessioni intorno alle peculiari valenze che assumono gli spazi in *Stella mattutina*.

Episodi, di cui questo è il primo, avverranno in diversi passaggi del racconto, determinando quindi una sorta di *risonanza tematica* – legata sia ad avvenimenti che al rapporto della bambina con l'ambiente – che orienta le aspettative di chi legge, creando un *ritmo predittivo* e aprendo all'esperienza di *flow*¹⁵.

Nel brano che segue, portato avanti – come quelli successivi – con un intenso grado di focalizzazione interna, possono essere sottolineati altri elementi che favoriscono l'immersione: un'attenzione ai sensi che fondono quelli prossimali – sensi che captano gli stimoli a distanza ravvicinata – e quelli distali (tatto, olfatto, udito), in un flusso che combina propriocezione (posizione del corpo nello spazio), esterocezione (percezione dell'ambiente esterno) e interocezione (es. segnali fisiologici, cambiamenti corporei interni di cui chi legge è reso/a partecipe)¹⁶:

Ma il giardino è ben suo quando nevicava, e i cristalli delle finestre sono sbarrati, e nessuno arrischia fuori la punta del naso. *Silenzio*: vero, di carne e d'ossa, da *toccare con mano*: quel tal silenzio del quale si *sente* il *respiro*, come d'un uomo che dorma [...] *Neve sopra neve cade* in giardino, incappuccia alberi e cespugli, copre le panche di *soffici* cuscini quasi *azzurri* a fissarli, ricama cornicioni e balaustrini, vuol *dire* alla fanciulletta tante cose, che questa cerca di comprendere e ancora non può. È una specie di lungo discorso in una lingua ignota, pieno di pause misteriose, *dolcissimo*.

¹⁵ Cfr. CARACCILO, KUKKONEN, *With Bodies*, cit., pp. 116-121.

¹⁶ Si veda il concetto di *Integrated Embodiment* in A. KUZMIČOVÁ, *Presence in the Reading of Literary Narrative. A Case for Motor Enactment*, «Semiotica», 2012, 189, 1/4, 189, pp. 23-48.

Come *le scotta tra le mani, la neve così fredda*. Tutto è divenuto più piccolo e più basso: le muraglie *appaiono* nerastre, torbide di macchie e di lividori, l'aria ha un *odore* strano: *il respiro si fa corto* sotto la vertigine delle falde bianche, che si rovesciano sul bianco.

Ella *pensa* di essere rimasta sola nel mondo. Non più padroni, non più scuola, più nulla: nemmeno la madre. Le si dilata l'anima: le diviene *leggera leggera: aderisce* alla neve, *si fa un fiocco di neve*, scompare nel *bianco*¹⁷.

Nella dimensione solitaria, nel giardino finalmente protetto – per via delle condizioni atmosferiche – dagli sguardi invadenti degli inquilini del palazzo, la bambina sente di possedere lo spazio e prova una sensazione di libertà che permette al suo corpo di rendere trasparenti i suoi confini e di con-fondersi con la natura. Interessante è notare come a questa con-fusione si associ l'*immersion* di chi legge. E a ciò si aggiunge tutto ciò che è sensoriale: nel *silenzio* dalle palpabili fattezze (*da toccare con mano*), coperto dal *soffice azzurro* della neve, si può udire il *respiro* come di qualcuno che dorme. Il silenzio innevato vuol fare un discorso a Dinin e in questo modo, con un sottile gioco indiretto, siamo a contatto con le percezioni interiori della protagonista. Immediatamente, tra le sue *mani, la neve scotta così fredda*. Possiamo sentire gli *odori* strani e vivere la vertigine del *respiro che si fa corto* (*motor resonance*¹⁸), fino a scomparire nel *bianco*. In questo caso, è interessante notare come delle strategie fortemente incarnate, portate avanti con focalizzazione interna, attraverso una narrazione in terza persona e giocate soprattutto sullo stare del corpo della protagonista (che non è però immoto, come non è immota la cognizione di chi legge data la presenza di alcuni verbi di movimento, es. *toccare*) e sulla sensorialità, siano state utilizzate per descrivere una sorta di immersione del corpo della protagonista nella natura. Ed è da segnalare come all'immersione di Dinin sia associata e sovrapposta, in questo caso anche per un particolare gioco di parole, l'*immersione* di chi legge nella narrazione.

¹⁷ NEGRI, *Stella mattutina*, cit., pp. 21-22.

¹⁸ Quello della *motor resonance* è un meccanismo incarnato di risposta basilare ai verbi d'azione connesso strettamente alla scoperta dei neuroni specchio. Questi ultimi, neuroni della corteccia premotoria, si attivano quando la persona in questione compie un'azione e quando la stessa osserva un'altra persona compierla. In questo secondo caso vive una sorta di risonanza con il movimento. Lo stesso meccanismo determina la nostra comprensione del linguaggio (es. delle parole di azione). «In this way, motor resonance can create an embodied connection between readers and characters, via the verbally reported actions of the latter. This connection is a precursor of both fully-edged embodied involvement and empathetic engagement with characters». Quando le azioni incarnate di un personaggio vengono messe al centro dell'attenzione di lettrici e lettori e quindi in primo piano in una narrazione, la risonanza motoria può ribaltarsi nella simulazione incarnata, che è più probabile che venga vissuta a livello cosciente. Questo meccanismo è importante anche per il *sense of progress in time* nelle narrazioni letterarie (insieme alle dimensioni affettiva e predittiva). Cfr. CARACCILO, KUKKONEN, *With Bodies*, cit., pp. 157-158; pp. 16, 29.

A seguito della morte della nonna della bambina, il trasferimento verticale di Dinin e sua madre al piano superiore del palazzo comporta il mutare del punto di vista – e quindi dello sguardo in senso figurato e simbolico – di Dinin sugli spazi a lei familiari e legati alle esperienze immersive dell'infanzia. Dall'abitazione che permette alla protagonista di osservare il giardino dall'alto – sentendosene ancor più padrona – un evento narrato nel suo realismo incarnato e corporeo segnerà un momento importante della sua crescita: le prime mestruazioni¹⁹.

Ada Negri non si censura sull'evento e, ragionando in termini *embodied*, quel che può essere osservato in questo brano diventa però ancora più sorprendente. Attraverso gli strumenti dell'*Embodied Narratology* riusciamo a comprendere la portata di una scrittura che fa incarnare chi legge nel corpo di questo personaggio favorendo un'*empatia somatica*²⁰ fortissima.

Evidente appare la messa in primo piano della sensorialità. A ciò si aggiungono, favorendo l'*immersion*, i movimenti della protagonista che attivano la *motor resonance*, che a sua volta viene continuamente "ispessita" esperienzialmente e affettivamente. Sempre attraverso la focalizzazione interna è rilevante la profondità e varietà d'accesso a sensazioni, percezioni e pensieri a cui invece un osservatore/osservatrice esterna non potrebbero avere accesso:

Ripresi i sensi, *s'avvede*, con uno *spavento* che la ragione non può dominare, della mutazione avvenuta in lei. Il suo *sangue*. Non l'aveva ancora né sentito, né veduto. *Il suo corpo ne è dunque tutto pieno? Dentro, non ha che sangue? Purpureo, denso, caldo*, con un *odore* che non somiglia a nessun altro, un *odore* che la *rende quasi folle*. *Dai piedi al cervello* è il suo padrone. *Se esce fino all'ultima goccia, la lascia morta. E se stesse per perderlo tutto davvero?*²¹

Siamo dentro il personaggio. L'accesso è quindi quello alla sua emotività e ai suoi pensieri, alle domande che la bambina incessantemente si pone e che intervallano la fuoriuscita del sangue. Ma vi è, al contempo, una descrizione saliente

¹⁹ La riflessione intorno allo spazio che le mestruazioni occupano in *Stella mattutina* meriterebbe un'analisi a parte, anche per le numerose questioni a cui aprono le pagine che per altre necessità sono state tagliate. In questo studio, dunque, ci si soffermerà solamente su un aspetto relativo alle modalità con cui delle mestruazioni si narra: l'effetto di somiglianza col mondo reale ottenuto per mezzo di descrizioni corporee e incarnate.

²⁰ Empatia somatica per cui condividiamo sensazioni corporee di un'altra persona a partire da esperienze sensoriali. Si veda la distinzione in G. BERYS, *Identification and Emotion in Narrative Film*, in *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, a cura di C. Plantinga, G.M. Smith, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999, pp. 200-216.

²¹ NEGRI, *Stella mattutina*, cit., p. 44.

dal punto di vista della sensorialità e dell'emotività sollecitata non soltanto dallo *spavento* – di cui, peraltro, conosciamo la causa interiore: l'accorgersi della *mutazione avvenuta in lei* –, ma anche dal sangue, così intensamente percepito. Il corpo di chi legge viene "riempito" del sangue mestruale, che sul piano del colore attiva il senso della vista, vista che verrà poi esplicitamente richiamata più intensamente dall'aggettivo *purpureo*. Quel che avviene è però di più grande potenza: il corpo della protagonista è dunque tutto pieno di quel sangue, ma è anche avvolto a livello olfattivo. E non viene risparmiato il senso prossimale per eccellenza: il tatto. In qualche luogo del suo corpo, infatti, Dinin sa che il sangue è *denso* e *caldo*. E chi legge è tutto/a dentro di lei: nel flusso delle sue domande che un osservatore/osservatrice esterna non potrebbero conoscere, come non potrebbero conoscere le sensazioni – emotive e corporee – provocate dal forte odore del sangue che la rende *quasi folle*.

Un crudo bisogno di evadere dal proprio corpo le fa *graffiar con le unghie la coperta*. Sottostare alle leggi della carne le è odioso supplizio; e *morde* il cuscino e *si contorce* sul letto *singhiozzando*, in preda a *spasimi* di *ribellione isterica*. A poco a poco i singulti si fanno più radi, più stanchi: l'exasperazione dei nervi si esaurisce in se stessa: *strema di forze*, la creatura *umiliata s'addormenta*. E solo nel sonno può evadere²².

E sempre col corpo della protagonista (*motor resonance*) che vive le sue prime mestruazioni con spavento, chi legge *graffia* con le unghie la coperta, *morde* il cuscino, *si contorce*, *singhiozza*, ha *spasimi* e proverà sollievo soltanto nel sonno. La *motor resonance* è qui fortemente arricchita, oltre che affettivamente per il tipo di verbi elencati prima, anche su altri piani dell'esperienza e va notato come la focalizzazione interna qui permette davvero ai flussi di propriocezione e interocezione di fondersi. Infatti, conosciamo – o, meglio, sperimentiamo – non soltanto le azioni della bambina, ma anche le motivazioni delle stesse: *graffia* con le unghie la coperta perché ha *un crudo bisogno di evadere* oppure sappiamo che i suoi spasmi sono dovuti alla *ribellione*. Ma, ancora, accediamo alle sensazioni interocettive sul piano muscolare e, di nuovo, su quello emotivo: Dinin è *strema di forze* e si addormenta *umiliata*.

Il brano finale ci conduce all'approdo ai diciotto anni, richiamando – non è l'unico rimando all'infanzia che «in lontananze sprofonda», si veda ad esempio il ritorno dello specchio – le immersioni che la bambina settenne sperimentava nel giardino del palazzo padronale²³.

²² *Ibid.* p. 45.

²³ Va ricordato che proprio questi ritorni e le risonanze tematiche – che qui abbiamo sottolineato e

Dinin è nella fattoria della zia Nunzia, lontana dai luoghi dell'infanzia. Comprendiamo che la protagonista, sdraiata, è assopita e, richiamata dai suoni che l'alba porta con sé, *sobbalzando*, si alza dal letto e va a osservarla:

Da poco è assopita, quando un richiamo la fa *sobbalzare*, *stridendole* negli orecchi. È il *canto* del gallo²⁴.

Il corpo della protagonista è immediatamente messo in primo piano con i suoi movimenti. È steso, *sobbalza*, un suono *stride* negli orecchi. Ma l'immersione viene favorita ancora quando siamo invitati a muoverci con il corpo di Dinin:

Leggerissimamente *posa i piedi a terra*: nessun movimento nei letti accosto. Dormono tutti sodo. [...] Ella *esce, pian piano*, sul ballatoio di legno²⁵.

Qui continua una sorta di dialogo sonoro tra le case che si svegliano e il gallo che continua a cantare e la descrizione del suo suono del canto continua a essere "emozionalmente ricca": «la *voce aspra, imperiosa*, piena di *letizia* e di *prepotenza*, *sega* l'aria con *acutissime* punte [...] È la prealba immobile»²⁶.

Ecco che, una volta arrivate con la protagonista sul ballatoio, attraverso il *prospettivismo* e la strategia descrittiva che si avvicina a quella di *survey*²⁷ ci incarniamo nel corpo della protagonista che si fa centro deittico dal quale osservare il paesaggio:

All'orizzonte, sola, la stella mattutina, intenta come uno sguardo. Alla giovinetta la campagna non appare che quale una massa d'ombra, rotta qua e là da grigi fantasmi di casolari: e pure la sente *fradicia* di guazza, tutta *fresca* e pronta per la nuova giornata. La *terra*. Che dà il pane – Eccola lì. *La possiede con gli occhi*. Può discendere, *toccarla, abbracciarla, scomparirvi*. Una cosa sola con essa, vivente e fermentante.

Così, anni prima, ella *udi* in un'alba di primavera parlare il Giardino del Tempo; e ne comprese il linguaggio; e *vedendo i cirri* del mattino camminare per l'aria dandosi la mano, s'accorse che il cielo era in lei, come lei nel cielo. Sensazione d'eternità, che ora si ripete: *essere viva, viva e presente*; in lontananze senza limite sprofonda l'infanzia, a orizzonti senza limiti s'affaccia la giovinezza. *Il suo respiro sale dalle umide profondità della terra per dilatarsi fino a quella stella* ch'è rimasta ultima incontro al giorno. "Sono io, sono qui" ella pensa, riconoscendosi nello spazio come in uno specchio²⁸.

che si riscontrano quando Dinin si trova in solitudine e in interazione con gli spazi aperti/naturali, vivendo delle forme di con-fusione o riconoscimento negli stessi – creano un *ritmo incarnato* che ha delle influenze sulle aspettative di chi legge che sperimenta un senso di *flow*.

²⁴ NEGRI, *Stella mattutina*, cit., p. 104.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Cfr. CARACCILO, KUKKONEN, *With Bodies*, cit., pp. 86-90.

²⁸ NEGRI, *Stella mattutina*, cit., p. 115.

In questo quadro di rimandi e risonanze, osserviamo con gli occhi della protagonista il paesaggio stando ferme sul ballatoio, percepiamo l'umido della terra lontana e vicina al contempo, guardiamo prima la *terra* in basso e poi alziamo il volto e gli occhi ai *cirri* del cielo (*motor resonance*).

Mentre siamo incarnate e incarnati sappiamo di Dinin un pensiero che non ci viene aperto fino in fondo, sappiamo che comprende il linguaggio del Giardino del Tempo che non ci viene però svelato. In parte, per questo, siamo fuori da lei, ma l'immersione riprende con la potente sensazione interocettiva del *respiro* – che ci fa immaginare di muovere il capo dal basso all'alto con un movimento accentuato – che dalle profondità della terra, ancora *umide* e spesse sensorialmente, si *dilata* sino alla stella lontana, la stella mattutina. Chi legge è fortemente immersa/o nella narrazione e incarnata/o nel corpo della protagonista e l'effetto di presenza nello *Storyworld* aumenta quando si accede alle parole dei pensieri del personaggio: “Sono io, sono qui”. E, nell'aderenza a sé stessa e nella percezione piena del suo esistere nel e con il mondo, la protagonista si riconosce in quello spazio lontano da casa, come in uno specchio. Noi, con lei.

Bibliografia

- ARSLAN, A., *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, a cura di M. Pasqui, Milano, Guerini e Associati, 1998.
- BERYS, G., *Identification and Emotion in Narrative Film*, in *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, a cura di C. Plantinga, G. M. Smith, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999.
- BERNINI, M., CARACCILO, M., *Letteratura e scienze cognitive*, Carocci, Roma 2013.
- CARACCILO, M., GUÉDON, C., KUKKONEN, K., MÜLLER, S., *The Promise of an Embodied Narratology. Integrating Cognition, Representation and Interpretation*, in *Emerging Vectors of Narratology*, a cura di P. K. Hansen, J. Pier, P. Roussin, W. Schmid, De Gruyter, Berlin/Munich/Boston, 2017, pp. 435-460.
- CARACCILO, M., KUKKONEN, K., *With Bodies. Narrative Theory and Embodied Cognition*, Columbus, Ohio State University Press, 2021.
- FOLLI, A., *Postfazione*, in A. Negri, *Stella mattutina*, Milano, La vita felice, 2008.
- KUKKONEN, K., *Presence and Prediction: The Embodied Reader's Cascades of Cognition*, «Style», 2014, 48, 3.
- KUZMIČOVÁ, A., *Presence in the Reading of Literary Narrative: A Case for Motor Enactment*, «Semiotica», 2012, 189, 1/4, pp. 23-48.
- LAKOFF, G., M. JOHNSON, *Philosophy in The Flesh*, Basic Books, New York 1999.
- LANSER, S. S., *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Cornell

University Press, Ithaca 2018.

NEGRI, A., *Stella mattutina*, Milano, La vita felice, 2008.

NEWEN, A., BRUIN, L. D., GALLAGHER, S., *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, Oxford, OUP, Oxford 2018.

ZWAAN, R., *Experiential Traces and Mental Simulations in Language Comprehension*, in *Symbols and Embodiment: Debates on Meaning and Cognition*, a cura di M. De Vega, A. M. Glenberg, A. C. Graesser, Oxford University Press, Oxford 2008.

Incerteza multiprospettica. Strategie di lettura dell'effetto Rashomon

Gabriele D'Amato

Università dell'Aquila e Ghent University

Nella sua analisi della frequenza narrativa, Genette prende *Rashomon* come esempio canonico di narrazione con focalizzazione interna multipla che racconta *n* volte quanto avvenuto una volta sola. Dal film prende il nome l'«effetto Rashomon» – diffuso anche in ambiti distanti dalla teoria della narrazione – che indica una particolare condizione di instabilità epistemologica determinata da una serie di resoconti conflittuali e contraddittori di un medesimo evento. Nelle narrazioni multiprospettiche, l'effetto Rashomon si verifica dunque quando non viene data alcuna preminenza gerarchica a uno dei resoconti rispetto agli altri, lasciando lettori e spettatori in uno stato di incerteza rispetto all'attendibilità dei diversi narratori o focalizzatori. Attraverso gli strumenti della narratologia post-classica, il contributo si propone di indagare due tipologie di incerteza multiprospettica alla luce delle differenti esperienze di lettura, prendendo in esame due film contemporanei, *Memento* (2000) di Christopher Nolan e *Les Choses humaines* (2021) di Yvan Attal.

multiprospettivismo, incerteza, lettura, narratologia, Rashomon

Introduzione

Negli ultimi anni la narratologia post-classica e i *film studies*, soprattutto in ambito anglofono, hanno analizzato diffusamente una particolare tendenza del cinema contemporaneo per le narrazioni complesse, che ha portato alla proliferazione di diverse categorie e sottocategorie di «complex storytelling»¹.

¹ La bibliografia è molto vasta, si vedano almeno T. ELSASSER, *The Mind-Game Film*, in *Puzzle-Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, a cura di W. Buckland, Wiley-Blackwell,

Tra le varie strutture narrative complesse, tuttavia, scarsa attenzione è stata dedicata alla moltiplicazione dei punti di vista dei personaggi su un medesimo evento della storia, una forma di narrazione giudicata classica e convenzionale da alcuni studiosi, come David Bordwell, che in una recente pubblicazione ne ha tracciato la discendenza dal modernismo letterario². La lezione modernista ha certamente svolto un ruolo fondamentale nell'adozione della moltiplicazione dei punti di vista in ambito cinematografico: non a caso, nel proporre alcuni esempi per la sua categoria di «focalizzazione interna multipla», Gérard Genette affianca un caposaldo del modernismo letterario, *L'urlo e il furore* (1929) di William Faulkner, a quello che da allora sarebbe stato il paradigma del multiprospettivismo al cinema, *Rashomon* (1950) di Akira Kurosawa³. Tuttavia, la proliferazione di narrazioni multiprospettive nel cinema contemporaneo – con esempi che spaziano dal cinema internazionale (*Mademoiselle* [2016] di Park Chan-wook) ai blockbuster hollywoodiani (*Oppenheimer* [2023] di Christopher Nolan) – sembra andare di pari passo con la popolarità dei puzzle narrativi tipici del «complex storytelling», con effetti di *plot twist*, incertezza, irresolubile ambiguità, che, come sostiene Warren Buckland, suggeriscono una lettura anti-mimetica dei film in questione. Non è questo il luogo per risolvere l'annoso dibattito tra chi, come Bordwell, propone una visione convenzionalista delle strutture complesse e chi, come Buckland, ne sottolinea la rottura con le norme tradizionali del cinema classico. In questo articolo, vorrei piuttosto analizzare in che modo le narrazioni multiprospettive producano, nell'atto di lettura, effetti di instabilità epistemologica, incertezza e inconoscibilità, proponendo due varianti – due casi limite, in effetti – del tradizionale «effetto Rashomon».

Tra le categorie narratologiche di maggior rilievo, quella di «multiprospettivismo» soffre certamente di un'ambiguità terminologica e teorica che solo in parte può essere attribuita all'altrettanto scivolosa distinzione tra «punto di vista», «prospettiva» e «focalizzazione»⁴. Il concetto è stato studiato in particolare dalla narratologia di lingua tedesca, come riassunto dalla voce «multiper-

Chichester 2009, pp. 13-41; C. KLECKER, *Mind-Tricking Narratives: Between Classical and Art-Cinema Narration*, «Poetics Today», 2013, XXXIV, 1-2, pp. 119-46; M. KISS, S. WILLEMSEN, *Impossible Puzzle Films. A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017.

²D. BORDWELL, *Perplexing Plots. Popular Storytelling and the Poetics of Murder*, Columbia University Press, New York 2023.

³G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976, p. 237.

⁴Tra i numerosissimi contributi recenti, di particolare interesse è il volume, a cura di P. HÜHN, W. SCHMID, J. SCHÖNERT, *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, De Gruyter, Berlin 2009. Sulla focalizzazione come categoria transmediale, cfr. J.-N. THON, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 2016; M. FUSILLO, *Focalization as Transmedial Category*, «Between», 2020, X, 20, pp. 46-57.

spectivity» curata da Marcus Hartner per il *Living Handbook of Narratology*⁵, e risulta problematico sia da un punto di vista terminologico – in inglese, per esempio, «multiperspectivity» è scarsamente utilizzato – sia dal punto di vista teorico. In italiano, da un lato, la fortuna teorica del concetto di «polifonia» ha spesso creato un'ambigua sovrapposizione tra le due categorie, che però, come recentemente mostrato da Monika Fludernik⁶, vanno mantenute chiaramente distinte. Dall'altro lato, la «focalizzazione interna multipla» di Genette risulta terminologicamente ambigua, sovrapponendo narratori, come quelli di Faulkner, e personaggi focalizzatori. Inoltre, come notato da Genette stesso, la narrazione con focalizzazione zero si rivela in realtà molto spesso come una narrazione con focalizzazione multipla, rendendo questo l'aspetto più comune di una narrazione.

Con riferimento alla stratificazione «aspettuale» del termine «prospettiva» proposta da Marco Caracciolo⁷, su cui torneremo, adotto qui «multiprospettivismo» per tenere conto della complessità dei casi di studio presi in esame, in cui la giustapposizione delle prospettive può prediligere un «aspetto», come quello epistemico o assiologico, rispetto a un altro. Sul piano teorico, Hartner nota come la proposta di Vera e Ansgar Nünning di restringere il termine a quei casi in cui «points of view interact in salient and significant ways and thus create multiperspectivity by, for instance, repeatedly portraying the same event from various different angles»⁸, sia stata criticata da Christoph Bode, per cui si escluderebbero così gli esempi più interessanti, nei quali il lettore si domanda in quale senso lo stesso evento sia effettivamente descritto da più punti di vista⁹.

Tuttavia, vorrei qui limitare la mia analisi ad alcune varianti del cosiddetto «effetto Rashomon», espressione divenuta molto popolare, soprattutto in ambito anglofono, per indicare ogni tipologia di moltiplicazione di punti di vista nei media audiovisivi, ma che in realtà indica un sottogenere specifico di narrazione multiprospettica. Come ricorda Robert Anderson, infatti, l'effetto Rashomon propriamente detto riguarda un peculiare caso di multiprospettivismo, in cui è impossibile scegliere tra due o più resoconti contraddittori del medesimo

⁵ M. HARTNER, *Multiperspectivity*, in *The Living Handbook of Narratology* [2012], a cura di P. Hühn et al., De Gruyter, Berlin 2014.

⁶ M. FLUDERNIK, *Pluralität, Polyphonie, Polyvokalität und Multiperspektivismus. Narratologische Differenzierungen*, in *Polyphonie und Narration*, a cura di S. Moosmüller, B. Previšić, WVT, Trier 2020, pp. 23-38.

⁷ M. CARACCILO, *Strange Narrators in Contemporary Fiction. Explorations in Readers' Engagement with Characters*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 2016.

⁸ M. HARTNER, *Multiperspectivity*, cit.

⁹ C. BODE, *The Novel. An Introduction*, Wiley-Blackwell, Chichester 2011, pp. 198-199.

evento, in un contesto di «social pressure for closure on the question»¹⁰. Nelle narrazioni multiprospettiche, l'effetto Rashomon si verifica dunque qualora non venga data alcuna preminenza gerarchica a uno dei resoconti rispetto agli altri, lasciando lettori e spettatori in uno stato di incertezza rispetto all'attendibilità dei diversi narratori o focalizzatori. L'espressione «effetto Rashomon» indica dunque una particolare condizione di instabilità epistemologica prodotta dalla moltiplicazione dei punti di vista dei personaggi su un dato evento, oggetto, o personaggio della storia, e innescata da un sottogenere di narrazione multiprospettica, definito schematicamente «contraddittorio e aperto». Tradizionalmente, la struttura narrativa di *Rashomon* è stata quindi associata a temi quali la relatività della verità, l'instabilità epistemologica, la sospensione di ogni giudizio morale¹¹. In questo senso, l'assenza di chiusura narrativa sembra essere l'elemento di maggior rilievo, quello che segna lo scarto fondamentale tra il film di Kurosawa e le sue fonti letterarie¹²: come osserva Bo Pettersson, infatti, il racconto *Nel bosco* (1922) di Ryonosuke Akutagawa è un esempio di «inattendibilità espositiva»¹³, in cui l'ultima versione degli eventi può essere considerata quella vera; nel film, al contrario, non ci sarebbero elementi diegetici o extradiegetici in grado di risolvere i vuoti narrativi. La questione della *versione finale come vera*, come vedremo, è spesso problematica: un caso simile è quello dei «forking-path narratives» – film in cui vengono giustapposte versioni mutualmente esclusive di un medesimo evento –, che per Bordwell inducono lo spettatore a prendere per buona la versione finale degli eventi, riducendo così la complessità cognitiva della loro struttura (anti-)mimetica¹⁴. L'esempio di *Rashomon* – adottato sia da Genette per illustrare la propria categoria di «focalizzazione interna multipla» sia da Meir Sternberg come modello di «struttura della ripetizione» con variazione multiprospettica¹⁵ – resta paradigmatico non solo per il valore estetico dell'opera, ma anche perché rimane uno dei rari

¹⁰ R. ANDERSON, *What is the Rashomon Effect?*, in *Rashomon Effects. Kurosawa, Rashomon and Their Legacies*, a cura di B. Davis, R. Anderson, J. Walls, Routledge, London-New York 2016, pp. 66-85. Si veda anche D.P. MARTINEZ, *Remaking Kurosawa. Translations and Permutations in Global Cinema*, Palgrave Macmillan, New York 2009.

¹¹ Sulle interpretazioni più diffuse del film di Kurosawa cfr. B. GAUT, *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge University Press, New York 2011, pp. 184-187.

¹² Il titolo e la «cornice» del film sono tratti dal racconto di Akutagawa *Rashomon* (1915), mentre i personaggi e la struttura multiprospettica è presa da *Nel bosco* (1922).

¹³ B. PETERSSON, *Kinds of Unreliability in Fiction. Narratorial, Focal, Expository and Combined*, in *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, a cura di V. Nünning, De Gruyter, Berlin 2015, pp. 109-129.

¹⁴ Sulla questione cfr. D. BORDWELL, *Film Futures*, «SubStance», 2002, XXXI, 1, pp. 88-104; E. BRANIGAN, *Nearly True: Forking Plots, Forking Interpretations: A Response to David Bordwell's "Film Futures"*, «SubStance», 2002, XXXI, 1, pp. 105-114.

¹⁵ M. STERNBERG, *The Poetics of Biblical Narrative. Ideological Literature and the Drama of Reading*, Indiana University Press, Bloomington 1985.

casi in cui la narrazione multiprospettica può essere considerata effettivamente «aperta»: molto più diffusi sono gli esempi in cui il mistero centrale intorno a cui ruota la narrazione viene risolto alla fine del film, a livello narrativo o extradiegetico, come in *Omicidio in diretta* (1998), *Hero* (2002) o *The Last Duel* (2021). In questi casi, le narrazioni multiprospettiche sembrano adottare diffusamente le convenzioni della *detective fiction*, quando non appartengono al genere a tutti gli effetti. Come nota Raphaël Baroni, infatti, «la narration réitérée d'un même événement (qui peut inclure des versions contradictoires ou complémentaires) est un procédé courant dans les récits à énigme, et l'on peut dès lors rattacher ce procédé à la dynamique de la curiosité»¹⁶. Di conseguenza, il senso di chiusura narrativa è particolarmente forte qualora esista un mistero centrale da risolvere: «since the reader's interest is so exclusively focused on a single issue from beginning to end, his sense of 'relief' is especially powerful when this issue is at last resolved by the solution of the mystery»¹⁷. Esistono esempi, tuttavia, in cui la questione centrale non ruota unicamente intorno a interrogativi come «che cos'è accaduto?», o «chi è l'assassino?»: qui, l'incertezza epistemologica lascia spazio a quesiti di natura etica o interpretativa, come nel film di Yvan Attal *Les Choses humaines* (2021).

Nelle prossime sezioni esaminerò, con gli strumenti della narratologia post-classica, l'esperienza dell'incertezza nelle narrazioni multiprospettiche aperte. Mi soffermerò su due varianti – due casi limite – del cosiddetto «effetto Rashomon», due film che mettono in primo piano due diverse tipologie di incertezza multiprospettica, offrendo due possibili strategie di lettura: una scelta «quasi-interattiva» di una versione degli eventi, e la decisione di convivere col mistero.

Incerteza nelle narrazioni multiprospettiche

Dopo un periodo di relativa assenza dal dibattito teorico, l'esperienza dell'incertezza è stata studiata in maniera diffusa nell'ultimo decennio in ambito narratologico, in particolare con approcci cognitivi e *reader-oriented*. Nello specifico, vorrei qui fare riferimento a tre studi fondamentali: *Real Mysteries* (2013) del narratologo cognitivo H. Porter Abbott, che valorizza l'esperienza dell'inconoscibile e dell'impalpabile nelle narrazioni irrisolte; *Seven Modes of Uncertainty* (2014) di C. Namwali Serpell, che mette in primo piano la dimensione etica dell'incertezza; e *Contemporary Fiction and Climate Uncertainty* (2022)

¹⁶ R. BARONI, *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Slatkine, Genève 2017, p. 103.

¹⁷ E. SEGAL, *Closure in Detective Fiction*, «Poetics Today», 2010, XXXI, 2, pp. 153-215: 169.

di Marco Caracciolo, che analizza l'incertezza ecologica innescata dal cambiamento climatico e dalla crisi ambientale, proponendo alcuni strumenti teorici che risulteranno centrali per la mia analisi.

L'incertezza è dunque un aspetto fondamentale del racconto, come evidenziato dai tre «universali narrativi» descritti da Sternberg: suspense, curiosità, e sorpresa¹⁸. Ciascuno di essi produce uno stato di incertezza sul piano della narrazione che viene solitamente risolto dal testo prima della conclusione, offrendo al lettore stabilità e chiusura narrativa. Come visto con Baroni, le narrazioni multiprospettiche sono particolarmente adatte a mettere in scena la dinamica della «curiosità», in quanto, adottando le convenzioni della *detective fiction*, si concentrano di frequente su un enigma centrale da risolvere. Inoltre, mentre Segal sottolinea come l'attenzione rivolta verso la risoluzione di un unico mistero centrale produca un senso di chiusura narrativa particolarmente forte, allo stesso modo, nel caso in cui tale mistero rimanga insoluto, ancora più forte può essere il senso di frustrazione o dissonanza cognitiva provato da lettori e spettatori. Per Miklós Kiss e Steven Willemsen, che hanno analizzato i cosiddetti «impossible puzzle films» – film che negano un'unica risoluzione interpretativa attraverso strutture narrative complesse – *Rashomon* presenta una serie di resoconti che non potranno mai essere integrati in una verità univoca, generando «dissonanza cognitiva» e creando un mistero narrativo che enfatizza una relatività epistemologica centrale¹⁹. Esaminando gli effetti delle narrazioni multiprospettiche sull'atto di lettura, Vera Nünning considera il multiprospettivismo come un «readers' "playground"»²⁰, dove i lettori possono esercitare il proprio *mind-reading*, dal momento che è spesso necessario combinare e coordinare diverse prospettive, creare sequenze cronologiche degli eventi e comprendere le motivazioni dei vari personaggi. Già Wolfgang Iser aveva messo in evidenza il ruolo di coordinazione svolto dal lettore nelle narrazioni multiprospettiche, un ruolo determinato, solitamente, dalla posizione privilegiata che questi ricopre, essendo l'unico ad avere a disposizione informazioni provenienti da più fonti²¹. Tuttavia, come abbiamo visto, esistono casi in cui tali informazioni siano sottratte anche al lettore più attento: «When different interpretations are both possible and irreconcilable,

¹⁸ M. STERNBERG, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1978.

¹⁹ KISS, WILLEMSSEN, *Impossible Puzzle Films*, cit., p. 151.

²⁰ V. NÜNNING, *Reading Fictions, Changing Minds. The Cognitive Value of Fiction*, Winter, Heidelberg 2014, p. 194.

²¹ W. ISER, *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose and Fiction from Bunyan to Beckett*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1974, p. 75.

readers have to deal with complexity and ambivalence, and accept a denial for closure»²².

Nel suo saggio, Serpell considera la «multiplicity» – corrispondente al nostro effetto Rashomon – uno dei «modi» con cui un testo narrativo può mettere in primo piano una forma di incertezza letteraria caratterizzata da *affordance* estetiche, affettive ed etiche. Analizzando *Amatissima* (1987) di Toni Morrison, Serpell propone una forma di incertezza etica che, attraverso la moltiplicazione dei punti di vista su un personaggio, infrange la stabilità ontologica del testo. Per evitare il rischio dell'incommensurabilità generata dai due estremi della «full-tiplicity» e della «null-tiplicity» (che ogni versione degli eventi sia valida e che nessuna lo sia), Serpell analizza il modo della «contiguità» (*adjacency*) che caratterizza l'incertezza multiprospettica di *Amatissima*, tracciandone le dimensioni estetiche, affettive ed etiche²³. L'effetto di instabilità *epistemologica* prodotto da *Rashomon* non è dunque l'unica possibile tipologia di incertezza causata dall'assenza di chiusura nelle narrazioni multiprospettiche. In riferimento alle tipologie di «empathetic perspective-taking» nei confronti di personaggi fittizi, Caracciolo individua cinque aspetti della prospettiva che un lettore può simulare: somatico, percettivo, epistemico, emotivo e assiologico²⁴. Nel caso delle narrazioni multiprospettiche, nonostante sia possibile simulare più di un aspetto della prospettiva al contempo, è importante non limitarsi all'analisi della prospettiva epistemica, quella solitamente privilegiata per ricostruire la «verità» della *fabula*: tra le strategie di lettura, infatti, un ruolo fondamentale viene svolto in particolare dall'aspetto emotivo e da quello assiologico della simulazione prospettica, come vedremo in particolare con *Les Choses humaines*. Chiaramente, come ricorda Rita Felski distinguendo tra «allineamento» (*alignment*) e «adesione» (*allegiance*), è possibile adottare un aspetto della prospettiva – come quello epistemico o quello percettivo – senza necessariamente dividerne altri, come, per esempio, gli assunti morali del personaggio²⁵. Nelle narrazioni multiprospettiche, l'assenza di chiusura narrativa comporta l'adozione e la coordinazione di diversi aspetti della prospettiva nel caso in cui il lettore non accetti di convivere col mistero. Con i miei due casi di studio, vorrei esaminare due diverse tipologie di incertezza multiprospettica, che mettono in primo piano due diversi aspetti di «empathetic perspective-taking» e due possibili strategie di lettura.

²² NÜNNING, *Reading Fictions, Changing Minds*, cit., p. 290.

²³ C.N. SERPELL, *Seven Modes of Uncertainty*, Harvard University Press, Cambridge-London 2014, pp. 119-152.

²⁴ CARACCILO, *Strange Narrators in Contemporary Fiction*, cit., pp. 39-40.

²⁵ R. FELSKI, *Identifying with Characters*, in *Character. Three Inquiries in Literary Studies*, a cura di A. Anderson, R. Felski, T. Moi, The University of Chicago Press, Chicago-London 2019, pp. 77-126.

«Do It Yourself» e «The Zen Way of Reading»

In *Memento* (2000) di Christopher Nolan, l'incertezza è prevalentemente interna alle dinamiche del racconto ed è innescata dalla convergenza degli universali narrativi della *curiosità* e della *sorpresa irrisolta*. La curiosità muove infatti dall'interrogativo centrale del film: che cos'è accaduto alla moglie di Leonard, il protagonista della storia che soffre di amnesia anterograda e cerca disperatamente l'uomo che avrebbe violentato e ucciso la moglie in un attacco da cui deriverebbe anche il suo disturbo della memoria. La sorpresa irrisolta è invece una caratteristica peculiare di *Memento*: il film si colloca, infatti, al confine tra quelle che Cornelia Klecker definisce «mind-tricking narratives», in cui un colpo di scena radicale destabilizza lo spettatore e costringe a una lettura retrospettiva di tutta la storia²⁶, e le «mind-baffling narratives»²⁷ di Caracciolo, in cui è impossibile raggiungere una soluzione univoca a dispetto dello sforzo cognitivo del lettore. In *Memento*, infatti, il *replay* tipico delle *mind-tricking narratives* – la reiterazione di scene viste in precedenza con una variazione che ne svela il reale significato – mette in discussione una delle poche, presunte certezze di Leonard e dello spettatore: che la rappresentazione degli eventi precedenti all'incidente fosse attendibile. Quello che dovrebbe essere quindi il *plot twist* risolutorio di *Memento* finisce in realtà per destabilizzare ulteriormente la *fabula*, creando quindi una dinamica di sorpresa irrisolta attraverso la ripetizione multiprospettica aperta di una scena chiave. Nel finale, una sequenza in cui il protagonista dà scherzosamente un pizzicotto sulla coscia di sua moglie – mostrata in precedenza come flashback attendibile di Leonard – si trasforma nel *mind-tricking replay*, con Leonard che provoca la morte della moglie per una dose eccessiva di insulina iniettata a causa della propria amnesia. Ma questo colpo di scena non è risolutorio, dal momento che non abbiamo evidenze testuali per stabilire la veridicità della seconda versione degli eventi.

Memento è un caso limite di narrazione multiprospettica dal momento che presenta due versioni incompatibili degli eventi attraverso memorie inattendibili del medesimo personaggio, generando così una sorta di «multiprospettivismo singolare». Per Krogh Hansen parla di «internarrational unreliability» per indicare l'inattendibilità tipica delle narrazioni con più narratori o focalizzatori, e sottolinea come il narratore possa anche essere il medesimo nel caso in cui un lasso di tempo significativo o un'accresciuta conoscenza si frappongano tra le due versioni degli eventi²⁸; o, come caso particolare di «accresciuta conoscenza», aggiungerei, se si tratta di un protagonista patologico che realizza i

²⁶ KLECKER, *Mind-Tricking Narratives*, cit., pp. 132-133.

²⁷ CARACCILO, *Strange Narrators in Contemporary Fiction*, cit., p. 80.

²⁸ P.K. HANSEN, *Reconsidering the Unreliable Narrator*, «Semiotica», 2007, CLXV, 1-4, pp. 227-246.

propri deliri alla base della progressione narrativa²⁹. In *Memento*, l'amnesia anterograda rende Leonard un soggetto «scisso», al pari di Tyler Durden in *Fight Club* (1998): la seconda versione degli eventi (Leonard che uccide la moglie), innescata da Teddy e visualizzata come flashback di Leonard, può essere intesa come memoria costruita intersoggettivamente, un caso limite di multiprospettivismo³⁰. Con la seconda versione degli eventi si sgretolano le fondamenta della detective fiction e prolifera una serie di interrogativi intorno alle sorti della moglie: non più «chi ha ucciso la moglie di Leonard?», ma «cos'è successo alla moglie di Leonard?». Per Porter Abbott, *Memento* è un perfetto esempio di «egregious gaps», vuoti epistemologici del racconto impossibili da colmare, articolati in «unreadable minds» – di cui Leonard, data la sua patologia, è un esempio paradigmatico – e «untold events», come appunto la sorte della moglie di Leonard³¹.

Di fronte all'incertezza assoluta generata dalla sorpresa irrisolta si presentano due principali strategie di lettura, che Jan Alber ha definito «*Do It Yourself*», sulla scorta di Marie-Laure Ryan³², e «*The Zen Way of Reading*»³³. La prima consiste nel ricostruire una *fabula* univoca in maniera «quasi-interattiva» ed è tipica delle narrazioni multiprospettiche contraddittorie o dei *forking-path plots*, in cui vengono offerte al lettore versioni mutualmente esclusive degli eventi. Come notano Kiss e Willemsen, questa strategia è in contrasto con la settima convenzione narrativa di Bordwell, per cui l'ultima versione degli eventi è meno ipotetica delle altre: in questo senso, la convenzione del *mind-tricking replay* e la posizione finale potrebbero indurre a considerare la versione di Teddy come quella «vera», una soluzione che però non è supportata da alcuna evidenza testuale ma solo da convenzioni di genere (la strategia che Alber definisce «generification»³⁴). La seconda strategia consiste invece nell'accettare la dissonanza e convivere col mistero, un assunto che sta alla base della lettura dell'incertezza narrativa di Porter Abbott. Come sostenuto da Kiss e Willemsen, più un film problematizza la comprensione narrativa e la naturalizzazione, più attraente diventa l'adozione di questa strategia³⁵: in *Memento*, la combinazione di diverse

²⁹ Si veda il concetto di «narrative delirium» in L. BERNAERTS, *Fight Club and the Embedding of Delirium in Narrative*, «Style», 2009, CLIII, 3, pp. 373-387.

³⁰ Sul «mind-tricking replay» di *Fight Club* come costruzione intersoggettiva cfr. J.-N. THON, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*, cit., p. 272.

³¹ H. ABBOTT, *Real Mysteries. Narrative and the Unknowable*, The Ohio State University Press, Columbus 2013.

³² L'espressione si trova in M.-L. RYAN, *From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative*, «Poetics Today», 2006, XXVII, 4, pp. 633-674.

³³ J. ALBER, *Unnatural Narrative. Impossible Worlds in Fiction and Drama*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 2016, pp. 53-55.

³⁴ *Ibid.*, pp. 49-50.

³⁵ KISS, WILLEMSEN, *Impossible Puzzle Films*, cit., p. 118.

strategie narrative complesse – manipolazione della temporalità, inattendibilità narratoria, sorpresa irrisolta – può portare lo spettatore ad accettare il mistero dopo diversi tentativi di risolvere l'enigma narrativo. In alternativa, la scelta di una versione degli eventi passa attraverso una forma di «empathetic perspective-taking» che predilige l'aspetto *emotivo* della prospettiva. Dal momento che non esistono evidenze testuali per screditare una delle posizioni a vantaggio dell'altra, allo spettatore non resta che replicare la scelta operata da Leonard sul piano diegetico: fidarsi di Teddy – a dispetto del «don't believe his lies» a chiare lettere sulla fotografia che lo ha accompagnato sin dall'inizio – o rimanere fedeli alla prima versione di Leonard; scegliere il ricordo più confortante o quello più doloroso.

Il secondo film su cui mi soffermo, *Les Choses humaines* di Yvan Attal, presenta un'altra variante limite dell'effetto Rashomon, in cui c'è parziale concordanza sul corso degli eventi, un rapporto sessuale tra Alexandre, giovane studente francese di ingegneria, e Mila, figlia minorenni del compagno della madre. La divergenza è qui di natura interpretativa, con Mila che accusa di stupro Alexandre, per il quale il rapporto era invece consensuale. L'evento viene mostrato una sola volta, durante il processo in cui le due posizioni vengono esacerbate da difesa e accusa, in un flashback oggettivo, frammentario ed ellittico: il rapporto sessuale non viene infatti mostrato, ma ci si concentra sugli atteggiamenti e le reazioni emotive dei due personaggi negli attimi precedenti e successivi al presunto stupro. Se in *Memento* abbiamo quindi due memorie conflittuali dello stesso personaggio, qui abbiamo una sola versione interpretata in maniera contraddittoria dai due soggetti coinvolti. Anche qui, tuttavia, l'incertezza rimane irrisolta: la dinamica della curiosità domina la tensione narrativa, come in *Memento*, la cui natura enigmatica, da *puzzle-film*, spingeva tuttavia lo spettatore a ricercare negli anfratti del film possibili indizi testuali. Nelle *Choses humaines* allo spettatore vengono presentate prospettive morali divergenti e inconciliabili: l'incertezza è quindi *etica*, ed entra in gioco in maniera significativa il *background* esperienziale del lettore. Secondo James Phelan, il multiprospettivismo può richiedere la sospensione del giudizio morale, negando ogni forma di «chiusura etica». In *Amatissima*, per esempio, Toni Morrison offre prospettive e instabilità multiple, scelte formali che «require her audience to be working at the top of their powers», creando così una relazione etica inusuale che «challenges us to have the negative capability to refrain from any irritable reaching after ethical closure»³⁶. Si tratta, come abbiamo visto, di una posizione criticata da Serpell, per cui è necessario un compromesso tra una versione «democra-

³⁶ J. PHELAN, *Experiencing Fiction. Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*, The Ohio State University Press, Columbus 2007, p. 77.

tizzante» della *multiplicity*, la *full-tiplicity*, e l'effetto negativo dell'incommensurabilità dei valori etici, la *null-tiplicity*: è necessario quindi non sospendere né imporre il giudizio, ma adottare il modo dell'«adjacency», la contiguità tra l'uno e il molteplice. Il problema, nelle *Choses humaines*, è che la terza versione – quella che il padre dell'accusato definisce «zona grigia» – è appannaggio della difesa, finendo per sovrapporsi alla versione di Alexandre, per cui l'incertezza epistemologica produrrebbe necessariamente incertezza etica. *Les Choses humaines* presenta dunque una forma di «empathetic perspective-taking» in cui domina l'aspetto *assiologico* della prospettiva: scegliere una versione degli eventi dipende dal giudizio morale degli spettatori e dall'adozione della prospettiva assiologica dei personaggi.

Seguendo Caracciolo, è possibile distinguere tra «narrative futures» intrinseci ed estrinseci: nel primo caso, l'incertezza è una questione di configurazione testuale e riguarda le dinamiche interne del racconto; nel secondo, i lettori sono portati a rinegoziare determinati valori della loro vita quotidiana attraverso la rilevanza *estrinseca* della narrazione³⁷. L'incertezza che in *Memento* è prettamente epistemologica e intrinseca si fa, nelle *Choses humaines*, etica ed estrinseca, incontrando in maniera significativa l'esperienza personale dei lettori, che, attraverso i loro «real-world values», sono portati ad assumere una delle due prospettive morali. La ricezione controversa del film, infatti, testimonia almeno in parte come risulti problematica la sospensione del giudizio su un tema eticamente complesso come quello della violenza sessuale, rendendo più difficile l'adozione della «*Zen Way of Reading*», la strategia narrativa dall'accettazione del mistero.

Conclusione

Prendendo le mosse dalla stratificazione aspettuale del concetto di prospettiva, questo contributo ha preso in esame due tipologie di incertezza multiprospettica e alcune possibili strategie di lettura. Nell'introduzione, ho cercato di fare chiarezza intorno all'ambiguità terminologica che caratterizza il concetto di multiprospettivismo, individuando nel cosiddetto «effetto Rashomon» un sottogenere di multiprospettivismo contraddittorio e aperto in cui l'assenza di chiusura narrativa genera instabilità etica ed epistemologica. Nelle narrazioni multiprospettiche aperte, l'esperienza dell'incertezza è fortemente connessa con l'universale narrativo della curiosità, dal momento che è spesso presente un enigma centrale da risolvere: è fondamentale, tuttavia, non limitarsi alla dimen-

³⁷ M. CARACCILO, *Contemporary Fiction and Climate Uncertainty. Narrating Unstable Futures*, Bloomsbury, London 2022, pp. 34-35.

sione epistemologica dell'incertezza multiprospettica, ma prendere in esame altri aspetti della prospettiva dei personaggi.

Attraverso gli strumenti della narratologia post-classica, ho quindi individuato una forma di incertezza multiprospettica con dominante epistemologica nel puzzle narrativo di *Memento* di Christopher Nolan, e una con dominante etica nel dramma giudiziario *Les Choses humaines* di Yvan Attal. In *Memento*, l'irrisolvibile ambiguità dettata dai flashback contraddittori del protagonista inattendibile conduce lo spettatore ad accettare l'inconoscibile e a convivere col mistero, adottando quella che Jan Alber ha definito «*The Zen Way of Reading*». È possibile, d'altra parte, scegliere una delle versioni degli eventi, secondo la strategia «quasi-interattiva» *fai-da-te* proposta da Marie-Laure Ryan: in questo caso, dal momento che non esistono evidenze testuali per screditare una delle versioni a favore dell'altra, la scelta potrebbe seguire convenzioni di genere (la strategia della «generification» di Alber) o una presa di posizione empatica che predilige l'aspetto emotivo della prospettiva. Nelle *Choses humaines*, invece, la complessità morale della vicenda produce una forma di incertezza estrinseca che coinvolge direttamente i «real-world values» dello spettatore. In questo caso, la strategia di lettura prevalente prevede l'adozione della prospettiva assiologica di uno dei due protagonisti, dal momento che può risultare eticamente problematica la semplice sospensione del giudizio e l'accettazione dell'incertezza multiprospettica.

Bibliografia

- ABBOTT, H. P., *Real Mysteries. Narrative and the Unknowable*, The Ohio State University Press, Columbus 2013.
- ALBER, J., *Unnatural Narrative. Impossible Worlds in Fiction and Drama*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 2016.
- ANDERSON, R., *What is the Rashomon Effect?*, in *Rashomon Effects. Kurosawa, Rashomon and Their Legacies*, a cura di B. Davis, R. Anderson, J. Walls, Routledge, London-New York 2016, pp. 66-85.
- BARONI, R., *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Slatkine, Genève 2017.
- BERNAERTS, L., *Fight Club and the Embedding of Delirium in Narrative*, «Style», 2009, CLIII, 3, pp. 373-387.
- BODE, C., *The Novel. An Introduction*, Wiley-Blackwell, Chichester 2011.
- BORDWELL, D., *Film Futures*, «SubStance», 2002, XXXI, 1, pp. 88-104.
- ID., *Perplexing Plots. Popular Storytelling and the Poetics of Murder*, Columbia University Press, New York 2023.
- BRANIGAN, E., *Nearly True: Forking Plots, Forking Interpretations: A Response to*

- David Bordwell's "Film Futures", «SubStance», 2002, XXXI, 1, pp. 105-114.
- CARACCILO, M., *Strange Narrators in Contemporary Fiction. Explorations in Readers' Engagement with Characters*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 2016.
- ID., *Contemporary Fiction and Climate Uncertainty. Narrating Unstable Futures*, Bloomsbury, London 2022.
- ELSAESSER, T., *The Mind-Game Film*, in *Puzzle-Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, a cura di W. Buckland, Wiley-Blackwell, Chichester 2009, pp. 13-41.
- FELSKI, R., *Identifying with Characters*, in *Character. Three Inquiries in Literary Studies*, a cura di A. Anderson, R. Felski, T. Moi, The University of Chicago Press, Chicago-London 2019, pp. 77-126.
- FLUDERNIK, M., *Pluralität, Polyphonie, Polyvokalität und Multiperspektivismus. Narratologische Differenzierungen*, in *Polyphonie und Narration*, a cura di S. Moosmüller, B. Previšić, WVT, Trier 2020, pp. 23-38.
- FUSILLO, M., *Focalization as Transmedial Category*, «Between», 2020, X, 20, pp. 46-57.
- GAUT, B., *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge University Press, New York 2011.
- GENETTE, G., *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976.
- HANSEN, P. K., *Reconsidering the Unreliable Narrator*, «Semiotica», 2007, CLXV, 1-4, pp. 227-246.
- HARTNER, M., *Multiperspectivity*, in *The Living Handbook of Narratology* [2012], a cura di P. Hühn et al., De Gruyter, Berlin 2014.
- HÜHN, P., SCHMID, W., SCHÖNERT, J., *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, De Gruyter, Berlin 2009.
- ISER, W., *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose and Fiction from Bunyan to Beckett*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1974.
- KLECKER, C., *Mind-Tricking Narratives: Between Classical and Art-Cinema Narration*, «Poetics Today», 2013, XXXIV, 1-2, pp. 119-46.
- KISS, M., WILLEMSSEN, S., *Impossible Puzzle Films. A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017.
- MARTINEZ, D.P., *Remaking Kurosawa. Translations and Permutations in Global Cinema*, Palgrave Macmillan, New York 2009.
- NÜNNING, V., *Reading Fictions, Changing Minds. The Cognitive Value of Fiction*, Winter, Heidelberg 2014.
- PETTERSSON, B., *Kinds of Unreliability in Fiction. Narratorial, Focal, Expository and Combined*, in *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, a cura di V. Nünning, De Gruyter, Berlin 2015,

pp. 109-129.

PHELAN, J., *Experiencing Fiction. Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*, The Ohio State University Press, Columbus 2007.

RYAN, M.-L., *From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative*, «Poetics Today», 2006, XXVII, 4, pp. 633-674.

SEGAL, E., *Closure in Detective Fiction*, «Poetics Today», 2010, XXXI, 2, pp. 153-215.

SERPELL, C.N., *Seven Modes of Uncertainty*, Harvard University Press, Cambridge-Londra 2014.

STERNBERG, M., *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1978.

ID., *The Poetics of Biblical Narrative. Ideological Literature and the Drama of Reading*, Indiana University Press, Bloomington 1985.

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

Tre lettori nostalgici di fronte al testo narrativo

Luca Diani

Università dell'Aquila

Questo contributo esamina alcuni aspetti del dialogo ermeneutico e affettivo che si instaura tra narrazione, lettore (inteso in senso lato come fruitore dell'opera) e tema della nostalgia. Dopo una breve panoramica sulle caratteristiche della nostalgia come emozione e tema letterario, è introdotto un modello per distinguere tre declinazioni non mutuamente esclusive della ricezione di un testo nostalgico, basate sulla tipologia del rapporto tra lettore ed emozione. Nel corso del saggio la celebre trilogia cinematografica *Back to the Future*, diretta da Robert Zemeckis tra il 1985 e il 1990, viene analizzata per mettere in evidenza la complessità del dialogo ermeneutico tra lettore e nostalgia, e per testare la tenuta del modello proposto come strumento di analisi non limitato alla letteratura, ma adattabile in ambito transmediale.

nostalgia, emozione, Back to the Future, lettore, narratologia transmediale

Introduzione: la nostalgia come emozione e tema letterario

Nella sua fondamentale analisi lessematica della passione, Algirdas Julien Greimas sostiene che la nostalgia è uno stato d'animo che «può essere rappresentato come un concatenamento di stati e di operazioni fra loro collegati»¹: centrale è la disgiunzione di un soggetto patemico da un oggetto di valore irrecuperabile, perduto nel tempo e nello spazio. Il soggetto patemico desidera fortemente il ricongiungimento con l'oggetto di valore, un «simulacro narrativo [...] portatore di un'euforia originaria»² che viene sempre osservato attraverso la

¹ A.J. GREIMAS, *La nostalgia: studio di semantica lessicale* [1988], traduzione di I. Pezzini, in *Semiotica delle passioni*, a cura di I. Pezzini, Esculapio, Bologna 1991, pp. 23-24.

² *Ibid.*, p. 24.

lente deformante della memoria; allo stesso tempo, la coscienza nostalgica è consapevole dell'irreversibilità della perdita, provandone dolore. Da questa istanza affettiva, che oscilla tra euforia e disforia, deriva un'emozione ambigua, agrodolce, trans-storica e transculturale³, ben radicata nella contemporaneità. Si è parlato infatti di un «*nostalgia boom*»⁴ che negli ultimi anni ha investito i settori più disparati della società occidentale, dalla politica alla moda, dalla ristorazione alla comunicazione, e ovviamente tutto il campo della cultura e dell'estetica.

Sofferamoci su quest'ultimo aspetto. Secondo il narratologo Patrick Colm Hogan, la presenza di un'emozione all'interno di una narrazione coinvolge tutte le sue componenti, dall'autore al lettore reale, e naturalmente i livelli strettamente testuali⁵. In questo intervento, l'analisi sarà circoscritta al momento della ricezione di un testo che presenta alcuni elementi nostalgici, focalizzandosi sul dialogo ermeneutico ed emotivo che si instaura tra lettore – qui inteso in senso lato come fruitore di una narrazione – e nostalgia. Federico Bertoni sostiene che «le qualità affettive sono inseparabili dalle proprietà semantiche dei mondi di invenzione»⁶, tanto da rendere l'individuazione del tema e la risposta affettiva due operazioni simultanee della lettura. Anche nel caso della nostalgia, il lettore ricopre un ruolo di primaria importanza, poiché può rispondere emotivamente ai *trigger* testuali, oppure alle circostanze di enunciazione della narrazione, provando nostalgia; allo stesso tempo, il lettore ha un ruolo centrale nel decodificare la nostalgia come tema di un testo narrativo. Il tema, infatti, non è una categoria semantica oggettiva, immanente al testo, ma secondo Daniele Giglioli costituisce «il risultato delle operazioni che compiamo, da autori o da lettori, per connettere insieme l'argomento e il senso»⁷.

Nel corso del saggio identificherò tre declinazioni dell'attività ermeneutica e affettiva legata alla nostalgia, a cui corrispondono tre tipi di lettore nostalgico e

³ «Nostalgia è una parola ampiamente usata e un'emozione ampiamente condivisa in diversi spazi e tempi. [...] Probabilmente, la nostalgia è sempre esistita in qualche forma o genere» (M.H. JACOBSEN, *Introduction: The Many Different Faces of Nostalgia – Exploring a Multifaceted and Multidisciplinary Emotion*, in *Intimations of Nostalgia: Multidisciplinary Explorations of an Enduring Emotion*, a cura di M.H. Jacobsen, Bristol University Press, Bristol 2022, pp. 6-7). Laddove non indicato diversamente nelle note a piè di pagina o in bibliografia, la traduzione dei testi è mia.

⁴ Vedi K. NIEMEYER, *Introduction: Media and Nostalgia*, in *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*, a cura di K. Niemeyer, Palgrave Macmillan, London 2014, p. 3. Secondo Alessandro Gandini, l'ascesa della nostalgia nel XXI secolo sarebbe una reazione naturale del mondo occidentale al collasso del modello economico e sociale affermatosi dopo la fine della Seconda guerra mondiale, a causa del declino dell'idea di una società basata sul caposaldo del lavoro e dell'impossibilità di immaginare un futuro diverso, alternativo al presente neoliberista (vedi A. GANDINI, *L'età della nostalgia. Populismo e società del post-lavoro* [2020], traduzione di I. Piperno, Treccani, Roma 2021).

⁵ Cfr. P.C. HOGAN, *Literature and Emotion*, Routledge, London 2018, p. 6.

⁶ F. BERTONI, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Ledizioni, Milano 2012, p. 279.

⁷ D. GIGLIOLI, *Tema*, La Nuova Italia, Firenze 2001, pp. 20-21.

tre funzioni della ricezione non mutuamente esclusive, anzi, spesso legate da un rapporto di reciproca implicazione. Per testare la tenuta del modello proposto e la sua adattabilità non limitata alla letteratura, ma mutuabile come strumento di analisi transmediale, sfrutterò come caso di studio la nota trilogia cinematografica *Back to the Future*, diretta da Robert Zemeckis e uscita in sala tra il 1985 e il 1990.

Tre tipi di lettore nostalgico

1) Il rapporto ermeneutico-tematico

Il primo tipo di rapporto che si instaura tra la nostalgia e il fruitore di un testo è di stampo tematico. In virtù degli elementi che definiscono uno *storyworld*⁸ al livello della storia e dei *trigger* affettivi presenti al livello del discorso⁹, i lettori e gli spettatori sono capaci di connettere l'argomento al senso, come sostiene Giglioli, e riconoscere la nostalgia come tema letterario. Naturalmente, gli elementi che possono essere sfruttati dalla narrazione per la tematizzazione, sia al livello della storia sia al livello del discorso, sono molteplici. È tipico delle rappresentazioni nostalgiche che sfruttano i media audiovisivi, per esempio, far ricorso a colonne sonore di chiara matrice nostalgica, composte da brani popolari o da tormentoni del passato, oppure basarsi sulla capacità di alcuni oggetti di generare quelli che Giorgio Busi Rizzi ha definito «effetti di passato»¹⁰, funzionali all'evocazione di un certo momento storico e al suo riconoscimento da parte del fruitore.

Passiamo ad analizzare *Back to the Future* alla luce di questa prima funzione della ricezione. Il film sfrutta l'espedito del viaggio nel tempo per spostare i personaggi dal loro presente, l'ottobre del 1985 (che corrisponde a quello dei primi spettatori), verso il passato e verso il futuro; lo spazio invece resta lo stesso:

⁸ «Gli *storyworld* possono essere definiti come i mondi evocati dalle narrazioni; allo stesso tempo, le narrazioni possono essere definite come modelli [*blueprints*] per una specifica modalità di costruzione del mondo finzionale» (D. HERMAN, *Basic Elements of Narrative*, Wiley-Blackwell, Chichester 2009, p. 105). Herman sostiene inoltre che gli *storyworld*, «piuttosto che linee temporali e collezioni di enti finzionali», «sono ambienti progettati mentalmente ed emotivamente in cui gli interpreti sono chiamati a sperimentare complesse risposte cognitive e immaginative» (D. HERMAN, *Storyworld*, in *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, a cura di D. Herman, D. Jahn, M.L. Ryan, Routledge, London 2005, pp. 569-570).

⁹ Per i concetti di storia e discorso mi riferisco alla classica teorizzazione di Seymour Chatman: «La storia è ciò che [*the what*] viene rappresentato in una narrazione, il discorso è il come [*the how*]» (S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* [1978], traduzione di E. Graziosi, Il Saggiatore, Milano 2003, p. 15).

¹⁰ G. BUSI RIZZI, *Effetto di passato: Strategie cognitive ed estetiche della nostalgia nel fumetto contemporaneo*, «Carte Semiotiche», 2023, IX, p. 93.

il viaggio nel tempo permette di rappresentare e confrontare varie versioni di Hill Valley, una tipica cittadina californiana di provincia. Nel primo capitolo della saga il diciassettenne Marty McFly (Michael J. Fox), dopo varie vicissitudini, viene catapultato nella Hill Valley del novembre 1955. La rappresentazione del passato si configura seguendo quelle modalità che per Fredric Jameson caratterizzano il genere del cinema di nostalgia: tutte le componenti narrative di questi film, secondo Jameson, sono incompatibili con la ricerca di una storicità autentica, sfruttano piuttosto una gamma di stilizzazioni e immagini volte a riprodurre lo stile di un dato momento del passato per stendere sul testo una patina di «passatezza [*pastness*]»¹¹ priva di un referente storico reale. Come in *American Graffiti* (1973) di George Lucas, capostipite del cinema di nostalgia, anche in *Back to the Future* si assiste al recupero nostalgico dei mitici anni della presidenza di Eisenhower, l'oggetto perduto del desiderio della società statunitense dopo i movimenti civili e politici degli anni Sessanta e Settanta, la guerra del Vietnam e la morte di John Fitzgerald Kennedy.

Il viaggio nel tempo di *Back to the Future* ci catapulta così in un mondo finzionale che degli anni Cinquanta conserva solo il simulacro, in tutta la sua rassicurante ed esibita «cinquantezza [*fifty-ness*]». Quando Marty viaggia nel 1955, infatti, si trova di fronte a una versione pulita, splendente e ben ordinata di Hill Valley. Diversi elementi dell'ambiente vengono sfruttati per creare riconoscibili effetti di passato, dal vestiario ai veicoli, dai manifesti alle musiche degli anni Cinquanta. Dal punto di vista della messa in scena, nel passato i colori si fanno brillanti e intensi, creando un contrasto con l'aspetto degli anni Ottanta; un contrasto rafforzato dal fatto che, dopo il viaggio nel tempo, gli ambienti rappresentati restano gli stessi, e in particolare ruotano attorno alla piazza principale di Hill Valley. «È questo luogo che, nei vari episodi, *si sposta avanti e indietro nel tempo*: la piazza, luogo simbolico della comunità, mostrerà così con le sue variazioni nel futuro e soprattutto nel passato la fluidità e la non sequenzialità del tempo in cui la narrazione si muove»¹². È proprio «l'invarianza spaziale» che «accentua e valorizza le varianti temporali»¹³, e permette allo spettatore di decodificare il tema della nostalgia grazie alla contrapposizione tra gli elementi del passato (l'oggetto di valore

¹¹ F. JAMESON, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991, p. 19.

¹² F. CARMAGNOLA, T. PIEVANI, *Pulp Times. Immagini del tempo nel cinema d'oggi*, Meltemi, Roma 2003, p. 93.

¹³ G. CANOVA, *Il cinema di Robert Zemeckis. Per un'immagine ibridata e meticciasa*, in *Robert Zemeckis*, a cura di G. Canova, Marsilio, Venezia 2008, p. 16. Vincenzo Bucchieri, nella sua lettura psicanalitica dell'opera, sostiene che *Back to the Future* «è un film che si basa su una continua e sistematica variazione dell'identico [...]. Tale ripetitività (quasi una parodia del meccanismo di semina/raccolta che sostanzia le sceneggiature americane in tre atti) non riguarda solo il primo episodio, ma è il principio costitutivo di tutta la saga» (V. BUCCHIERI, *Ritorno al futuro*, in *Robert Zemeckis*, cit., p. 52).

perduto) e il 1985, a cui appartengono sia i personaggi finzionali sia gli spettatori nelle circostanze originarie di enunciazione. La conoscenza del contesto in cui il film è stato pensato e prodotto diventa quindi una componente fondamentale per la corretta interpretazione del tema della nostalgia.

Ogni volta che Marty viaggia nel tempo viene inquadrato il cartello segnaletico che accoglie i visitatori a Hill Valley.



Immagine 7. Hill Valley, 1955 (fotogramma da *Back to the Future*).



Immagine 8. Hill Valley, 1985 (fotogramma da *Back to the Future*).

Il confronto delle due segnaletiche mette in evidenza alcune differenze. Il cartello degli anni Cinquanta è circondato da una serie di stemmi e presenta la dicitura “A Nice Place To Live”, tutti elementi che spingono lo spettatore a percepire il benessere diffuso che si respira a Hill Valley nel 1955. Di contro, negli anni Ottanta il cartello appare vecchio e ingiallito, non presenta alcuno stemma né la dicitura “A Nice Place To Live”; è scomparso anche l’avviso “Please Drive Carefully”, testimoniando un generalizzato decadimento, un peggioramento della qualità della vita nel corso dei trent’anni. Di fronte alle caratteristiche della narrazione e agli elementi del mondo finzionale, dunque, lo spettatore può decodificare il tema della nostalgia e provare a sua volta nostalgia per gli anni Cinquanta.

2) *Il rapporto empatico*

Al primo rapporto tra fruitore e nostalgia se ne affianca un secondo che si basa, come nel caso precedente, sugli elementi testuali, ma riguarda nello specifico l’identificazione dello spettatore con un personaggio nostalgico. Niklas Salmoose sostiene che è più comune creare un rapporto simpatetico con il personaggio nostalgico, provando compassione o tristezza nei suoi confronti, piuttosto che condividere la stessa emozione, rivolta agli stessi oggetti di valore¹⁴. Ciò non esclude tuttavia la possibilità che un lettore o uno spettatore possa sviluppare un rapporto empatico con il personaggio nostalgico e la sua emozione. Per Berys Gaut, infatti, la componente simpatetica ed empatica dell’identificazione tendono a rafforzarsi a vicenda¹⁵.

In tutti e tre i capitoli di *Back to the Future* seguiamo il punto di vista e le avventure di Marty, con cui lo spettatore è inevitabilmente portato a identificarsi. Tuttavia, ritengo che il rapporto di identificazione nostalgica dello spettatore coinvolga un altro personaggio, ovvero il deuteragonista Emmett “Doc” Brown (Christopher Lloyd). Doc è una figura che si inserisce a pieno titolo nella categoria narrativa dello scienziato eccentrico e geniale; la macchina per viaggiare nel tempo è una sua invenzione. Nonostante viva appartato rispetto al resto della società, intrattiene un sincero rapporto di amicizia con il giovane Marty, che lo considera a sua volta un mentore. Nel corso della narrazione, a causa dei viaggi nel tempo, ci troviamo di fronte a varie versioni del personaggio di Doc: la sua presenza costante nella trilogia come aiutante del protagonista serve a raffor-

¹⁴ Cfr. N. SALMOOSE, *Towards a Poetics of Nostalgia: The Nostalgic Experience in Modern Fiction*, Tesi di dottorato, University of Edinburgh, 2012, p. 163.

¹⁵ Cfr. B. GAUT, *Identification and Emotion in Narrative Film*, in *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, a cura di C. Plantinga, G.M. Smith, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1999, p. 211.

zare l'identificazione degli spettatori, a consolidare quella che Jens Eder chiama «vicinanza affettiva [*affective closeness*]»¹⁶ con il personaggio, nonostante non si arrivi mai a una vera e propria condivisione della sua focalizzazione – uno dei principali strumenti narrativi per accrescere la vicinanza affettiva con un personaggio. Non a caso, Rita Felski distingue due modalità d'identificazione con un personaggio finzionale: fanno capo all'*alignment* tutti i procedimenti formali (tra cui spicca la focalizzazione) funzionali a introdurre un personaggio, la sua vita interiore e la sua caratterizzazione; l'*allegiance* invece fa riferimento ai principi, etici e politici, che permettono a lettori e spettatori di avvicinarsi e identificarsi con un personaggio piuttosto che con un altro, in base ai suoi valori e all'interpretazione che ne viene data¹⁷. Nel caso di Doc, perciò, lo spettatore è portato a instaurare un rapporto di identificazione basato in gran parte sull'*allegiance*.

Dove si inseriscono allora le questioni legate alla nostalgia? Il terzo capitolo della saga si svolge quasi interamente nel 1885. Hill Valley è adesso una cittadina della frontiera, si trova nel bel mezzo del deserto ed è attraversata dalla ferrovia; ne vediamo il saloon, incontriamo alcuni coloni europei, assistiamo agli assalti degli indiani e alle scorribande dei banditi; inoltre, c'è un continuo recupero intertestuale delle convenzioni più riconoscibili di un genere cinematografico classico come il western. Non è un caso che, nel secondo episodio della trilogia, Doc confessi la propria fascinazione per tutto questo immaginario e il desiderio di viaggiare nel tempo per trascorrere nel West gli anni della sua pensione. È una dichiarazione che sorprende lo spettatore, perché crea un contrasto improvviso con la categoria dello scienziato a cui Doc appartiene e svela un aspetto più intimo del personaggio, legato alle sue passioni d'infanzia per i romanzi d'avventura, in particolare quelli di Jules Verne, e appunto per il genere western; un desiderio che sarà puntualmente realizzato nel terzo capitolo della trilogia. Inoltre, nel 1885 Doc incontra finalmente l'anima gemella, motivo per cui, al termine delle avventure del terzo capitolo, decide di non tornare con Marty nel presente del 1985. Dopo averne seguito le vicende nel corso di tutti e tre i capitoli della trilogia, l'inedita attenzione del terzo film intorno alla figura di Doc, che qui è vero e proprio protagonista, sancisce definitivamente l'identificazione affettiva dello spettatore con il personaggio.

Cerchiamo di tirare le fila del ragionamento. Come nel caso della rappresentazione degli anni Cinquanta, il terzo capitolo di *Back to the Future* tematizza la nostalgia per il West attraverso il recupero di un genere e di un immaginario

¹⁶ Vedi J. EDER, *Ways of Being Close to Character*, «Film Studies», 2006, VIII, pp. 68-80.

¹⁷ Cfr. R. FELSKE, *Identifying with Characters*, in *Characters: Three Inquiries in Literary Studies*, a cura di A. Anderson, R. Felski, T. Moi, The University of Chicago Press, Chicago and London 2019, pp. 93-96.

squisitamente nostalgico; tuttavia, è soprattutto la caratterizzazione e la nuova concentrazione narrativa sul personaggio di Doc a contribuire ad accrescere l'identificazione emotiva dello spettatore, fino a fargli condividere empaticamente la stessa nostalgia per il 1885.

3) *Il rapporto circostanziale*

Il terzo tipo di rapporto che si instaura tra la nostalgia e il lettore/spettatore non ha a che fare con le componenti semiotiche della narrazione, come nel caso dei due rapporti precedenti, ma riguarda le circostanze extra-narrative di enunciazione e ricezione del testo. Si parla allora di «nostalgia circostanziale»¹⁸, una declinazione dell'emozione diffusissima nel panorama mediale contemporaneo. È il tipo di rapporto che un lettore o uno spettatore può instaurare con un testo già frequentato nel passato, a cui è legato per motivi biografici – potrebbe trattarsi di un libro letto nell'infanzia, oppure di un film visto in circostanze particolari. In questo senso, la nostalgia circostanziale dipende completamente dell'investimento affettivo del fruitore, basato sul gap temporale che intercorre tra i momenti di fruizione del testo nel presente e nel passato: l'opera non rappresenta altro che un simulacro, una metonimia dell'oggetto vero e proprio della nostalgia circostanziale, ovvero il tempo perduto del passato di ogni fruitore.

Una seconda modalità della nostalgia circostanziale riguarda tutte quelle opere che acquistano, nel corso del tempo, una patina nostalgica che investe le componenti della narrazione e che dipende, come nel caso di un testo a cui si è legati per motivi biografici, dalle circostanze di enunciazione e dalla decodifica del fruitore. A differenza della precedente modalità della nostalgia circostanziale, tuttavia, l'acquisizione della patina nostalgica non ha bisogno di una seconda visione o lettura dell'opera, né di un gap temporale tra i diversi momenti di fruizione. Rientrano in questo ambito le narrazioni che nelle circostanze originarie d'enunciazione non avevano a che fare con il tema della nostalgia, ma lo acquistano nel corso del tempo per motivi assolutamente extra-narrativi. La nostalgia circostanziale riguarda spesso le opere divenute *cult* nel corso degli anni, i cui personaggi, attori, oggetti e altri elementi diegetici assumono un'aura così iconica da entrare a far parte dell'immaginario collettivo, e spesso e volen-

¹⁸ Il primo a identificare questa declinazione è stato Pietro Polidoro, che parla di nostalgia come «effetto circostanziale» per tutti quei casi in cui l'emozione non è legata alla struttura testuale, ma alle circostanze di enunciazione. Polidoro introduce poi un effetto di nostalgia o *vintage* che deriva dalla riproposizione di serie di successo del passato, come quando Netflix ha inserito nel palinsesto della sua piattaforma le dieci stagioni della popolarissima sitcom *Friends*, prodotta dal 1994 al 2004 (P. POLIDORO, *Tre modi della nostalgia nelle serie televisive*, «E/C», 2017, XXI, pp. 77-78).

tieri vengono sfruttati dalle logiche di marketing legato al merchandising e alle possibili espansioni attraverso sequel, remake, reboot, adattamenti, ecc. L'argomento è troppo ampio per essere trattato estensivamente in questa sede; mi limito perciò a evidenziare alcune caratteristiche della nostalgia circostanziale in *Back to the Future*.

Oltre alla rappresentazione nostalgica degli anni Cinquanta e del vecchio West, la particolarità della saga (e di moltissimi altri *cult*) è che una nuova patina nostalgica, non prevista originariamente dal testo, si stende col tempo su tutte le componenti dello *storyworld* legate agli anni Ottanta, che naturalmente non avevano nulla di nostalgico nel 1985, anno di uscita del film. Ryan Lizardi sostiene che «i fan del franchise di *Back to the Future* non sono affatto nostalgici per gli anni Cinquanta, il periodo storico più visitato nei viaggi di Marty e Doc, ma per gli anni Ottanta, durante i quali i film sono stati prodotti»¹⁹. In questo senso la trilogia si discosta da un film come *American Graffiti*, esempio paradigmatico del cinema di nostalgia totalmente devoto alla rappresentazione degli anni Cinquanta. Questo dipende dal fatto che la versione degli anni Cinquanta messa in scena in *Back to the Future* è filtrata dal punto di vista e dai valori diffusi negli anni Ottanta, durante la presidenza Reagan²⁰, e dal fatto che gran parte dei fan erano adolescenti tra gli anni Ottanta e Novanta, quando la trilogia è uscita in sala. Dunque, lo zoccolo duro degli spettatori, caratterizzato dalla nostalgia circostanziale, non rimpiange il passato rappresentato in *Back to the Future*, ma un momento del *proprio* passato biografico, legato alle circostanze in cui videro il film per la prima volta. Inoltre, la nostalgia è un'emozione che coinvolge artificialmente anche coloro che non hanno vissuto direttamente un determinato passato²¹. Qualsiasi spettatore contemporaneo perciò può provare nostalgia per lo skateboard di Marty e per il suo modo di vestire, per la colonna sonora, naturalmente, e in particolare per il singolo di Huey Lewis and The

¹⁹ R. LIZARDI, *Mediated Nostalgia: Individual Memory and Contemporary Mass Media*, Lexington Books, London 2015, p. 57.

²⁰ Cfr. B.M. MURPHY, "You Space Bastard! You killed my pines!": Back to the Future, Nostalgia, and the Suburban Dream, in *The Worlds of Back to the Future: Critical Essays on the Films*, a cura di S.N. Fhlainn, McFarland and Company, Jefferson 2010, p. 50.

²¹ Arjun Appadurai parla di «"nostalgia immaginata", nostalgia per cose mai accadute»: «oggi gli spettatori si limitano semplicemente a far aderire a loro disposizione per la nostalgia ad un'immagine che fornirà il ricordo di una perdita che essi non hanno mai subito. Possiamo chiamare questa relazione "nostalgia da tavolino", nostalgia senza esperienza vissuta o memoria collettiva storica» (A. APPADURAI, *Modernità in polvere* [1996], traduzione di P. Vereni, Meltemi, Roma 2001, pp. 106, 108). Non a caso, «l'oggetto della nostalgia non è questo o quel passato bensì il fatto del passato, in altre parole la *passatità*, che si situa rispetto al passato nello stesso rapporto della *temporalità* con il tempo. Ed è in rapporto al semplice fatto della *passatità* del passato, e in relazione con la coscienza di oggi, che l'incanto inesprimibile delle cose trascorse ha un senso» (V. JANKÉLÉVITCH, *La nostalgia* [1974], traduzione di A. Serra, in *Nostalgia. Storia di un sentimento*, a cura di A. Prete, Raffaello Cortina, Milano 2018, p. 131).

News, *The Power of Love* (1985), con cui si apre il primo capitolo, ma anche per gli attori che hanno interpretato i ruoli iconici di Marty e di Doc; un attaccamento, quest'ultimo, rinforzato delle questioni extra narrative che li riguardano, come la malattia che Michael J. Fox sta affrontando pubblicamente.

Non bisogna dimenticare che già nel secondo capitolo (uscito, lo ricordiamo, nel 1989), il viaggio nel 2015 (dunque, nel futuro) consente di tematizzare una paradossale nostalgia per il presente, per gli anni Ottanta. Nella Hill Valley del futuro Marty si imbatte nel “Café 80s”, ricolmo di oggetto che producono effetti di passato: viene suonato il celeberrimo pezzo di Michael Jackson *Beat It* (1983), su uno schermo è trasmessa un'intervista dello stesso Jackson, ci sono ritratti ed effigi di politici e personaggi rappresentativi degli anni Ottanta, tra cui l'ayatollah Khomeini e naturalmente Nancy e Ronald Reagan. Lì vicino c'è anche un negozio di memorabilia, luogo per eccellenza in cui imbattersi in oggetti che generano effetti passato. Tra un “antico” computer del 1984, una videocamera JVC e un pupazzo del protagonista di *Who Framed Roger Rabbit* (1988), girato dallo stesso Zemeckis e uscito in sala tra il primo e il secondo capitolo di *Back to the Future*, Marty scorge il famoso almanacco sportivo al centro dell'intreccio del secondo film.



Immagine 9. Marty di fronte alla vetrina del negozio di memorabilia nel 2015 (fotogramma da *Back to the Future Part II*).

Dunque, la manipolazione innaturale della temporalità consente al secondo capitolo della saga di riflettere in modo apertamente metanarrativo sulla nostalgia, che emerge come uno dei temi principali della trilogia e permette alla

narrazione di tematizzarne quella declinazione circostanziale dell'emozione che si sarebbe effettivamente sviluppata nel corso dei decenni.

Il ricorso a oggetti, veri e propri «feticci memoriali»²², è uno dei procedimenti maggiormente sfruttati da *Back to the Future* per produrre effetti di passato. Tra i più riconoscibili c'è la vettura che consente a Doc e Marty di viaggiare nel tempo: è una DeLorean, un veicolo prodotto unicamente tra il 1981 e il 1982 (dunque, legato anch'esso agli anni Ottanta, non al passato); un modello reso celebre sostanzialmente grazie alle tre pellicole. Una delle spie della nostalgia circostanziale riguarda il recupero intertestuale che alcuni testi hanno fatto della DeLorean: in *Ready Player One* di Ernest Cline, un romanzo del 2011 che fa della nostalgia uno dei suoi temi principali²³, il protagonista utilizza proprio una DeLorean per superare le prove a cui viene sottoposto nel corso della storia. Il riferimento intertestuale è esplicito e appare un chiaro omaggio alla macchina del tempo di *Back to the Future*. Questo testimonia che la DeLorean sia diventata un ente «transfunzionalizzato»²⁴ nei testi e nei media, risemantizzato nell'aspetto e nelle funzioni ma pur sempre riconoscibile nel suo *template* transmediale originario²⁵.

Conclusioni

In questo saggio ho cercato di individuare tre possibili tipi di lettore nostalgico di fronte a un testo narrativo, tre declinazioni diverse ma spesso legate da un rapporto di implicazione reciproca: il primo lettore nostalgico è colui che decodifica il tema all'interno di una narrazione, il secondo tipo di lettore è colui che si identifica con un personaggio nostalgico e ne condivide l'emozione,

²² Vedi M. FUSILLO, *Feticci*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 47-75.

²³ Nel 2018 è uscito in sala l'omonimo adattamento cinematografico diretto da Steven Spielberg. Anche la pellicola ruota attorno al tema della nostalgia e omaggia la DeLorean di *Back to the Future*. A differenza del romanzo di Cline, in costante dialogo intertestuale soprattutto con il mondo videoludico degli anni Ottanta, Spielberg sceglie di *rimediare* il tema portante dell'opera attraverso una molteplicità di riferimenti al cinema del passato, dalle pellicole d'autore a quelle popolari.

²⁴ «Due (o più) testi intrattengono una relazione transfunzionale [*transfictional*] quando condividono alcuni elementi, tra cui i personaggi, gli spazi immaginari, o i mondi finzionali» (R. SAINT-GELAIS, *Transfictionality*, in *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, cit., p. 612).

²⁵ Il concetto di *template* è stato introdotto per descrivere la categoria narrativa del personaggio transmediale in R. PEARSON, "You're Sherlock Holmes, Wear the Damn Hat!": *Character Identity in a Transfiction*, in *Reading Contemporary Serial Television Universes: A Narrative Ecosystem Framework*, a cura di P. Brambilla, I.A. De Pascalis, Routledge, New York 2018, pp. 144-166. A mio parere, è possibile mutuare il concetto di *template* anche a un oggetto non animato come la DeLorean, che nella sostanza costituisce, con Marty e Doc, uno degli elementi più riconoscibili, e quindi citati, dello *storyworld* di *Back to the Future*.

il terzo tipo di lettore è colui che prova nostalgia in virtù delle circostanze di fruizione del testo, sia per motivi biografici sia per l'acquisizione, nel corso del tempo, di una patina nostalgica da parte di alcune componenti narrative. Per dimostrare la complessità del dialogo ermeneutico ed emotivo che si instaura tra opera e fruitore della narrazione, ho analizzato la popolare trilogia cinematografica *Back to the Future* alla luce del modello proposto, che potrà essere utilizzato per future analisi di opere e narrazioni transmediali.

Bibliografia

- APPADURAI, A., *Modernità in polvere* [1996], trad. it. di P. Vereni, Meltemi, Roma 2001.
- BERTONI, F., *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Ledizioni, Milano 2012.
- BUCCHIERI, V., *Ritorno al futuro*, in *Robert Zemeckis*, a cura di G. Canova, Marsilio, Venezia 2008, pp. 47-62.
- BUSI RIZZI, G., *Effetto di passato: Strategie cognitive ed estetiche della nostalgia nel fumetto contemporaneo*, «Carte Semiotiche», 2023, IX, pp. 88-103.
- CANOVA, G., *Il cinema di Robert Zemeckis. Per un'immagine ibridata e meticciosa*, in *Robert Zemeckis*, a cura di G. Canova, Marsilio, Venezia 2008, pp. 7-23.
- CARMAGNOLA, F., PIEVANI, T., *Pulp Times. Immagini del tempo nel cinema d'oggi*, Meltemi, Roma 2003.
- CHATMAN, S., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* [1978], trad. it. di E. Graziosi, Il Saggiatore, Milano 2003.
- EDER, J., *Ways of Being Close to Character*, «Film Studies», 2006, VIII, pp. 68-80.
- FELSKI, R., *Identifying with Characters*, in *Characters: Three Inquiries in Literary Studies*, a cura di A. Anderson, R. Felski, T. Moi, The University of Chicago Press, Chicago-London 2019, pp. 77-126.
- FUSILLO, M., *Feticci*, il Mulino, Bologna 2011.
- GANDINI, A., *L'età della nostalgia. Populismo e società del post-lavoro* [2020], trad. di I. Piperno, Treccani, Roma 2021.
- GAUT, B., *Identification and Emotion in Narrative Film*, in *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, a cura di C. Plantinga, G.M. Smith, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1999, pp. 200-216.
- GIGLIOLI, D., *Tema*, La Nuova Italia, Firenze 2001.
- GREIMAS, A.J., *La nostalgia: studio di semantica lessicale* [1988], trad. di I. Pezzini, in *Semiotica delle passioni*, a cura di I. Pezzini, Esculapio, Bologna 1991.
- HERMAN, D., *Storyworld*, in *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, a cura di D. Herman, D. Jahn, M.L. Ryan, Routledge, London 2005, pp. 569-570.
- ID., *Basic Elements of Narrative*, Wiley-Blackwell, Chichester 2009.

- HOGAN, P.C., *Literature and Emotion*, Routledge, London 2018.
- JACOBSEN, M.H., *Introduction: The Many Different Faces of Nostalgia – Exploring a Multifaceted and Multidisciplinary Emotion*, in *Intimations of Nostalgia: Multidisciplinary Explorations of an Enduring Emotion*, a cura di M.H. Jacobsen, Bristol University Press, Bristol 2022, pp. 1-30.
- JAMESON, F., *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.
- JANKÉLÉVITCH, V., *La nostalgia* [1974], trad. di A. Serra, in *Nostalgia. Storia di un sentimento*, a cura di A. Prete, Raffaello Cortina, Milano 2018, pp. 113-163.
- LIZARDI, R., *Mediated Nostalgia: Individual Memory and Contemporary Mass Media*, Lexington Books, London 2015.
- MURPHY, B.M., “*You Space Bastard! You killed my pines!*”: Back to the Future, *Nostalgia, and the Suburban Dream*, in *The Worlds of Back to the Future: Critical Essays on the Films*, a cura di S.N. Fhlainn, McFarland and Company, Jefferson 2010, pp. 49-61.
- NIEMEYER, K., *Introduction: Media and Nostalgia*, in *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*, a cura di K. Niemeyer, Palgrave MacMillan, London 2014, pp. 1-23.
- PEARSON, R., “*You’re Sherlock Holmes, Wear the Damn Hat!*”: *Character Identity in a Transfiction*, in *Reading Contemporary Serial Television Universes: A Narrative Ecosystem Framework*, a cura di P. Brambilla, I.A. De Pascalis, Routledge, New York 2018, pp. 144-166.
- POLIDORO, P., *Tre modi della nostalgia nelle serie televisive*, «E/C», 2017, XXI, pp. 173-180.
- SAINT-GELAIS, R., *Transfictionality*, in *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, a cura di D. Herman, D. Jahn, M.L. Ryan, Routledge, London 2005, pp. 612-613.
- SALMOSE, N., *Towards a Poetics of Nostalgia: The Nostalgic Experience in Modern Fiction*, Edinburgh 2012.

Letture, sotto-letture e sovra-letture in *La Madre* di Ágota Kristóf. Modelli e problemi

Naji Al Omleh

Università di Genova

Durante la lettura, al fine di generare un mondo narrativo possibile, i meccanismi inferenziali recuperano l'implicito e definiscono coerenza tra i *situation models* sviluppati, elaborando rappresentazioni mentali delle informazioni testuali. Attraverso un dialogo tra la semantica letteraria di Doležel e il modello *construction-integration* sulla comprensione, si esemplificherà l'analisi di *La Madre* di Ágota Kristóf per impostare una metodologia d'analisi sperimentale per risposte di lettura reali.

mondi possibili narrativi, construction-integration model, situation models, Ágota Kristóf, narratore inattendibile

Introduzione

Si discute in questa riflessione un approccio all'analisi dell'esperienza di lettura di testi narrativi, basato sul dialogo tra la prospettiva teorica dei mondi possibili finzionali e la prospettiva sperimentale delle teorie sulla comprensione del testo.

In una prima parte, ci si concentrerà sull'identificazione del nesso analitico tra la semantica letteraria di Lubomír Doležel e la teoria del *construction-integration model* di Walter Kintsch. L'individuazione del nesso consentirà di passare da una visione statica dei mondi narrativi a una visione in atto e dinamica.

In una seconda parte si utilizzerà il nesso analitico individuato per riflettere sulle strutture narrative ellittiche che, attraverso la sottrazione di informazioni significative alla comprensione, ostacolano la costruzione coerente del mondo

e la comprensione fluente. L'esistenza di un vuoto informativo insiste sui meccanismi narrativi di causalità, chiedendo alla lettrice e al lettore di sviluppare meccanismi inferenziali atti a recuperare l'implicito. Questo tipo di inciampo nella lettura di testi narrativi costituisce quello che da Ricardo Piglia, nella *nouvelle* onettiana, è stato denominato segreto narrativo.

L'effetto d'ambiguità creato dal segreto e la necessità di recuperare il *non detto*, dominato da una voce narrante reticente, impatta sulla variabilità delle letture reali. È possibile adottare un criterio atto a individuare il mondo narrativo semanticamente meno distante dal testo – più vicino al segreto? Oppure ogni lettura è interscambiabile? Se è possibile distinguere una lettura semanticamente meno distante dal testo, è possibile riscontrare una variabilità interna tra le letture reali? Se un criterio esiste, è possibile differenziare le letture caratterizzate da comprensione parziale e le letture caratterizzate da comprensione soddisfacente ma semanticamente più distanti dal testo?

L'approccio analitico individuato sarà esemplificato attraverso un racconto breve: *La Madre* di Ágota Kristóf. La particolare articolazione informativa di *La Madre* ben sintetizza il tipo di ellissi che utilizza l'espedito del segreto per produrre variabilità interpretativa. L'ipotesi che si possa identificare un mondo narrativo, semanticamente meno distante dal testo, sarà esplorata per definire un criterio atto a rispondere alle domande sulle risposte di lettura reali. Tale metodologia di analisi potrà essere utilizzata per studiare fenomenologicamente, in una successiva fase sperimentale, le risposte di lettori e lettrici impostando una differenza tipologica basata sulle categorie di: *lettura*, *sotto-lettura* e *sovra-lettura*.

Verso una semantica letteraria *in atto*

Sulla teoria dei mondi possibili

La lettura di un testo letterario può essere intesa come un atto di generazione costruttiva di un mondo narrativo possibile o mondo *finzionale* possibile – o come un atto di ricostruzione se si considera come prima la costruzione autoriale.

La costruzione dei mondi finzionali è un'attività strettamente umana, frutto di un processo di «*poiesis* testuale»¹ che si dà attraverso il canale semiotico della *texture*: esatta sequenza ordinata degli enunciati espliciti. Così, i mondi

¹ L. DOLEŽEL, *Heterocosmica: fiction e mondi possibili*, traduzione di M. Botto, Bompiani, Milano 1999, p. 14.

finzionali sono artefatti estetici costruiti e messi in circolazione per tramite dei loro corrispettivi testuali.

Ogni *texture* veicola un significato intensionale di cui il mondo finzionale, ovvero il significato estensionale, è espressione al termine della lettura. Il significato intensionale è, secondo Doležel, globalmente governato dalla *texture*, anche se la sua pienezza si perde nella riformulazione estensionale cioè nella rappresentazione del mondo narrativo². Lo scostamento tra intensione ed estensione, secondo Doležel, chiede una modalità di analisi indiretta che si attua studiando le proprietà intensionali della *texture*: «la formazione del significato intensionale del testo è un fatto globale, macro-strutturale, proprio come l'organizzazione del suo mondo finzionale»³. Le proprietà intensionali possono essere studiate attraverso il concetto formale di funzione intensionale⁴. Qui ci soffermeremo soltanto sulla *funzione di saturazione* che, istituita al fine di studiare le regolarità dell'incompletezza della *texture*, si predispone a studiare le caratteristiche narrative delle *texture* che usano l'incompletezza per creare vuoti informativi.

Funzione intensionale di saturazione

L'incompletezza costitutiva di un mondo finzionale, prodotta da ciò che in una *texture* è esplicito, può essere articolata per creare nel mondo finzionale fatti non detti, fatti suggeriti, eventi smarriti e così via; l'insieme delle cose che non sono strettamente riconducibili agli enunciati espliciti della *texture* condizionano in maniera significativa lo spazio di interazione che si dà tra testo e chi legge⁵. L'incompletezza incide sulla densità dei fatti finzionali, per cui quando

percepriamo una regolarità di densità, diremo che una funzione intensionale a tre valori è supportata dalla *texture*. Tale funzione proietta la densità del testo nel

² Ogni riformulazione o perifrasi di un testo letterario non è mai determinata a priori; il mondo finzionale costruito dall'autore o dall'autrice è, sì, iscritto nella *texture* ma ricostruito da chi legge in un'estensione dell'originale formulazione verbale.

³ DOLEŽEL, *Heterocosmica*, cit., p. 43.

⁴ Doležel distingue tre differenti funzioni intensionali: denominazione, autenticazione e saturazione. Per un approfondimento sulle funzioni intensionali di denominazione e autenticazione si veda *Ibid.*, pp. 137-172.

⁵ Sulla significatività nella lettura della funzione cooperativa della macchina testuale cfr. anche U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1989, p. 52: «Il testo è dunque intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati bianchi per due ragioni. Anzitutto perché un testo è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario, e solo in casi di estrema pignoleria, estrema preoccupazione didascalica o estrema repressività il testo si complica di ridondanze e specificazioni ulteriori – sino al limite in cui si violano le normali regole di conversazione. [...] Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare».

mondo finzionale strutturandone la saturazione: la texture esplicita costruisce il dominio determinato, la texture implicita quello indeterminato e la texture zero quello delle lacune. [...] Il dominio determinato rappresenta il nucleo solido del mondo finzionale, i suoi fatti determinati. [...] Il nucleo è integrato dal dominio indistinto dei fatti indeterminati. Perché i fatti devono essere recuperati con procedure relativizzate di inferenza, il loro statuto semantico non può essere uniforme⁶.

Per studiare la funzione di saturazione è necessario studiare la complessa categoria dell'implicito testuale; a tal fine va individuata la presenza dell'implicito attraverso marcatori negativi, le *lacune* come l'ellissi sintattica che «è il più potente marcatore di questo tipo», e marcatori positivi ovvero «segnali o indici, in particolare cenni, insinuazioni e allusioni, la maggior parte dei quali ricorrono nel cotesto o nel contesto»⁷. Studiare i marcatori non è sufficiente: è necessario, in aggiunta, anche studiare le procedure inferenziali occupate nel recupero dell'implicito. Si può partire dall'individuare l'implicito che si limita alla richiesta di un'inferenza logica «necessaria, ma non sufficiente per l'elaborazione del significato implicito»⁸ dell'intera *texture*; oltre le semplici inferenze logiche, è necessario spingersi nell'universo dei messaggi implicati complessi, il cui recupero dipende dal contesto enciclopedico che agisce nelle operazioni cognitive inferenziali⁹.

Il contesto culturale in uso durante la lettura può essere studiato attraverso il tentativo di fissare l'enciclopedia – attuale e finzionale – richiesta dal testo a chi legge per un'adeguata strutturazione del mondo narrativo. Tuttavia, l'esistenza di differenti enciclopedie conoscitive relativizza il recupero dei messaggi implicati complessi e rende difficile al valutatore (o all'interprete) fissarli. Nonostante il riconoscimento di questa difficoltà, Doležel sostiene l'idea che le

leggi della sovranità dei mondi finzionali sono iscritte nel testo finzionale. Tuttavia, non sono difese né fatte rispettare da alcuna autorità extra testuale, sicché possono essere ignorate [...]. Nessuna semantica delle lacune e del significato implicito, nessuna regola di inferenza influenzerà il lettore che vuole leggere “in modo sospettoso” cioè che vede in ogni espressione l'indizio di un significato nascosto, segreto. Ma mentre non esiste punizione per chi violi la sovranità dei mondi finzionali, c'è un premio per chi la rispetta. Quando si

⁶ DOLEŽEL, *Heterocosmica*, cit., p.185.

⁷ *Ibid*, p. 177.

⁸ *Ibid*, p. 180.

⁹ La differenza fatta da Doležel coincide con la differenza fatta nel campo della pragmatica tra presupposizioni (o inferenze logiche) e implicature (o messaggi implicati), cfr. ad esempio come questa differenza è affrontata in F. DOMANESCHI, C. PENCO, *Come non detto: usi e abusi dei sottintesi*, Laterza, Roma 2016, pp. 22-46.

rifiuta la lettura pregiudiziale, la ricostruzione del mondo finzionale diventa un atto creativo¹⁰.

Tuttavia, i messaggi implicati sono relativizzati dalla presenza di enciclopedie empiriche differenti, si può studiare se la sovranità dei mondi finzionali è rispettata? Come? Quali regole di inferenza per il recupero dei messaggi implicati? L'analisi intensionale di Doležel si ferma all'analisi generale delle regolarità dell'implicito e all'affermare che rispettarle caratterizza positivamente la lettura. Doležel distingue, per valutare il recupero dell'implicito, differenti gradi di approfondimento del recupero dell'implicito a seconda delle conoscenze contenute all'interno di una determinata area semantica dell'enciclopedia¹¹. L'analisi dell'attinenza semantica andrebbe, forse, mediata in ragione di un criterio interno al testo. In taluni casi, ad esempio, la scelta di un'informazione meno approfondita può equivalere al tentativo di migliorare l'economia generale della lettura.

Perché il recupero di un'informazione piuttosto che un'altra? Come le informazioni recuperate sono integrate tra loro a creare coerenza nella costruzione del mondo narrativo? Per studiare quando il rispetto della «sovranità finzionale» conduce a una lettura virtuosa, è necessario ricorrere a un modello di analisi calato nella prospettiva della lettura e della comprensione; ciò permetterà l'approfondimento del come l'implicito compete alla costituzione dei fatti narrativi. In questa direzione di analisi, si potrà cercare un criterio empirico atto a studiare se, in ragione di una possibile molteplicità interpretativa, «la sovranità dei mondi finzionali» è rispettata.

Micromondi e modelli situazionali: verso una semantica letteraria in atto

Il *construction-integration model* descrive la lettura come un processo dinamico di rappresentazione informativa dislocato su tre livelli: *surface*, *textbased* e *situation model*¹². Il primo livello elabora le informazioni sul piano fonetico e sul piano dei significati espliciti; il secondo livello si occupa del recupero di

¹⁰ *Ibid.*, p. 187.

¹¹ Cfr. con l'esempio tratto dal racconto di Ernest Hemingway *Un posto pulito, illuminato bene*: «"questa è la Spagna" resta in certo modo indeterminato a causa delle vicissitudini nel recupero del significato implicito. Se il lettore non sa che la *peseta* è la valuta della Spagna, il fatto finzionale non sarà incluso nel mondo finzionale ricostruito. Se il lettore è un pedante, potrebbe sostenere che il racconto è ambientato in Messico o in un paese sudamericano» (*Ibid.*, p. 186).

¹² Per una sintesi efficace del *construction-integration model*, cfr. C. WHARTON, W. KINTSCH, *An Overview of Construction-Integration Model: A Theory of Comprehension as a Foundation for a New Cognitive Architecture*, «ACM SIGART Bulletin», 1991, II, 4, pp. 169-73.

semplici significati impliciti; il terzo livello opera costruendo *situation models*, simulazioni mentali delle situazioni narrative iscritte all'interno della *texture*¹³. La comprensione è una caratteristica globale della lettura che si ottiene quando la rappresentazione delle informazioni produce *situation models* coerenti tra loro.

La differenza riscontrabile tra la semantica letteraria di Doležel e lo studio della lettura attraverso *situation models* sta nella prospettiva di analisi. I mondi narrativi di Doležel sono globalmente intesi, a lettura avvenuta, nella loro totalità di elementi finzionali; di contro, il concetto di *situation models* è utilizzato per spiegare dinamicamente la rappresentazione di una specifica situazione narrativa:

microworld with characters who perform actions in pursuit of goals, events that present obstacles to goals, conflicts between characters, emotional reactions to characters, spatial setting, the style and procedure of actions, objects, properties of objects, traits of characters, and mental states of characters¹⁴.

Gli elementi (mondo, eventi, persone, interazione, intenzionalità e causalità ecc.) sono gli stessi che definiscono l'analisi estensionale dolezeliana. Tuttavia, se la semantica letteraria di Doležel affronta globalmente le caratteristiche del mondo narrativo con uno sguardo a valle della lettura, i *situation models* o «microworld» provano a catturare come gli elementi finzionali sono costruiti durante la lettura.

Dunque, trasformare l'approccio statico della semantica letteraria attraverso un approccio dinamico basato sullo studio del come il mondo narrativo è costruito, informazione per informazione, può offrire un grado di dettaglio maggiore sul ruolo dell'implicito prima a livello locale, poi a livello globale¹⁵.

¹³ Sui risultati sperimentali che affermano la sensatezza dei *situation models* si veda: R.A. ZWAAN, *Toward a Model of Literary Comprehension*, in *Models of Understanding Text*, a cura di A.C. Graesser, B. K. Britton, Routledge, London 1996.

¹⁴ «micromondo con personaggi che compiono azioni per perseguire obiettivi, eventi che presentano ostacoli agli obiettivi, conflitti tra personaggi, reazioni emotive ai personaggi, ambientazione spaziale, lo stile e la modalità delle azioni, oggetti, proprietà degli oggetti, tratti dei personaggi e stati mentali dei personaggi» (A.C. GRAESSER, B. OLDE, B. KLETTKE, *How Does the Mind Construct and Represent Stories?*, in *Narrative Impact: Social and Cognitive Foundations*, a cura di M.C. Green, J.J. Strange, T.C. Brock, Routledge, London 2002, p. 230).

¹⁵ Il fatto che i *situation models* siano «volatili, ad hoc constructs that readers update as they process a narrative» non invalida il tentativo di studiarli (M. CARACCILO, *Ungrounding Fictional Worlds: An Enactivist Perspective on the "Worldlikeness" of Fiction*, in *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, a cura di A. Bell, M.L. Ryan, University of Nebraska Press, Lincoln 2019, p. 139). D'altronde, già altre ricerche hanno preso in considerazione l'idea di studiare il testo attraverso *situation models*; si veda A. GIBBONS, *Text World Theory and Situation-Model Research*:

In questo senso, fare ricorso alla comprensione può suggerire un quadro a cui fare riferimento per comprendere nel dettaglio e nel complesso quando il recupero del significato non rispetta la «sovranità finzionale» istituita dalla *texture*. Si possono dunque prendere in considerazione le relazioni e le caratteristiche dei *situation models* per comprendere come il significato narrativo è costruito globalmente¹⁶. Qui ci rifacciamo principalmente ai principi di: *causal network* e *competitive* o *non competitive attribute retrieval*¹⁷. Il primo definisce la necessità di istituire rapporti di coerenza tra i *situation models* e il secondo prevede che possano sorgere rapporti competitivi e non competitivi a seconda che le informazioni siano o meno in conflitto. La competitività necessita di risoluzione attraverso un progressivo aggiornamento. Questi due principi descrivono come il lettore esperisce, integra e via via aggiorna i *situation models* producendo il mondo narrativo e giungendo alla comprensione.

Un prima caratteristica valida a studiare se una lettura rispetta oppure no le regole di recupero dell'implicito è studiare la comprensione accertandosi che i *situation models* siano causalmente connessi. Ciò però, non è sufficiente a rilevare se è intravisto «in ogni espressione l'indizio di un significato nascosto», come ammonisce Doležel; i modelli situazionali potrebbero essere coerenti ma molto distanti dal testo.

È necessario aggiungere un criterio alla coerenza e alla competitività dei modelli situazionali, per studiare l'eterogeneità delle ipotesi di lettura provocate da un testo ad alto quoziente di indeterminatezza informativa. L'aggiunta di un criterio consentirà la valutazione della «sovranità», ovvero, come indicato da Doležel, il rispetto delle regole di recupero dell'implicito del mondo finzionale. Sarà così possibile, attraverso lo studio dei *situation models* generati per comprendere il testo, differenziare le comprensioni parziali da quelle soddisfacenti perché coerenti, anche se distanti dal testo.

Lettura, sotto-lettura e sovra-lettura

Nel dibattito con il filosofo Richard Rorty, Umberto Eco rivolge l'attenzione a un problema simile affrontando l'idea che per limitare «gli altrimenti incontrollabili impulsi del lettore» è necessaria «coerenza testuale interna»; questa sussiste quando una certa porzione di testo è «confermata da un'al-

Enhancing Validity and Tracking World-Retrievals, «Journal of Literary Semantics», 2023, LII, 1, pp. 3-21.

¹⁶ Per un'analisi approfondita del modello che ha descritto il funzionamento di questi principi, cfr. G.A. RADVANSKY, J. M. ZACKS, *Event Cognition*, Oxford University Press, Oxford 2014.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 36-38, 145-147.

tra porzione dello stesso testo»¹⁸. La coerenza interna è necessaria ma non sufficiente a studiare le differenze tra interpretazioni, ad esempio nei casi di sovrainterpretazione meno aggrappati al testo di altri. Si potrebbe obiettare che «per definire una cattiva interpretazione sia necessario essere in possesso dei criteri che definiscono anzitutto una buona interpretazione»; Eco prova a risolvere questa obiezione ammettendo la necessità di «assumere una sorta di principio popperiano secondo cui se non ci sono regole per accertare quali interpretazioni siano “migliori”, c’è almeno una regola per accertare quali siano le “peggiori”»¹⁹, in altri termini innanzi a un problema che sembra intrattabile si può procedere in modo euristico. Si può, dunque, oltre a riconoscere la coerenza testuale interna, riconoscere se le interpretazioni rispettano criteri di economia e semplicità ovvero inseriscono informazioni che «fanno sistema»²⁰.

In questa sede, però, si è interessati alle istanze letterali e non alle istanze di lettura interpretative²¹, per cui si può traslare la riflessione di Eco al caso dello studio del mondo narrativo; la debolezza euristica del ragionamento potrebbe uscirne diminuita dal limite imposto al solo campo della narrazione. Ciò che ci interessa sapere è se chi legge una storia omissiva produce un’integrazione sufficiente a una comprensione *critica* del mondo narrativo, cioè né parziale né fantasiosa. A tal fine, si può allora determinare non la lettura migliore ma la lettura che euristicamente ottimizza i criteri di coerenza ed economia testuale.

Questo modo di procedere euristico renderà possibile un confronto tra la lettura individuata e le risposte di lettura reali. Si potrà scegliere quale tra la lettura individuata e le letture reali è “peggiore” in termini di economia testuale, cioè in termini di distanza dal testo. Le letture coerenti che presentano un valore minore di economia testuale saranno chiamate *sovra-letture* perché caratterizzate da sovra-mondi, cioè da mondi coerenti ma distanti dal testo; di conseguenza, le *sotto-letture* saranno caratterizzate da sotto-mondi narrativi che mancano di coerenza interna. Nella sezione successiva si procederà all’analisi delle caratteristiche narrative dell’ellissi e all’applicazione di questo *framework* teorico per la lettura di *La Madre*.

¹⁸ U. Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione: un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose*, a cura di S. Collini, Bompiani, Milano 2002, p. 79.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 64-65.

²⁰ *Ibid.*, p. 61.

²¹ Sulla differenza tra istanze di lettura letterali e interpretative, si veda: S.R. GOLDMAN, K.S. MCCARTHY, C. BURKETT, *Interpretative Inferences in Literature*, in *Inference during Reading*, a cura di E.J. O’Brien, A.E. Cook, R.F. Lorch, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 386-410, p. 387.

Vuoti informativi e mondi narrativi

L'omissione intenzionale e il segreto narrativo

L'indagine di letture, sotto-letture e sovra-letture si fa particolarmente interessante quando un racconto è in grado di produrre effetti di ambiguità nella caratterizzazione degli elementi finzionali. L'uso dell'implicito può produrre quello che Ricardo Piglia, nel ragionare sulle caratteristiche della *nouvelle onetiana*, ha definito *segreto narrativo*²²:

per definizione, ciò che è eliso e che qualcuno sottrae dalla trama, è qualcosa che non si conosce ma che agisce permanentemente nella storia. [...] Un testo in cui agisce un vuoto [...], e che alcuni lettori avranno scoperto, perché esiste sempre la possibilità di cifrare in una storia un'altra storia per un lettore che prima o poi riuscirà a svelare ciò che non è enunciato. In questo caso, narrazione e segreto presuppongono una relazione che si stabilisce tra colui che scrive e colui che legge, pertanto, non si tratta durante la lettura di interpretare ma di narrare ciò che manca²³.

Il segreto ha un effetto di oscurità all'interno della narrazione e riguarda un'omissione che il narratore commette, facendo sì che la narrazione destini a chi legge nel *non detto* un vuoto da colmare. L'azione coercitiva del segreto strappa l'informazione all'esplicito e produce un oscuramento sui meccanismi della storia e sugli elementi la cui conoscenza è richiesta per la comprensione. Da un punto di vista semantico il segreto oscura fatti nevralgici con l'omissione, da un punto di vista formale oscura i meccanismi di motivazione e di causalità.

Il segreto costituisce una relazione con il soggetto che narra e per questo è una reticenza epistemica che riguarda ciò che conosce – o ciò che vuole far conoscere chi narra; tale vuoto nei meccanismi della storia chiede risposte inferenziali atte a illuminare il buio in cui i fatti sono calati.

Si mostrerà come individuare un mondo narrativo, tenendo conto dei criteri di coerenza e di economia testuale, è utile a indagare quale tipo di lettura (sotto-lettura o sovra-lettura) le risposte inferenziali costruiscono. L'analisi del

²² Per ripercorrere l'approccio formalista di Piglia alla *nouvelle*, cfr. G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, traduzione di G. Passerone, Cooper & Castelvecchi, Roma 2003, pp. 281-299; V. SKLOVSKIJ, *Una teoria della prosa*, traduzione di M. Olsoufieva, De Donato editore, Bari 1966, pp. 71-99; E. AUERBACH, *La tecnica di composizione della novella*, prefazione di F. Schalk, traduzione di R. Precht, Theoria, Roma-Napoli 1971.

²³ R. PIGLIA, *Teoria della prosa*, traduzione di L. Tassi, a cura A. Zucchi e F. Arnoldi, Wojtek Edizioni, Pomigliano D'Arco 2022, p. 15.

mondo di *La Madre* si predisporrà per una successiva fase di analisi sperimentale, qui non discussa.

La madre. *Procedere per insinuazioni*

La Madre è un racconto breve di Ágota Kristóf, pubblicato nella raccolta *La Vendetta*²⁴. Una voce eterodiegetica racconta d'un ragazzo che, andato via di casa a 18 anni dopo la morte del padre, ritorna accompagnato da una ragazza, quattro anni dopo. La madre del ragazzo li accoglie «a braccia aperte» e quando il figlio propone di trasferirsi lì a lei scoppia «il cuore». La madre accoglie i due entusiasta e lo dimostra l'offerta della camera più grande del bilocale in cui abita, oltre che l'introspezione psicologica che il narratore le riserva. Fin qui, la storia racconta di un ragazzo che riempie di gioia la madre per il suo ritorno con una ragazza – di cui non è svelata l'identità. Poco dopo si sa che la madre preferisce non abbandonare le «ore di servizio e i lavoretti» dati «i nuovi sviluppi della situazione».

Il primo *situation model* che prendiamo in considerazione scaturisce dall'insinuazione che la «situazione» che spinge la madre a continuare a lavorare, data la mancanza di altre informazioni e seguendo un criterio di economia testuale, sia il ritorno del figlio accompagnato dalla ragazza. Nel tentativo di definire nessi di causalità tra questo *situation model* e i precedenti, bisogna chiedersi: come avrebbe potuto abbandonare i lavoretti? L'uso del verbo “preferiva” («Preferiva non abbandonare» dice il narratore) presuppone l'esistenza della complementare scelta binaria: non preferire. Se la madre potrebbe “non preferire”, vorrà dire che non è obbligata a continuare a lavorare perché esistono altre entrate. Tuttavia, non si può conoscere la provenienza delle eventuali entrate e il perché la madre decide di proseguire nel lavoro; ciò che si può al massimo supporre è che la «situazione» sia adiacente al clima di serenità evocato. La mancanza di un legame esplicito di causalità innesca la creazione di un vuoto informativo.

Le informazioni successive restituiscono serenità emotiva ed economica e sviluppano un *situation model* che rafforza l'idea che la madre potrebbe fare affidamento economico sul figlio o sulla ragazza ma preferisce non farlo (il figlio riserva alla madre doni relativamente preziosi: «fiori, un dolce, il vino e a volte dello champagne»). Pur essendo questa situazione in rapporto di coerenza con la precedente, l'incapacità di spiegare anche qui ciò che non si è riusciti a spiegare nella situazione precedente incide sulla coerenza complessiva della lettura fino a questo punto.

²⁴ A. KRISTOF, *La Vendetta*, traduzione di M. Balamelli, Einaudi, Torino, 2005, pp. 63-64. Le successive citazioni saranno tratte dalle pagine qui indicate.

Subito dopo è descritto un «va e vieni di sconosciuti» che non causa alcuna perplessità alla madre: «“entrate, entrate”, diceva, “i ragazzi sono in camera”». Non vi sono ancora informazioni sufficienti a risolvere la mancanza di coerenza sorta tra i *situation models* così come non riusciamo a spiegare il via vai di sconosciuti, la perdita di coerenza provoca situazioni narrative irrelate.

La penultima scena, invece, fornisce informazioni inequivocabili sulla situazione psicologica della ragazza che, mangiando con la madre in assenza del ragazzo, mostra «occhi tristi e cerchiati». Perché la ragazza è triste? Perché ha gli occhi cerchiati (probabilmente dalla stanchezza)? C'entrano qualcosa gli sconosciuti o i «nuovi sviluppi della situazione»? Il *situation models* che ne scaturisce è comunque carente di evidenze esplicite atte a creare coerenza tra la tristezza e la stanchezza della ragazza, gli sconosciuti e gli «sviluppi» che permetterebbero alla madre di non lavorare.

L'ultimo blocco informativo offre l'anello mancante: quando durante i pasti la madre «cincischiando una mollica mormor[a]: “È un bravo ragazzo. Un ragazzo a modo”» la ragazza non risponde – il narratore ci spiega in un inciso che l'avevano educata bene – ed esce dalla cucina. Perché la madre sente la necessità di affermare (con tono sommesso spezzettando nervosamente una mollica) che il figlio è un bravo ragazzo? Forse la madre vuole convincersi e convincere di qualcosa? Perché la ragazza non risponde alle affermazioni della madre? Forse ciò ha a che fare con la tristezza della ragazza? Ciò che possiamo limitarci ad affermare è che il volto della ragazza ha a che fare con le affermazioni sul figlio della madre e così il conseguente silenzio della ragazza. Il fatto che la madre parli del figlio implica che si possa ricongiungere questa situazione con le precedenti situazioni indeterminate: la tristezza della ragazza, la presenza di sconosciuti e gli «sviluppi». Gli ultimi dettagli informativi sono validi a risolvere i vuoti innestati tra le situazioni perché offrono un modo sensato, in linea a un criterio di economia testuale, di tenere assieme le situazioni insinuate.

È comunque necessario introdurre un fatto *non detto* per svelare il segreto codificato nel tessuto esplicito dei fatti narrativi. L'inserimento di un fatto obbliga ad *aggiornare* aggiungendo o modificando i dettagli informativi dei precedenti *situation models* sviluppati. Ciò produce la consapevolezza che il narratore, reticente, prima fornisce informazioni parziali, poi fornisce piste utili a completarle.

Le due ultime informazioni sono decisive perché suggeriscono una via per decodificare il segreto. È fondamentale il fatto che si possa mettere in relazione ciò che la madre pensa del figlio, la tristezza e la stanchezza della ragazza, la presenza degli sconosciuti, i doni e gli «sviluppi». L'esistenza di un'attività illecita potrebbe spiegare, ottemperando a un criterio di economia testuale, oltre che di coerenza, le informazioni rimaste insoddisfatte; ne conseguirebbe un

aggiornamento dei *situation models* irrelati o in competizione – ad esempio se si era presupposto che gli «sviluppi» fossero positivamente percepiti dalla madre, è necessaria una modifica dovuta all'illiceità dell'attività.

La definizione del tipo di attività illecita, svolta nella casa, consentirebbe di rispondere in modo semanticamente preciso alle domande rimaste irrisolte, e di conseguenza all'aggiornamento dei *situation models*. In *La Madre*, l'attività di lenocinio riesce a spiegare in modo esaustivo ed economico il maggior numero di dettagli informativi non esplicitamente spiegati. Questa ipotesi spiegherebbe gli introiti del figlio e il perché la madre preferisca non fare affidamento su essi, gli sconosciuti nella stanza con la ragazza e il ragazzo, la tristezza e la stanchezza della ragazza e in ultimo la reticenza della madre che mente a sé stessa quando, innanzi al volto silenzioso della ragazza, afferma che suo figlio è un ragazzo a modo. Qualsiasi altra attività, lecita o non, come ad esempio lo spaccio, richiederebbe l'aggiunta di ulteriori informazioni per spiegare contemporaneamente perché il ragazzo e la ragazza sono nella stessa stanza assieme e perché la ragazza ha occhi tristi e cerchiati. Aggiungere ulteriori informazioni, oltre l'attività stessa, implicherebbe un indebolimento dell'economia testuale e per questo renderebbe il mondo narrativo e la lettura più distanti dal testo; si potrà utilizzare l'ipotesi di lettura sul lenocinio per studiare altre letture reali.

Riepilogando, si è applicato il quadro teorico delineato su un caso peculiare di segreto narrativo come *La Madre*. Ciò che viene introdotto nella storia, ai fini della comprensione, è di fatto implicito e dunque il tentativo di recuperarlo, utilizzando criteri differenti da quelli qui discussi, può portare a risposte inferenziali e mondi narrativi differenti da quello individuato. Come suggerito da Eco, si è impostata una metodologia diretta a individuare, empiricamente, una «buona» lettura che da un lato rispetti criteri di coerenza interna, dall'altro criteri di economia testuale. Potremo intendere la lettura empirica (L) individuata come quella che, tra diverse internamente coerenti, meglio soddisfa il criterio di economia testuale. Individuata L, si potrà confrontarla con risposte di lettura reali per capire se queste si presentano come sovra-letture, dalla comprensione soddisfacente ma fantasiosa, o come sotto-letture dalla comprensione parziale.

Bibliografia

- AUERBACH, E., *La tecnica di composizione della novella*, prefazione di F. Schalk, traduzione di R. Precht, Theoria, Roma-Napoli 1971.
- CARACCILO, M., *Ungrounding Fictional Worlds: An Enactivist Perspective on the "Worldlikeness" of Fiction*, in *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, a cura di A. Bell, M.L. Ryan, University of Nebraska Press, Lincoln 2019, pp. 125-14.

- DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, trad. di G. Passerone, Cooper&Castelvecchi, Roma 2003.
- DOLEŽEL, L., *Heterocosmica: fiction e mondi possibili*, trad. di M. Botto, Bompiani, Milano 1999.
- DOMANESCHI, F., PENCO, C., *Come non detto: usi e abusi dei sottintesi*, Laterza, Roma 2016.
- ECO, U., *Interpretazione e sovrainterpretazione: un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose*, a cura di S. Collini, Bompiani, Milano 2002.
- ID., *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1989.
- GIBBONS, A., *Text World Theory and Situation-Model Research: Enhancing Validity and Tracking World-Retrievals*, «Journal of Literary Semantics», 2023, LII, 1, pp. 3-21.
- GOLDMAN, S.R., MCCARTHY, K.S., BURKETT, C., *Interpretative Inferences in Literature*, in *Inference during Reading*, a cura di E.J. O'Brien, A.E. Cook, R.F. Lorch, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 386-410.
- GRAESSER, A.C., KLETTKE, B.O., *How Does the Mind Construct and Represent Stories?*, in *Narrative Impact: Social and Cognitive Foundations*, a cura di M.C. Green, J.J. Strange, T.C. Brock, Routledge, London 2002, pp. 229-262.
- KRISTOF, A., *La Vendetta*, trad. di M. Balamelli, Einaudi, Torino, 2005.
- PIGLIA, R., *Teoria della prosa*, trad. di L. Tassi, a cura A. Zucchi e F. Arnoldi, Wojtek Edizioni, Pomigliano D'Arco 2022.
- RADVANSKY, G.A., ZACKS, J.M., *Event Cognition*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- SKLOVSKIJ, V., *Una teoria della prosa*, trad. di M. Olsoufieva, De Donato editore, Bari 1966.
- VAN DIJK, T.A., KINTSCH, W., *Strategies of Discourse Comprehension*, Academic Press, New York 1983.
- WHARTON, C., KINTSCH, W., *An Overview of Construction-Integration Model: A Theory of Comprehension as a Foundation for a New Cognitive Architecture*, «ACM SIGART Bulletin», 1991, II, 4, pp. 169-173.
- ZWAAN, R.A., *Toward a Model of Literary Comprehension*, in *Models of Understanding Text*, a cura di A.C. Graesser e B.K. Britton, Routledge, London 1996.

Leggere tra le dita. La neuro-fenomenologia di fronte all'estetica della ricezione

Michele Paolo

Università di Bologna

Blanchot, nell'introdurre il suo saggio sulla lettura, accenna alla paziente di Pierre Janet che, a causa della sua malattia, non leggeva volentieri perché diceva che «un libro che viene letto poi diventa sporco». La nevrosi ne fa evidentemente un caso limite, eppure il riferimento allude a un aspetto decisivo dell'esperienza estetica: quello emotivo. Questo intervento si focalizza sul ruolo attivo che il lettore comune assume durante la fruizione dell'opera, e in particolare sulla fase pre-razionale di un'attività cognitivamente complessa quale è la lettura. A tal fine verranno ripresi i contributi offerti dalla tradizione fenomenologica, a partire dagli scritti di Merleau-Ponty ripresi dai recenti studi di Vivian Sobchack. Verranno inoltre saggiate le proposte provenienti dalle neuroscienze, nello specifico le ricerche di Vittorio Gallese, Hannah Wojciehowski e Michele Guerra intorno alla *liberated embodied simulation*. Infine, prendendo spunto dagli studi di Mauro Carbone, potrà risultare interessante un confronto tra il lettore e lo spettatore cinematografico, al fine di mostrare la distanza tra le due esperienze estetiche e sottolineare il maggior coinvolgimento del lettore, tanto libero di avvicinarsi all'opera da sostituirsi all'autore stesso.

embodiment, flow, Gallese, Sobchack, Carbone

Questo contributo omaggia fin dal titolo un fortunato articolo di Vivian Sobchack¹, tradotto in italiano qualche anno fa per la raccolta curata da Eugeni e D'Aloia *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo* (Raffaello Cortina,

¹ V. SOBCHACK, *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*, in ID. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley 2004. Tr. it. *Quello che le mie dita sapevano. Il soggetto cinestetico, o della visione incarnata*, in *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. D'Aloia, R. Eugeni, Raffaello Cortina, Milano 2017, pp. 31-74.

Milano 2017). Trattasi di una stimolante proposta nel campo dell'estetica della ricezione, sulla scia di una prospettiva di matrice merleau-pontiana – l'*embodiment* – che, in virtù di una certa duttilità, gode di una recente espansione² (come testimonia ad esempio l'ampiezza della schiera di specialisti intervenuti all'ultimo convegno internazionale organizzato dal *Centre for Advanced Studies in Cognitive Neuroscience & the Humanities* dell'Università di Parma)³. Il presente contributo offrirà una rassegna dei più importanti studi al fine di costruire una riflessione su tale tendenza. Verranno evidenziati gli aspetti più rilevanti della teoria e ne saranno indicati i margini di applicazione; infine verrà suggerito un punto di vista alternativo in merito.

La tesi di Sobchack è che nel corso della fruizione di un film si generi una forma di intuizione sensoriale immediata la quale svolge un ruolo primario e determinante, tanto da supporre una vera e propria comprensione pre-riflessiva da parte dello spettatore. In apertura del suo intervento, Sobchack lamenta un vizio comune nel dibattito accademico odierno sul cinema: in un contesto dominato dal cognitivismo infatti, ogni minimo riferimento ai sensi viene «generalmente considerato alla stregua di un eccesso retorico o poetico»⁴. Eppure, «come teorici del film, noi non siamo esenti da una partecipazione sensuale all'esperienza cinematografica»⁵. Usando un'espressione fenomenologica, noi siamo innanzitutto 'corpi vissuti': qualunque ricezione è sempre incarnata. Secondo Merleau-Ponty infatti,

io percepisco con il mio corpo. Noi siamo nel mondo attraverso il nostro corpo e mentre percepiamo il mondo con il nostro corpo percepiamo anche quello che facciamo con il nostro corpo, il corpo diventa un sé naturale e, in quanto tale, il soggetto della percezione.⁶

Per Sobchack durante la fruizione di un prodotto audiovisivo la percezione non avviene solamente attraverso la vista: in realtà noi «vediamo, comprendiamo e sentiamo i film con tutto il nostro essere corporeo»⁷. Tuttavia, la visione

² Per una esaustiva rassegna dei maggiori contributi si rimanda a M. COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2017.

³ Il convegno, dal titolo "Empathy and the Aesthetics of Language" si è tenuto nelle giornate del 5 e 6 ottobre 2023 e ha visto la partecipazione, tra gli altri, di studiosi quali Siri Hustvedt, Hannah Wojciehowski, Suzanne Keen, Vittorio Gallese, David Romand, Michele Cometa. Tutte le sessioni sono disponibili sul canale YouTube del *Centre for Advanced Studies in Cognitive Neuroscience & the Humanities* dell'Università di Parma, al seguente link: <<https://www.youtube.com/watch?v=NbiFQLnxCnM&list=PLAmieEuSoFD4BL3hpOjwCBUIrQH3pfUqC>> (28 giugno 2024).

⁴ SOBCHACK, *Quello che le mie dita sapevano*, cit., p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶ M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 1962, p. 329.

⁷ SOBCHACK, *Quello che le mie dita sapevano*, cit., p. 42.

esercita una vera e propria «supremazia gerarchica rispetto agli altri sensi»⁸ tale da «offuscare la nostra consapevolezza degli altri modi attraverso cui il nostro corpo accoglie e ricava senso dal mondo e dalle sue rappresentazioni»⁹. Il corpo che agisce durante l'esperienza cinematografica produce una sinestesia: d'altronde, ricorda Merleau-Ponty, «la percezione sinestetica è la regola e, se non ce ne accorgiamo, è perché il sapere scientifico rimuove l'esperienza, perché abbiamo disimparato a vedere, a udire e, in generale, a sentire»¹⁰. Ma la complessità e la ricchezza dell'esperienza corporea vissuta dallo spettatore non si esprime solamente attraverso una sollecitazione sinestetica; bensì si caratterizza come una risposta più propriamente motoria, tanto da postulare un «soggetto cinestesico»¹¹, protagonista al tempo stesso di una sinestesia e di una cenestesia. Quest'ultimo termine, ricorda Sobchack, viene solitamente impiegato per descrivere «la condizione sensoriale generale e aperta del bambino alla nascita»¹², e individua così la percezione riferita all'intero essere sensoriale di un soggetto. Il soggetto cinestesico dunque, di fronte alla fruizione audiovisiva, si situa in una posizione ambigua, «sia "qui" al di fuori dello schermo sia "là" sullo schermo»¹³. Questa ambiguità caratterizza l'autentica esperienza estetica del soggetto, oscillante tra corpo vissuto e rappresentazione, tra il «reale» e il «come-se-reale». Sospeso tra queste due dimensioni, il corpo vissuto dello spettatore «nell'esperienza del film si impegna in una forma di *catacresi sensuale*. Ossia, colma le lacune della sua presa sensuale sul mondo figurato dello schermo tornando su se stesso per "dargli corpo"»¹⁴.

Le suggestioni merleau-pontiane di Sobchack in ambito visuale¹⁵ si riflettono nella proposta, più strettamente narratologica, avanzata dai neuroscienziati Vittorio Gallese e Hannah Wojciehowski in un famoso articolo del 2011. Anche qui l'accento viene posto sulla dimensione corporea della ricezione; in questo caso però nell'ambito dell'esperienza di lettura. La prima parte del contribu-

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰ MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 308.

¹¹ SOBCHACK, *Quello che le mie dita sapevano*, cit., p. 46.

¹² *Ibid.*, p. 48.

¹³ *Ibid.*, p. 52.

¹⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹⁵ Il maggior contributo in merito da parte di Sobchack è senza dubbio *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton 1992. Le ricerche di Sobchack hanno favorito negli anni Novanta una forte crescita della fenomenologia del cinema, accanto agli studi di Allan Casebier. Se la prima muove da posizioni merleau-pontiane, il secondo si situa invece in una prospettiva nettamente husserliana. Nel corso degli anni la linea di Sobchack si è rivelata quella vincente nell'ambito dei film studies. Cfr. A. CASEBIER, *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*, Cambridge University Press, New York 1991.

to describe la sempre più stretta collaborazione tra letteratura e neuroscienze, fino a proporre (non senza ironia) la nascita di una forma di neuro-umanesimo: la scoperta dei neuroni specchio infatti svolge un ruolo fondamentale per la teoria della simulazione incarnata (*embodied simulation*). Secondo Gallese e Wojciehowski la lettura di un'opera letteraria genera una risposta immediata che chiama in causa la sfera emotiva, un livello cioè di connessione pre-razionale col testo. La simulazione incarnata infatti può avvenire anche quando s'immagina di compiere un'azione o di percepire una qualche sensazione, dal momento che anche in questo caso vengono attivate le stesse aree del cervello che presiedono alla reale esecuzione di un'azione o alla vista reale dell'azione performata da altri¹⁶. Il carattere immediato, automatico e del tutto simile a un riflesso delle risposte incarnate genera un'identificazione corporea che produce quello che i due neuroscienziati chiamano *feeling of body*¹⁷, di cui la simulazione incarnata è soltanto un'istanza. Il *feeling of body* che connette il lettore al testo letterario è reso possibile a partire da una simulazione che si origina ad uno stadio pre-linguistico e pre-discorsivo. Il meccanismo della simulazione incarnata si contrappone perciò, spiega Gallese¹⁸, alla *suspension of disbelief* teorizzata da Coleridge che, limitandosi ad una spiegazione tutta razionale, non è in grado di abbracciare l'autentica esperienza estetica della lettura. Ma il bersaglio polemico dei due neuroscienziati è in realtà un altro: trattasi del cognitivismo classico e delle teorie che ne derivano (i saggi principali sono quelli a firma di Crane, Hogan, Keen, Richardson, Spolsky, Stockwell, Tsur e Zunshine)¹⁹. Secondo tale prospettiva infatti, la *theory of mind* permetterebbe di scandagliare ogni aspetto della percezione estetica e, dunque, esulerebbe da qualunque riferimento pre-conscio: «Mind-reading, Zunshine and others have argued, is what makes fiction profoundly interesting to readers, for it hones our meta-representational cognitive abilities»²⁰. Tuttavia, le proposte strutturate sulla *theory of mind*

¹⁶ V. GALLESE, H. WOJCIEHOWSKI, *How Stories Make Us Feel. Toward an Embodied Narratology*, Californian Italian Studies, Berkeley 2011, p. 14.

¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸ V. GALLESE, *Visions of the Body: Embodied Simulation and Aesthetic Experience*, «Aisthesis. Pratiche, Linguaggi E Saperi dell'estetico», 2017, 10, 1, p. 16.

¹⁹ Gallese e Wojciehowski elencano: M. CRANE, *Shakespeare's Brain. Reading with Cognitive Theory*, Princeton University Press, Princeton 2001; P.C. HOGAN, *The Mind and its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*, Cambridge University Press, Cambridge 2003; S. KEEN, *Empathy and the Novel*, Oxford University Press, Oxford 2007; A. RICHARDSON, *The Neural Sublime. Cognitive Theories and Romantic Texts*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2010; E. SPOLSKY, *Word vs. Image. Cognitive Hunger in Shakespeare's England*, Palgrave Macmillan, New York 2007; P. STOCKWELL, *Cognitive Poetics. An Introduction*, Routledge, London 2002; R. TSUR, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Sussex Academic Press, Eastbourne 2008; L. ZUNSHINE, *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*, The Ohio State University Press, Columbus 2006.

²⁰ GALLESE, WOJCIEHOWSKI, *How Stories Make Us Feel*, cit., p. 9.

corrono un rischio: «the risk of reintroducing a backdoor Cartesianism to our understanding of literary texts, a separation of mind and body into distinct divisions and an implicit privileging of one over the other»²¹. La simulazione incarnata al contrario, favorendo un più concreto *feeling of body*, postula un sistema mente-corpo (ed evita lo spauracchio del dualismo di cartesiana memoria): un meccanismo più diretto e meno cognitivamente mediato che garantisce un accesso più profondo e genuino all'opera letteraria (e, attraverso questa, al suo autore). A scorta del meccanismo di simulazione incarnata Gallese e Wojciehowski citano due opere molto distanti nel tempo: la *Vita Nova* e *Mrs Dalloway*. Questa duplice scelta vorrebbe testimoniare dell'ampiezza di applicazione della teoria proposta²²; un tale ventaglio di possibilità tuttavia, lo si vedrà più avanti, più che un vantaggio sembra costituire un limite.

Il meccanismo di simulazione incarnata trova una successiva e più estesa teorizzazione in un volume che Gallese pubblica in collaborazione con Michele Guerra nel 2015: *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze* (Raffaello Cortina, Milano). Qui però il campo di applicazione non è più la lettura di un'opera scritta, bensì la visione di un'opera cinematografica. Dopo un primo capitolo che pone le basi epistemologiche e neuroscientifiche, Gallese e Guerra cercano conferme alla teoria della simulazione incarnata applicandola a diversi capolavori cinematografici, e in particolare a Stanley Kubrick. Questo spostamento dalla letteratura al cinema dialoga evidentemente con la proposta fenomenologica di Sobchack:

la nostra ipotesi è che il meccanismo funzionale di simulazione incarnata espresso dall'attivazione delle diverse forme di risonanza o rispecchiamento neurale rivelate nel cervello umano giochi un ruolo importante nella nostra esperienza di spettatori. Ciò che pensiamo è che la nostra capacità di condividere atteggiamenti, sensazioni ed emozioni non solo con gli attori del film, ma addirittura con il movimento meccanico di una macchina che simula la presenza di un corpo umano, riposi su base incarnate che possono contribuire a chiarire quella rappresentazione corporea dell'esperienza filmica che nel corso degli ultimi decenni è stata sostenuta soprattutto in ambito fenomenologico, quasi mai cercando, tuttavia, forme di dialogo con evidenze o modelli neuroscientifici.²³

²¹ *Ibid.*

²² La scelta di analizzare Mrs. Dalloway è motivata anche dal fatto che Virginia Woolf era stata presa a sua volta da Zunshine a scorta della propria teoria cognitivista. Cfr. ZUNSHINE, *Why We Read Fiction*, cit., pp. 31-36.

²³ Oltre agli studi di Sobchack già menzionati, Gallese e Guerra citano J. BARKER, *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, University of California Press, Berkeley 2009; S. SHAVIRO, *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993; R. BELLOUR, *Le corps du cinema. Hypnoses, émotions, animalités*, Pol, Paris 2009; D. MACDOUGALL, *The Corporeal Image*.

Nel capitolo finale in particolare, Gallese e Guerra si rivolgono alle nuove forme di mediazione e ai nuovi film che nascono dalle più recenti innovazioni tecnologiche: le mediazioni digitali stanno cambiando «sia le forme di espressione artistica che la loro ricezione»²⁴. Nella nuova “era aptica”, per riprendere la terminologia di Gumbrecht²⁵, le immagini del videofonino o del tablet si muovono all’interno dello spazio peripersonale che avvolge il nostro corpo, favorendo in questo modo una connessione corporea ancora più profonda. Le implicazioni comportate dallo schermo digitale interattivo avvicinano lo studio di Gallese e Guerra ai più recenti contributi di cultura visuale proposti da Mauro Carbone e dai suoi collaboratori all’Università Jean Moulin Lyon 3. Nell’importante volume *Filosofia-schermi*²⁶, anche Carbone muove da una prospettiva fenomenologica per riflettere sullo statuto epistemologico e, ancora di più, ontologico delle immagini e dei loro supporti. Riprendendo gli spunti di Merleau-Ponty e di Lyotard intorno al cinema, Carbone illustra come lo sviluppo della percezione moderna, fin dalla nascita della prospettiva rinascimentale, si sia modellato sul dispositivo ottico della finestra albertiana²⁷. Tale modello percettivo secondo Carbone si è perpetrato fino all’ottica cinematografica odierna:

Per Lyotard [...], come per molti teorici del cinema a lui contemporanei, nella nostra cultura l’avvento dello schermo situato in una sala buia, rispetto alla preesistente tela pittorica esposta in una sala illuminata, non produrrebbe una mutazione storica del modello della nostra visione.²⁸

Anche Lev Manovich sottolinea un elemento di continuità fra lo schermo del computer, quello cinematografico e la finestra albertiana²⁹; ma nella nostra epoca tuttavia, continua Carbone, il modello della finestra albertiana non sembra più in grado di adattarsi ai nuovi dispositivi visivi, dal momento che ormai «la nostra visione non ci dà un accesso *ottico*, bensì *corporeo*»³⁰ al mondo che ci circonda:

Film, Ethnography, and the Senses, Princeton University Press, Princeton 2006. Cfr. V. GALLESE, M. GUERRA, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2015, p. 110.

²⁴ GALLESE, GUERRA, *Lo schermo empatico*, cit., p. 265.

²⁵ H.U. GUMBRECHT, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford 2004.

²⁶ M. CARBONE, *Filosofia-Schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina, Milano 2016.

²⁷ Carbone riporta la definizione di prospettiva offerta da Alberti: «dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto». Vedi L.B. ALBERTI, *Della pittura* [1436], I, par. 19; citato in CARBONE, *Filosofia-schermi*, cit., p. 91.

²⁸ *Ibid.*, p. 82.

²⁹ *Ibid.*, p. 97n. Vedi anche L. MANOVICH, *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge, MA 2000, trad. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Ed. Olivares, Milano 2002.

³⁰ CARBONE, *Filosofia-schermi*, cit., p. 83.

la rivoluzione digitale ha prodotto un'evoluzione e una proliferazione degli schermi che paiono inarrestabili: la nostra esperienza di essi è diventata allora definitivamente plurale, ma si è arricchita anche di altre novità quali mobilità, tattilità, interattività, connettività, carattere immersivo del tutto particolari.³¹

Se il modello albertiano comportava una divisione dello spazio in due parti poste l'una di fronte all'altra, e questa reciproca frontalità e contrapposizione definiva i rispettivi ruoli dello spettatore e dello spettacolo; se cioè il pensiero moderno aveva distinto nettamente il soggetto dall'oggetto, la nostra epoca ha assunto ormai un nuovo dispositivo ottico di riferimento, quello dello schermo³², che tende a superare una tale distinzione. La proposta di Carbone è di considerare le immagini così come le intende Mitchell: delle entità animate, dei quasi-agenti, delle pseudo-persone³³. Attraverso le immagini che continuamente vi scorrono, gli schermi diventano infatti dei quasi-soggetti: arrivano a svolgere la funzione di vere e proprie protesi. Tali protesi comportano un enorme potenziamento di possibilità per il loro fruitore, il quale ne subisce però le conseguenze: «lo stesso potenziamento implica una delega che, insieme con l'anestetizzazione, concorre ad atrofizzare, almeno tendenzialmente, l'esercizio autonomo dell'abilità delegata»³⁴. Anna Caterina Dalmasso, analizzando il repentino sviluppo delle intelligenze artificiali, postula una prospettiva inquietante:

En effet, l'apprentissage des machines ne se fonde pas simplement sur une puissance de calcul, mais sur la possibilité de recueillir et réélaborer les expériences d'autres êtres [...]. Car c'est seulement à travers nos perception du monde et des autres que l'intelligence artificielle peut se développer en tant que telle et s'adapter à l'environnement.³⁵

È insomma attraverso il corpo del soggetto fruitore che l'intelligenza artificiale comprende pian piano come svilupparsi e in che modo relazionarsi al mondo: noi prestiamo il nostro corpo alle macchine, continua Dalmasso, al punto che ormai sono i nostri corpi a farsi protesi organiche delle protesi tecniche³⁶. Anche Gallese analizza una condizione simile di passività: il condizionamento

³¹ *Ibid.*, p. 118.

³² *Ibid.*, p. 112.

³³ W.J.T. MITCHELL, "What do pictures want?", in *Id.* *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2005. Tr. it. "Che cosa voglio le immagini", in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 99-133. Vedi anche CARBONE, *Filosofia-schermi*, cit., p. 124n.

³⁴ *Ibid.*, p. 151.

³⁵ A.C. DALMASSO, *Des pouvoirs prothétiques des intelligences artificielles. Empathie et intercorporeité*, in M. CARBONE, A.C. DALMASSO, J. BODINI (a cura di), *Des pouvoirs des écrans, Mimèsis*, Milano 2018, p. 199.

³⁶ *Ibid.*

empatico indotto dal prodotto audiovisivo sullo schermo può avvolgere lo spettatore al punto da farlo retrocedere ad uno stadio neotenico. L'esperienza estetica produce una forma di esonero dalla realtà che isola e protegge il fruitore: la condizione in cui viene a trovarsi è simile a quella fase di immaturità e immobilità post-natale tipica del neonato, una condizione che favorisce «un surplus di attenzione e focalizzazione, come mai più avanti nello sviluppo»³⁷. Questa condizione neotenica favorisce una forma di percezione ancora più coinvolgente, una *liberated embodied simulation*³⁸, in cui il soggetto durante l'esperienza estetica si trova esonerato dal peso della presenza reale nel mondo: la fruizione di un'opera artistica da una distanza di sicurezza permette di lasciarsi il mondo alle spalle al fine di poterlo afferrare più pienamente³⁹. È interessante notare che una condizione simile era stata descritta da Gehlen già negli anni Quaranta:

Con dispendio minimo di energie e in prestazioni altissime e liberissime – cioè esonerate – noi siamo capaci di anticiparci e di riaffermarci, di sintonizzarci e di commutarci, di progettare e pertanto di impegnare la nostra attività nel lavoro, in un'azione orientata. Con espressioni motorie quali cambiare idea, anticipare ecc... la lingua designa con molta precisione le prestazioni della coscienza, la quale può essere definita in breve come un ambito di “fantasmi di capacità”.⁴⁰

Lo stesso Gehlen peraltro arrivava ad auspicare il prezioso supporto delle neuroscienze:

Meglio comprenderemmo questi processi estremamente complicati di esonero e di controllo se la neurologia sapesse dirci qualcosa di soddisfacente sopra quanto avviene nel sistema nervoso sensorio e motorio, poiché in esso è in certo modo “rappresentato” il complesso delle leggi che presiedono alle prestazioni umane.⁴¹

Le nuove prospettive suggerite dalle applicazioni neuroscientifiche della fenomenologia presentano però dei limiti evidenti. In primis, la vastità del campo di applicazione di queste teorie ne squalifica la pregnanza. Lo si può notare prendendo ad esempio il già citato saggio di Cometa *Perché le storie ci aiutano a vivere*, che ha il merito di offrire un'esauriente rassegna dei recenti studi di biopoetica, specificamente quelli provenienti dal *Literary Darwinism*⁴² e dal *Lite-*

³⁷ COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, cit., p. 320.

³⁸ V. GALLESE, *Neoteny and Social Cognition. A Neuroscientific Perspective on Embodiment*, in *Embodiment, Enaction, and Culture-Investigating the Constitution of the Shared World*, a cura di C. Durt, T. Fuchs, C. Tewes, The MIT Press, Cambridge 2016, pp. 309-331.

³⁹ GALLESE, WOJCIEHOWSKI, *How Stories Make Us Feel*, cit., p. 17.

⁴⁰ A. GEHLEN, *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Feltrinelli, Milano 1983, pp. 89 e sgg.

⁴¹ *Ibid.*, p. 90.

⁴² A partire dal padre fondatore Joseph Carroll e il suo sodale Jonathan Gottschall: cfr. COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, cit., p. 22.

*rary Cognitivism*⁴³; eppure, «si parte dalla paleo-antropologia e dalla “esplosione cognitiva del Paleolitico Superiore” per arrivare a Philip Roth; senza troppo insistere sul particolare che circa 5000 anni fa è nata una cosa che si chiama letteratura scritta», riassume sarcastico Siti⁴⁴. Soprattutto, il problema di questi contributi di laboratorio è che, impegnati a tracciare l'articolata evoluzione di pratiche artistiche stratificate nei millenni, sono ancora lontani dall'impegnarsi a discernere la qualità delle opere prese in esame (per emozionarmi, in fondo, val bene anche un Harmony). Inoltre, il tentativo di dare ragione di un'attività cognitivamente complessa come quella della lettura attraverso un meccanismo immediato del sistema neuronale senso-motorio sembra uno sforzo improbo, come sottolineano Ercolino e Fusillo in *Empatia Negativa*, citando gli studi di Zunshine: «la comprensione degli stati mentali dei personaggi letterari, per esempio, è frutto di complessi processi inferenziali per la cui definizione il ricorso ai neuroni specchio non è sempre di grande aiuto»⁴⁵. Semmai, l'esperienza vissuta dal lettore davanti ad un'opera letteraria si avvicina maggiormente a quella compiuta dall'autore nello scriverla, come suggerisce Csíkszentmihályi, il quale, descrivendo le attività che possono innestare l'esperienza del flusso, del *flow*, si sofferma proprio sulla lettura:

Leggere è un'attività perché richiede concentrazione dell'attenzione a ha uno scopo, e per leggere si devono conoscere le regole del linguaggio scritto. Le abilità coinvolte nella lettura comprendono non solo l'alfabetizzazione ma anche quella di tradurre le parole in immagini, di empatizzare con i personaggi della finzione, di riconoscere i contesti storici e culturali, di anticipare le svolte nel plot, di criticare e valutare lo stile dell'autore ecc...⁴⁶

L'esperienza ottimale, ovvero il *flow*, descritta da Csíkszentmihályi può caratterizzare tanto la produzione quanto la fruizione dell'opera d'arte, e si esprime tramite una serie di fenomeni che ne illustrano la sfaccettatura: l'integrazione totale tra azione e consapevolezza, la focalizzazione dell'attenzione, la perdita dell'autoconsapevolezza, la sensazione di controllo, il feedback diretto e non contraddittorio, la natura autotelica dell'attività intrapresa, la distorsione del senso del tempo e infine il piacere intrinseco dell'esperienza in sé⁴⁷. Il *flow*

⁴³ I cui alfieri, oltre a Vittorio Gallese, sono David Freedberg, Shaun Gallagher, Peter Goldie, Dan Zahavi: cfr. *ibid.*, pp. 23 e sg.

⁴⁴ W. SITI, *Scienza e ideologia*, «L'età del ferro», II, a cura di G. Manacorda, A. Berardinelli, W. Siti, Castelveccchi, Roma 2018, p. 18.

⁴⁵ S. ERCOLINO, M. FUSILLO, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Bompiani, Milano 2022, p. 53. Vedi anche ZUNSHINE, *Why We Read Fiction*, cit.

⁴⁶ M. CSÍKSZENTMIHÁLYI, *Flow. The Psychology of Optimal Experience*, Harper Perennial, New York 1990, pp. 49 e sgg.

⁴⁷ *Ibid.*

garantisce inoltre quella condizione di felice sospensione che Gallese associava allo stadio neotenco:

Una delle dimensioni più frequentemente citate dall'esperienza del *flow* è che, mentre esso agisce, uno è in grado di dimenticare tutti gli aspetti piacevoli della vita. Questa caratteristica del *flow* è un effetto secondario (*by-product*) del fatto che tutte le attività piacevoli richiedono una completa focalizzazione dell'attenzione sul compito che ci si prefigge – non lasciando alcuno spazio per le informazioni irrilevanti.⁴⁸

Se l'esonero dalla realtà favorito dal coinvolgimento nella fruizione estetica porta a provare empatia è evidente però che l'esperienza della lettura si compone senza dubbio di una serie di attività razionali tutt'altro che immediate; tuttavia, non per questo il coinvolgimento empatico risulta meno incarnato. L'esperienza del lettore sembra più vicina a quella dell'autore che a quella dello spettatore: si potrebbe supporre che il lettore svolga una parte attiva molto più marcata rispetto allo spettatore, che si lascia coinvolgere al punto da rischiare di atrofizzarsi sotto le sue protesi, come avverte Carbone. Il lettore si fa in qualche modo creatore: per cui, se da una prospettiva merleau-pontiana si può parlare di una *embodied simulation* per descrivere l'esperienza di visione di un film, per inquadrare la ricezione di un'opera letteraria sarebbe forse opportuno definire anche una *embodied creation*. Sarebbe interessante confrontare queste differenti pratiche estetiche attraverso le tecnologie di *brain imaging* proprie delle neuroscienze, accostando i dati provenienti dall'elettroencefalografia (EEG), dalla Stimolazione Magnetica Transcranica (TMS) o dalla risonanza magnetica funzionale (fMRI)⁴⁹. D'altronde, già Blanchot alludeva al ruolo tutt'altro che passivo svolto dal lettore davanti alla pagina scritta, e ricordava la paziente di Janet, il cui disturbo nevrotico la inibiva nella lettura: «i libri non vanno letti poiché un libro, una volta letto, diventa sporco»⁵⁰.

Bibliografia

- BARKER, J., *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, University of California Press, Berkeley 2009.
- BELLOUR, R., *Le corps du cinema. Hypnoses, émotions, animalités*, Pol, Paris 2009.
- BLANCHOT, M., *L'espace littéraire*, trad. it. *Lo spazio letterario*, Il Saggiatore,

⁴⁸ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁹ Per una rassegna dei recenti risultati di laboratorio (riferiti limitatamente alla ricezione di prodotti audiovisivi), si rimanda al primo capitolo del succitato studio di Gallese e Guerra, e in particolare alle pp. 35-70. Cfr. GALLESE, GUERRA, *Lo schermo empatico*, cit.

⁵⁰ M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, trad. it. *Lo spazio letterario*, Il Saggiatore, Milano 2018, p. 199.

- Milano 2018.
- CARBONE, M., *Filosofia-Schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina, Milano 2016.
- CASEBIER, A., *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*, Cambridge University Press, New York 1991.
- COMETA, M., *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2017.
- CRANE, M., *Shakespeare's Brain. Reading with Cognitive Theory*, Princeton University Press, Princeton 2001.
- CSÍKSZENTMIHÁLYI, M., *Flow. The Psychology of Optimal Experience*, Harper Perennial, New York 1990.
- DALMASSO, A.C., *Des pouvoirs prothétiques des intelligences artificielles. Empathie et intercorporeité*, in *Des pouvoirs des écrans*, a cura di M. Carbone, A.C. Dalmasso, J. Bodini, Mimèsis, Milano 2018, pp. 183-201.
- ERCOLINO, S., FUSILLO, M., *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Bompiani, Milano 2022.
- EUGENI, R. (a cura di), *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2017.
- FUSILLO, M., *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna 2009.
- GALLESE, V., *Neoteny and Social Cognition. A Neuroscientific Perspective on Embodiment*, in *Embodiment, Enaction, and Culture- Investigating the Constitution of the Shared World*, a cura di C. Durt, T. Fuchs, C. Tewes, The MIT Press, Cambridge 2016, pp. 309-331.
- ID., *Visions of the Body: Embodied Simulation and Aesthetic Experience*, «Aisthesis. Pratiche, Linguaggi E Saperi dell'estetico», 2017, 10, 1.
- ID., et al. (a cura di), *Empathy and the Aesthetics of Language*, Convegno internazionale a cura del Centre for Advanced Studies in Cognitive Neuroscience & the Humanities dell'Università di Parma (5-6 ottobre 2023), <<https://www.youtube.com/watch?v=NbiFQLnxCnM&list=PLAmieEuSoFD4BL3hpOjwCBUIrQH3pfUqC>> (28 giugno 2024)
- GALLESE, V., GUERRA, M., *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2015.
- GALLESE, V., WOJCIEHOWSKI, H., *How Stories Make Us Feel. Toward an Embodied Narratology*, Californian Italian Studies, Berkeley 2011.
- GEHLEN, A., *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Feltrinelli, Milano 1983.
- GUMBRECHT, H.U., *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford 2004.

- HOGAN, P.C., *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- KEEN, S., *Empathy and the Novel*, Oxford University Press, Oxford 2007.
- MACDOUGALL, D., *The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton University Press, Princeton 2006.
- MANOVICH, L., *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge, MA 2000, trad. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002.
- MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception*, trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 1962.
- MITCHELL, W.J.T., "What Do Pictures Want?", in Id. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2005; trad. it. "Che cosa voglio le immagini?", in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 99-133.
- RICHARDSON, A., *The Neural Sublime. Cognitive Theories and Romantic Texts*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2010.
- SHAVIRO, S., *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.
- SITI, W., *Scienza e ideologia, «L'età del ferro»*, II, a cura di G. Manacorda, A. Berardinelli, W. Siti, Castelvechi, Roma 2018, pp. 17-20.
- SOBCHACK, V., *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton 1992.
- ID., *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*, in Id. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley 2004; trad. it. *Quello che le mie dita sapevano. Il soggetto cinestetico, o della visione incarnata*, in *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. D'Aloia, R. Eugeni, Raffaello Cortina, Milano 2017, pp. 31-74.
- SPOLSKY, E., *Word vs. Image. Cognitive Hunger in Shakespeare's England*, Palgrave Macmillan, New York 2007.
- STOCKWELL, P., *Cognitive Poetics. An Introduction*, Routledge, London 2002.
- TSUR, R., *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Sussex Academic Press, Eastbourne 2008.
- ZUNSHINE, L., *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*, The Ohio State University Press, Columbus 2006.

Su alcune teorie e pratiche di *Creative Reading* all'origine del *Creative Writing*

Francesco Deotto

Università di Siena

Ancora relativamente poco studiata in ambito accademico, la storia dell'insegnamento della "scrittura creativa" può rivelarsi feconda per riflettere tanto sull'esperienza della scrittura che su quella della lettura. Questo saggio intende mostrarlo analizzando al tempo stesso dei manuali di scrittura creativa e delle opere più teoriche, scritte da alcuni protagonisti della nascita e delle prime fasi di sviluppo del *Creative Writing*: Mearns, Foerster, Schramm.

creative writing, creative reading, Brande, Cassill, Mearns, Foerster, Schramm

Creative Writing e Creative Reading

Nel considerare come oggetto di studio la storia della cosiddetta *scrittura creativa* – ovvero dell'insieme di pratiche, teorie e istituzioni che anche in Italia vengono spesso designate con l'espressione inglese di *Creative Writing* – si impone un dato almeno apparentemente paradossale. Da un lato, si tratta un fenomeno sempre più diffuso, con numerose istituzioni pubbliche e private che mettono la *scrittura creativa* al centro di corsi e pubblicazioni. Al tempo stesso è però raro che se ne studi la storia e che si leggano i testi di autori come Hughes Mearns, Norman Foerster e Wilbur Schramm che sono stati determinanti per la sua diffusione e per il suo primo sviluppo¹. Questi ultimi non solo spesso non

¹ Per un'introduzione alla storia del *Creative Writing* negli Stati Uniti segnaliamo in particolare due libri: *The Elephants Teach, Creative Writing since 1880*, di D.G. MYERS, The University of Chicago Press, Chicago 1996, e *Creative Writing and the New Humanities* di P. DAWSON, Routledge,

sono mai stati tradotti in italiano, ma talvolta anche negli Stati Uniti le loro opere non vengono ristampate. Quello che vorremmo mostrare con questo saggio è invece come la storia del *Creative Writing* sia ricca di testi significativi, tanto da un punto di visto storico che teorico, e come in essi la questione della lettura occupi costantemente un ruolo centrale.

Non è un caso d'altra parte che l'espressione *Creative Reading* sia presente già in quello che secondo molti è il primo testo in cui si è parlato di *Creative Writing: The American Scholar*, una conferenza tenuta da Ralph Waldo Emerson a Harvard nel 1837². Per Emerson, che perseguiva l'obiettivo di liberare gli studi letterari da un approccio troppo tecnico e filologico, queste espressioni erano entrambe essenziali per descrivere il suo programma di rinnovamento della letteratura. Da allora la questione della lettura non ha mai smesso di interrogare quanti si sono occupati di scrittura creativa ed è inevitabile ritrovarla, in modalità molto varie, sia in testi che possono essere schematicamente descritti come dei manuali di scrittura creativa, sia nelle opere teoriche degli autori che hanno più contribuito all'affermarsi istituzionale del *Creative Writing*.

«*Reading as a writer*»

Considerando in primo luogo la prima tipologia di testi, ovvero dei testi che concretamente si rivolgono a chi cerca di imparare la scrittura creativa, va in particolare ricordata una specifica espressione che insieme ad altre due, ovvero a «*Show, don't tell*» («Mostrare, non dire») e a «*Discovering a voice*» («Scoprire una voce»), è diventata uno dei principali motti o parole d'ordine dell'insegnamento della scrittura creativa. Ci riferiamo all'espressione «*Reading as a writer*» («Leggere come uno scrittore»)³: espressione attualmente molto diffusa e che ad esempio nel 2006 è stata scelta, con una minima variazione, dalla scrittrice Francine Prose per intitolare un suo libro rivolto precisamente a chi vorrebbe scrivere dei libri: *Reading like a writer*, tradotto nel 2014 in italiano col titolo *Leggere da scrittore* (Audino Editore, traduzione di Jusi Loreti).

«*Reading as a writer*» è però un'espressione ben anteriore, che risale almeno al 1934, quando un'altra scrittrice, Dorothea Brande (1893-1948), ha pubblicato *Becoming a Writer*, un volume che dopo aver riscosso un grande successo all'epoca della sua prima pubblicazione continua ancora oggi a essere molto popolare, come attestato dalla presenza di ben tre sue traduzioni italiane, ognuna ca-

London-New York 2005.

² Cfr. R.W. EMERSON, *The American Scholar* [1837], in *The Selected Writings of Ralph Waldo Emerson*, a cura di B. Atkinson, The Modern Library, New York 1950, p. 51.

³ Cfr. P. DAWSON, *Towards a New Poetics in Creative Writing Pedagogy*, «TEXT», 2003, 7.1, <<http://www.textjournal.com.au/april03/dawson.htm>> (15 maggio 2024).

ratterizzata da un titolo diverso: *Diventare scrittori*, del 2008 (Sperling & Kupfer, traduzione di Loretta Colosio), *Diventa scrittore*, del 2018 (Area51 Publishing, traduzione di Paolo Beltrami), e *Diventare uno scrittore*, del 2021 (Stargatebook, traduzione di David De Angelis)⁴.

In *Becoming a Writer* vi è un capitolo, il nono, intitolato precisamente *Reading as a writer*, che si apre – la cosa non è senza interesse – osservando una certa resistenza in molti aspiranti scrittori a praticare una forma di lettura critica. In molti di essi, secondo Brande, sarebbe in effetti radicata l'idea secondo la quale una lettura troppo attenta, che guarda al microscopio, rovina il piacere e il fascino della lettura. Brande sottolinea invece non solo l'utilità di una lettura critica, ma afferma anche come un simile tipo di lettura permetta di accedere a una forma più profonda di piacere. Nelle sue parole: «Anche un brutto libro diventa tollerabile quando ci si impegna a indagare le ragioni dei suoi effetti rigidi e innaturali»⁵.

Nel suo volume Brande offre poi delle indicazioni pratiche su come raggiungere questo obiettivo, ma non si può non osservare come esse rimangano molto generiche, conformemente d'altra parte al carattere introduttivo del suo volume. Il metodo che la scrittrice americana propone consiste in effetti essenzialmente in una forma di «seconda lettura» dei testi. In altri termini, all'aspirante scrittore viene in primo luogo lasciata la possibilità di dedicarsi a una lettura priva da ogni altro obiettivo che non sia quello di gustare il libro. È solo una volta terminata questa prima lettura che può però incominciare la vera «lettura da scrittori», con Brande che suggerisce, dopo aver lasciato per un po' da parte il libro, di riprenderlo per rileggerlo con una matita e con un blocco per gli appunti, dopo essersi preparati delle domande su quanto ha più colpito durante la prima lettura. Brande non manca di fornire degli esempi di possibili domande, ma queste non sono che semplici suggerimenti, poiché ogni dettaglio può meritare di essere approfondito e sta al singolo lettore capire quali possono essere più importanti per lui:

Come fa [l'autore] a portare i personaggi da una scena all'altra, o a scandire il passare del tempo? Modifica il suo vocabolario e l'enfasi quando concentra l'attenzione prima su un personaggio e poi su un altro? Sembra essere onnisciente, racconta solo ciò che sarebbe evidente a un personaggio e lascia che la storia si sviluppi nel lettore seguendo la spiegazione di quel personaggio?

⁴ Ognuna di queste traduzioni è per altro accompagnata da un diverso sottotitolo («Il piccolo manuale che ha fatto grandi molti scrittori»; «L'atteggiamento e l'esercizio mentale per diventare un grande autore»; «Psicologia Tecniche e Consigli per diventare un grande autore»), nel loro insieme indicativi della varietà dei progetti editoriali che hanno ripreso il testo di Brande e della sua capacità di parlare a pubblici diversi.

⁵ D. BRANDE, *Becoming a Writer* [1934], Jeremy P. Tarcher, Los Angeles 1981, p. 100. Sia in questo caso che per gli altri autori citati la traduzione proposta è nostra.

Oppure scrive prima con il punto di vista di uno, poi di un altro e poi di un terzo? Come ottiene il contrasto?⁶

Se quanto suggerito da Brande può essere senz'altro ritrovato in molti manuali per scrittori, va anche precisato che quello dei manuali di scrittura è un genere che si caratterizza comunque per una certa varietà. Al suo interno, sempre in rapporto all'espressione «*Reading as a writer*», non si può allora non ricordare almeno un altro volume che è stato a sua volta protagonista di un grande successo editoriale: *Writing Fiction* di Ronald Cassill (1919-2002), pubblicato per la prima volta nel 1962. Si tratta di un'opera interessante per diverse ragioni, tra le quali vi è il fatto che in questo caso non troviamo solamente una presa di distanza da quella può essere chiamata una forma ingenua di lettura. Cassill infatti oltre a prendere le distanze da una simile modalità di lettura, non è meno esplicito anche nel distanziarsi dalla lettura che considera tipica della critica letteraria.

Lo si può osservare in un brano nel quale, dopo avere precedentemente riconosciuto l'importanza di una lettura ingenua, Cassill prima riconosce come anche la critica letteraria possa essere utile per uno scrittore («Se ha tempo e possibilità, un giovane scrittore dovrebbe integrare il suo programma di scrittura con lezioni di analisi della narrativa contemporanea»)⁷. Poi però sottolinea soprattutto l'esigenza di intraprendere un altro tipo di lettura:

Il critico in genere vuole stabilire dove collocare questa particolare storia. Che tipo di narrativa è? È realismo, oppure parodia, oppure fantasia? Se è realismo, è affine al realismo di Conrad o a quello di Dreiser? L'approfondimento psicologico della storia è conforme alle rivelazioni di Freud? O forse è più intuitivo, più vicino alle intuizioni di D. H. Lawrence? Lo stile è derivato o originale? La forma del racconto è adeguata ai significati che l'autore ha cercato di conferirgli? [...] Ma ciò che lo scrittore vuole notare, al di là di tutto ciò che interessa anche al critico, è il modo in cui la storia, il suo linguaggio e tutte le sue parti sono unite. Lo scrittore osserverà il modo in cui le frasi e i paragrafi iniziali sono costruiti per mettere certe informazioni immediatamente davanti al lettore⁸.

È poco dopo questo passaggio che si trova il principale motivo di interesse del libro di Cassill, ovvero il fatto che è in questo volume che è presente per la prima volta quella che poi è diventata la modalità standard di intendere l'idea di «leggere come uno scrittore», ovvero una frase che il suo stesso autore ha pubblicato in corsivo: «*Uno scrittore quando legge deve essere sempre consapevole*

⁶ *Ibid.*, pp. 103-104.

⁷ R.V. CASSILL, *Writing Fiction* [1962], Fireside, New York 1992, p. 6.

⁸ *Ibid.*

*che la storia esiste come esiste perché l'autore ha scelto la sua forma tra altre possibilità»*⁹. In altri termini, nella prospettiva di Cassill e del *Creative Writing*, un aspirante scrittore è chiamato fondamentalmente a riflettere sulle ragioni che hanno portato l'autore del libro che legge a scriverlo nel modo in cui lo fatto.

Va però allora anche riconosciuto come un simile principio possa difficilmente risultare efficace nel distinguere la lettura praticata da uno scrittore da quella praticata da un critico, in quanto anche a proposito del punto di vista di un critico ci si può attendere una lettura caratterizzata da una simile interrogazione. Più efficace nel distinguere l'approccio di un critico da quello di uno scrittore è un ulteriore elemento che emerge dal volume di Cassill: un elemento che pur non caratterizzando la pratica e l'esperienza concreta di ogni scrittore, è nondimeno diventato un elemento costante nei programmi di scrittura creativa. Ci riferiamo all'invito, di fronte a un testo che ci ha colpito, a provare a scriverlo, o anche solo a immaginarlo in modo diverso. Sempre in *Writing Fiction*, lo stesso Cassill non manca lui stesso di offrire un esempio di un simile esercizio, prendendo l'incipit del racconto di Čechov *La signora con il cagnolino*, e provando a scriverne una versione alternativa.

Hughes Mearns

Malgrado la diffusione e il successo che hanno accompagnato, e ancora accompagnano, i volumi di Brande e Cassill, limitarsi a considerare dei testi che possono essere descritti come dei manuali per aspiranti scrittori rischia tuttavia di offrire una visione limitata del *Creative Writing*. Per evitare di incorrere in questo rischio, è importante considerare almeno alcuni testi teorici scritti da degli autori che anche a livello istituzionale sono stati importanti per l'imporre e la diffusione dell'insegnamento della scrittura creativa.

Il primo che ricordiamo, Hughes Mearns, è stato il primo a parlare di *Creative Writing* a proposito di un corso di studi¹⁰. Nato nel 1875 e morto nel 1965, Mearns è in particolare l'autore di due libri pubblicati entrambi negli anni Venti, *Creative Youth* (1925) e *Creative Power* (1929), nei quali egli riflette sulla propria esperienza di insegnamento alla Lincoln School di New York, una scuola secondaria nella quale gli fu affidato l'incarico di sperimentare nuovi approcci didattici, cosa che fece proprio attraverso l'insegnamento della scrittura creativa.

⁹ «A writer reading must be forever aware that the story exists as it does because the author chose his form from among other possibilities» (*Ibid.*, p. 7).

¹⁰ «Nel libro precedente [*Creative Youth*] l'espressione "scrittura creativa" fu utilizzata per la prima volta per indicare un corso di studi. Non fu chiamata scrittura creativa finché Mearns non la chiamò scrittura creativa. E poi raramente fu chiamata in altro modo» (MYERS, *The Elephants Teach*, cit., p. 106).

Più precisamente, è in particolare sul primo di questi due libri che vorremo attirare l'attenzione, anche perché è caratterizzato da una struttura piuttosto singolare che merita di essere segnalata. Tutta la sua seconda parte, ovvero quasi la metà del libro, non è altro che un'antologia che raccoglie delle poesie scritte da degli studenti della Lincoln School che erano stati allievi di Mearns. In *Creative Youth* si possono quindi leggere oltre centoquaranta brevi poesie, tutte scritte da studenti e ognuna accompagnata unicamente dal nome del suo autore e da un numero romano indicante la classe frequentata da esso al momento della scrittura della poesia.

Malgrado lo spazio considerevole dedicato a queste poesie va però precisato che nell'introduzione al volume Mearns afferma che il suo obiettivo non è mai stato – almeno non in primo luogo – quello di creare dei poeti o degli scrittori:

Non siamo interessati in primo luogo a creare poeti o scrittori; il nostro scopo è stato semplicemente quello di creare un ambiente che potesse estendere ulteriormente le possibilità di scrittura creativa degli studenti in età liceale. Siamo convinti che la gamma produttiva sia più ampia di quanto comunemente si creda e che la migliore educazione letteraria si ottenga con la più ampia realizzazione di sé dell'individuo a qualsiasi età si trovi. Perciò non abbiamo ostacolato lo sforzo, ma anzi lo abbiamo incoraggiato; abbiamo trattato con rispetto ogni tipo di genuina espressione di sé e ci siamo rigorosamente astenuti da una correzione troppo pedagogica¹¹.

Questo passaggio è importante anche perché rivela diversi aspetti della concezione filosofica sottesa alle opere e alle attività di Mearns. Emblematica, innanzitutto, è la presenza dell'espressione «*self-realization of the individual*» («auto-realizzazione dell'individuo»). Essa rimanda immediatamente a John Dewey (1899-1952), che già nel 1893 aveva ad esempio pubblicato il saggio *Self-Realization as the Moral Ideal*. Si ricordi d'altra parte come l'influenza che Dewey ha esercitato in ambito pedagogico è stata enorme nel contesto statunitense, con Dewey che negli anni Venti era già un autore molto celebre, anche se doveva ancora pubblicare alcune delle sue opere più fortunate (*Art as Experience* ad esempio è del 1934).

Significativa nel brano di Mearns è poi anche la formula «*genuine self-expression*» («genuina espressione di sé»). A sua volta connessa con la filosofia di Dewey essa permette di ricordare come Mearns sia soprattutto noto per avere contribuito a mettere in evidenza l'enorme potenziale che la scrittura creativa può avere nello sviluppare l'espressione di sé.

¹¹ H. MEARNS, *Creative Youth: How a School Environment Set Free the Creative Spirit*, Doubleday, New York 1925, p. 2.

Restando sulla questione della lettura, in *Creative Youth* Mearns le attribuisce una grande importanza, dedicandole uno specifico capitolo intitolato *Creative Reading*. Esso si apre denunciando come in genere nelle scuole la lettura venga profondamente sottovalutata, con non solo gli studenti ma anche i docenti che spesso leggono male, in modo non efficace. Contro questa deriva Mearns propone una strategia di cui due aspetti in particolare meritano di essere ricordati. Il primo corrisponde alla grande importanza che viene attribuita alla lettura ad alta voce, anche in seguito alla convinzione che il gusto letterario non possa essere insegnato coi metodi tradizionali dell'analisi e della classificazione degli elementi, ma con l'osservazione e l'imitazione. Così gli insegnanti vengono invitati a leggere il più possibile ai loro allievi:

Se l'insegnante è in grado di suonare sulle quattro corde del suo strumento, la musica sarà prima apprezzata e poi eseguita. Questa è la conclusione basata su molti anni di osservazione di risultati affidabili. Così, per gran parte del periodo della scuola superiore, i nostri alunni ascoltano la letteratura. Dopo aver ascoltato l'interpretazione in un determinato caso, l'ascoltatore è in grado di riprodurre immediatamente l'aria con lo spartito davanti a sé e può richiamare, ogni volta che lo desidera, il piacere che ha provato per la prima volta¹².

L'altro aspetto da sottolineare è l'esigenza di non prendere troppo sul serio ciò che viene letto e dato da leggere, puntando esplicitamente a fare in modo che la lettura risulti un piacere e non un dovere. Sempre nel capitolo sul *Creative Reading*, Mearns non manca anche nell'affermare che questo aspetto ha contribuito in modo decisivo non solo al miglioramento della qualità della lettura dei suoi allievi, ma anche a quello della qualità della loro scrittura:

Per coloro che desiderano capire come abbiamo ottenuto certi risultati nella creazione della letteratura stessa, è molto importante sapere che crediamo che la capacità di leggere la letteratura sia così importante da rifiutarci di prenderla invariabilmente come un dovere solenne. [...] Abbiamo fissato come nostro obiettivo il divertimento, e non il dovere. E abbiamo cercato di far sì che la nostra lettura ci dia tutto il divertimento che giustamente ci spetta¹³.

Norman Foerster e Wilbur Schramm

Se in generale la dimensione dell'«espressione di sé» è ancora oggi centrale per la scrittura creativa, è però altrettanto fondamentale non ridurre la scrittura creativa ad essa. È anche per questa ragione che conviene accompagnare

¹² *Ibid.*, p. 82.

¹³ *Ibid.*, cit., p. 85.

la lettura di Mearns con quella di Norman Foerster e Wilbur L. Schramm, due autori che sono all'origine dello *Iowa Writers' Workshop*, ovvero di quella che è ancora oggi la più celebre scuola di scrittura creativa al mondo. Schramm ne fu il fondatore, nel 1936, e il primo direttore, fino al 1941, mentre Foerster aveva precedentemente fondato, nel 1931, la *Iowa School of Letters*, un'istituzione che ha preparato la nascita dello *Iowa Writers' Workshop*¹⁴.

Ebbene, anche per Schramm e per Foerster la lettura è essenziale, ma nella loro prospettiva essa viene interpretata in una prospettiva piuttosto diversa da quella di Mearns, poiché per loro la scrittura creativa non doveva essere che una parte di un progetto più complesso che avrebbe dovuto comprendere anche lo studio del linguaggio, della storia della letteratura e della critica letteraria. Si può osservarlo già solo prestando attenzione all'indice di *Literary Scholarship: Its Aims and Methods*, un volume con cui Foerster, che ne è stato il curatore, ha sintetizzato la sua concezione degli studi umanistici. Dopo il saggio iniziale, intitolato *The Study of Letters*, scritto dallo stesso Foerster, troviamo infatti quattro diversi saggi, ognuno dedicato a una precisa disciplina il cui studio avrebbe dovuto accompagnarsi a quello delle altre: *Language* (scritto da John C. McGalliard), *Literary History* (scritto da René Wellek), *Literary Criticism* (scritto da Austin Warren) e *Imaginative Writing* (scritto da Schramm).

In questo contesto la dimensione espressiva che era essenziale per Mearns non solo perde la centralità che quest'ultimo le attribuiva, ma viene esplicitamente subordinata a una dimensione critica e riflessiva, come emerge in modo particolarmente efficace nel saggio di Schramm:

La verità è che siamo arrivati a pensare all'autore come a un "expresser", e abbiamo perso di vista il fatto che l'"uomo che pensa" – nella produzione della grande letteratura – precede l'"uomo che esprime"¹⁵.

Coerentemente con questa diversa concezione della letteratura e della scrittura, anche la concezione della lettura di Schramm non può che essere diversa da quella Mearns. Nel saggio di Schramm in effetti non viene prioritariamente valorizzato il lato piacevole e divertente della lettura, ma piuttosto il rapporto con lo studio e la necessaria fatica che questo implica. Essere anche un critico (per quanto non sistematico), e quindi leggere non solo per piacere, fa parte del «lavoro» dello scrittore, con Schramm che invita ad essere particolarmente severi al momento della lettura dei propri testi:

¹⁴ Per un approfondimento sulla storia di questa istituzione si veda in particolare il volume di S. WILBERS, *The Iowa Writers' Workshop*, University of Iowa Press, Iowa City 1980.

¹⁵ W. SCHRAMM, *Imaginative Writing*, in *Literary Scholarship: Its Aims and Methods*, a cura di N. Foerster, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1941, p. 207.

Lo scrittore deve quindi essere un critico prima di essere un buon scrittore, così come il critico deve essere un artista prima di essere un buon critico. Lo scrittore, naturalmente, non deve essere un critico sistematico. Non deve affiliarsi a una scuola o a un gruppo, né costruire una struttura ben articolata sulle fondamenta di Aristotele, Longino e Sainte-Beuve. Non è necessario che diffonda pubblicamente le sue opinioni sulle opere di altri autori. Ma deve imparare a guardare l'arte con gli occhi di un artista. Deve leggere il lavoro degli altri con l'intelligenza di un artigiano, per vedere come gli altri hanno affrontato i problemi comuni del mestiere e per valutare l'efficacia della loro soluzione. Soprattutto, deve imparare a leggere il proprio lavoro con intransigente severità. Si impara a scrivere attraverso un processo di costante autocritica¹⁶.

In linea con Schramm, anche Foerster insiste nel rivendicare la fatica che può caratterizzare il tipo di studio e di lettura che viene richiesta agli aspiranti scrittori, arrivando anche a elogiare l'*explication de textes*, ovvero una forma di studio e commento dei testi letterari tipica delle scuole francesi che raramente viene associata al mondo del *Creative Writing*:

E certamente, qualunque sia il senso o il tatto di cui è dotato, ha bisogno di un esercizio e di un addestramento costanti, come quelli offerti dall'ammirevole metodo di lettura critica noto come *explication de textes*. Mentre questo metodo ha dominato l'educazione letteraria in Francia dalle scuole inferiori fino all'università, negli Stati Uniti è pressoché ignorato e non è stato fatto alcuno sforzo generale per raggiungere lo stesso scopo con altri mezzi¹⁷.

Del saggio di Foerster sottolineiamo d'altra parte anche come in esso la scrittura non sia presentata come il fine ultimo del progetto educativo e culturale che vi viene difeso. Più precisamente, la possibilità che gli studenti diventino dei bravi scrittori è senz'altro auspicata, ma ancora più importante per Foerster è che essi imparino il valore e l'importanza della letteratura, in una prospettiva all'interno della quale viene sottolineato come la pratica della scrittura creativa è un esercizio importante per comprendere meglio quanto si legge:

Lo studioso, essendo innanzitutto un lettore, deve imparare a leggere bene. Deve anche imparare a scrivere bene, nei limiti del suo talento. Uno dei modi migliori per capire la letteratura immaginativa è scriverla, poiché l'atto di scrivere – la selezione dei materiali, la loro modellazione, la rielaborazione e la revisione – consente allo studente di ripetere ciò che hanno fatto i creatori della letteratura, di vedere i processi e i problemi dell'autorialità dall'interno. Il tempo che trascorre a scrivere poesie, racconti o opere teatrali, se ha un qualche talento, non andrà perso; penna, carta e cestino sono l'apparato di un

¹⁶ *Ibid.* p. 195.

¹⁷ N. FOERSTER (a cura di), *Literary Scholarship*, cit., p. 24.

laboratorio secondo per importanza solo al laboratorio principale dello studioso di letteratura: la biblioteca. Se non realizza nulla di più, acquisirà l'abitudine di scrivere di letteratura in un linguaggio sufficientemente fresco, attento e appropriato¹⁸.

Concludiamo tornando al saggio di Schramm e riportando un ultimo brano che può forse sorprendere chi ha una conoscenza superficiale del mondo del *Creative Writing*, ma che è significativo di quella che può essere la reale posta in gioco della scrittura creativa e della lettura creativa. In tale brano, che costituisce la conclusione del saggio *Imaginative Writing* di Schramm e dell'intero volume curato da Foerster, si evoca nientemeno che Dante. Pur riconoscendo la difficoltà se non l'impossibilità di produrre un nuovo Dante, l'autore della *Divina Commedia* è nondimeno presentato come un modello (in particolare in virtù del suo essere stato al tempo stesso filosofo e poeta), invitando le università a presentarlo come tale agli studenti e aspiranti scrittori:

Le università non sanno come produrre un Dante, né come creare un uomo saggio o un grande poeta, né come riunire le due cose nello stesso corpo. Credono infatti che la saggezza e la poesia si raggiungano, non si producano. Ma possono offrire liberamente le condizioni in cui la saggezza e l'arte della poesia possono essere raggiunte. Possono mettere lo studente nelle condizioni di riunire filosofia e arte. Non possono pretendere che il loro giovane scrittore sia un Dante, ma possono proporgli lo standard di Dante. E possono fare molto per distruggere la popolare falsa contraddizione tra letteratura e vita, apprendimento e vita, fino al punto in cui potremo sperare di dire della nostra letteratura, come Sidney fece per la poesia che difendeva, che è reale nel senso più profondo, che non è "un'arte di menzogne, ma di vera dottrina; non di effeminatezza, ma di notevole stimolo al coraggio; non dell'abusare dell'ingegno degli uomini, ma del rafforzarlo"¹⁹.

Bibliografia

- BRANDE, D., *Becoming a Writer* [1934], Jeremy P. Tarcher, Los Angeles 1981.
 CASSILL, R. V., *Writing Fiction* [1962], Fireside, New York 1992.
 DAWSON, P., *Towards a New Poetics in Creative Writing Pedagogy*, «TEXT», 2003, 7.1, <<http://www.textjournal.com.au/april03/dawson.htm>> (15 maggio 2024).
 DAWSON, P., *Creative Writing and the New Humanities*, Routledge, London-New York 2005.

¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹ W. SCHRAMM, *Imaginative Writing*, in *Literary Scholarship*, cit., pp. 212-213.

- DEWEY, J., *Self-realization as the moral ideal*, «The Philosophical Review», 1893, 2, 6, pp. 652-664.
- EMERSON, R. W., *The American Scholar* [1837], in *The Selected Writings of Ralph Waldo Emerson*, a cura di B. Atkinson, The Modern Library, New York 1950, pp. 45-63.
- FOERSTER, N. (a cura di), *Literary Scholarship: Its Aims and Methods*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1941.
- MEARNS, H., *Creative Youth: How a School Environment Set Free the Creative Spirit*, Doubleday, New York 1925.
- ID., *Creative Power*, Doubleday, New York 1929.
- ID., *The Creative Adult: Self-Education in the Art of Living*, Doubleday, New York 1940.
- MYERS, D. G., *The Elephants Teach, Creative Writing since 1880*, The University of Chicago Press, Chicago 1996.
- PROSE, F., *Reading Like a Writer. A Guide for People Who Love Books and for Those Who Want to Write Them*, HarperCollins, New York 2006.
- SCHRAMM, W., *Imaginative Writing*, in *Literary Scholarship: Its Aims and Methods*, a cura di N. Foerster, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1941, pp. 177-213.
- WILBERS, S., *The Iowa Writers' Workshop*, University of Iowa Press, Iowa City 1980.

«Essayistic literacy». Il saggio come atto di lettura

Lellida Vittoria Marinelli

Università di Napoli L'Orientale

Per Montaigne le citazioni “portano il seme di una materia più ricca e ardita” e non “servono sempre solamente di esempio, di autorità o di ornamento” (Montaigne, *Saggi* I, XL). A partire da quella di Montaigne stesso e sin dai suoi primi sviluppi tardo-seicenteschi, la pratica saggistica intesse una relazione profonda con l'atto di lettura (Black, 2006). Questo intervento si propone di investigare tale relazione da due angolazioni. La prima riguarda il modo in cui l'atto di lettura genera la scrittura saggistica poiché quest'ultima facilita la “digestione” delle letture seguendo una logica associativa e immaginativa, e mette in atto una pratica di “ricerca di senso” che può essere definita come “essayistic literacy” (Hesse, 1999). La seconda si riconduce allo statuto del saggio, sospeso tra non fiction e narratività, la cui scrittura si può presentare come una forma estetica di conoscenza (Good, 1998), in una combinatoria di idee e immagini (Bense in Good, 1998). Per questo motivo, si suggerirà, alla stregua di Wallack (2022), come il saggio si presti a molteplici e parallele strategie di lettura “efferenti”, “estetiche” (Rosenblatt, 1995) e “implicative” (Miller, 2013). Da ultimo, si proverà a mostrare come il suggerimento di Scott Black secondo cui il saggio mette in evidenza il *pensare con* o *attraverso* le letture – ponendosi a metà tra i due concetti barthesiani di più-passivo-*lisible* e di produttore-di-senso-*scriptible* – si possa applicare anche ai saggi moderni e contemporanei come *How Should One Read a Book* (1926) di Virginia Woolf, *Good Readers and Good Writers* (1980) di Vladimir Nabokov, *Writer, Reader, Words* (1996) di Jeanette Winterson che tematizzano la lettura come momento imprescindibile per la scrittura stessa.

saggio, saggismo, pensare con, Virginia Woolf, Jeanette Winterson, Vladimir Nabokov

Saggio e saggistico

Nel 1659, John Uffley, un costruttore, stampa un volume intitolato *Wits Fancies: or, Choice Observations and Essayes, Collected out of Divine, Political, Philosophical, Military, and Historical Authors* (1659). Quello di Uffley, come spiega nel suo studio Scott Black, è un lavoro in realtà poco originale: una raccolta di citazioni ordinate alfabeticamente¹. Si tratta a tutti gli effetti di un *commonplace book*, un libro che, come noto, era destinato a raccogliere appunti e pensieri, e, soprattutto, conteneva citazioni e aforismi che il lettore trovava degni di nota; un libro nel cui titolo si fa riferimento ai “saggi”. Sebbene questo testo seicentesco sia lontano dall’immagine del saggio che conosciamo attraverso Montaigne, e nonostante possa ravvisarsi il legame tra il saggio e la pratica dei *marginalia* o il legame con le *miscellanee*, si intende partire da questa suggestione per investigare la relazione tra lettura saggistica e scrittura in alcuni saggi contemporanei che tematizzano la lettura.

Il nostro campo di indagine, il saggio, rifugge alle definizioni per definizione: l’indeterminatezza è la sua cifra. Gli *Essais* (1580) ai quali si deve la diffusione della parola “*essai*”, sono i tentativi, che procedono «a salti e a sgambetti» di Michel de Montaigne di investigare e rappresentare se stesso «senza affettazione né artificio»². Il saggio è un oggetto letterario proteiforme, e ne sono state date, nel corso dei secoli numerose descrizioni, da studiosi e da saggisti, che ne mettono in evidenza l’una o l’altra caratteristica. Tra queste, ad esempio la seconda voce del celebre dizionario di Samuel Johnson definisce il saggio come «a loose sally of the mind; a regular and undigested piece; not a regular and orderly composition»³. Tuttavia, gli studi più recenti tendono a concepire il saggio non solo come forma testuale quanto anche, forse più produttivamente, come *modo*, sfruttando il suo significato verbale di “tentativo” che implica un costante movimento del pensiero verso un interrogativo che spesso parte da un’esperienza comprendendo anche quella della lettura. La forma aggettivale, “saggistico”, introdotta dal fondamentale testo di Claire de Obaldia *The Essayistic Spirit* (1995) e poi consolidata con il più recente *Essayism* di Brian Dillon⁴, non diminuisce la portata del suo spirito. Al contrario, ne evidenzia la capacità di essere una

¹ S. BLACK, *Of Essays and Reading in Early Modern Britain*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2006, pp. 3-6.

² M. DE MONTAIGNE, *Al lettore*, in ID., *Saggi*, a cura di A. Tournon, trad. it. di F. Garavini, Bompiani, Milano 2019, p. 3.

³ «un vagare libero della mente; un testo irregolare e non digerito; un componimento non regolare e non ordinato» traduzione mia.

⁴ B. DILLON, *Essayism. On Form, Feeling, and Nonfiction*, New York Review Books, New York 2017.

letteratura “in potentia”, un’espressione della frammentarietà del pensare che può tanto assumere organicità quanto restare frammentata⁵.

Graham Good, in suo studio descrive il saggio come una forma estetica di conoscenza⁶ e, generalmente, la tensione conoscitiva, esemplificata dal “Que scays-je?”, cosa so?, montaignano, è modesta e aperta, non segue una logica dimostrativa, ma procede per associazioni mettendo atto una mimesi del pensiero.

Altro aspetto chiave del saggistico è il suo essere radicato nell’esperienza del saggista, o della saggista, che scrive in prima persona. Una delle esperienze che fungono da occasione d’innescio per la scrittura saggistica, si è detto, è la lettura, che notoriamente va di pari passo con la scrittura. Nel corso delle pagine che seguono, si procederà, saggisticamente, a tracciare un percorso, breve e certamente non esaustivo, per illustrare il concetto di *lettura saggistica* come specifico atto di lettura generativo della e indissolubilmente legato alla scrittura.

La scrittura prende la forma della lettura

Nel suo dizionario Johnson definiva il saggio come un testo “non digerito”. Eppure, al saggio ben si adatta la metafora seneciana della lettura come digestione. Tra l’elenco di citazioni in ordine alfabetico di John Uffley e i saggi di Montaigne, e, facendo un salto in avanti al Novecento a *How Should One Read a Book?* (1924/1932) di Virginia Woolf, *Good Readers and Good Writers* (1940) di Vladimir Nabokov, e *Writer Reader Words* (1995) di Jeanette Winterson, c’è una discreta distanza che viene colmata grazie al concetto di *saggistico* come atto di lettura. Già William Cornwallis, che può essere considerato tra i primi saggisti anglosassoni (più o meno contemporaneo di Montaigne) identificava un legame tra lettura e scrittura: «writing is the draught of reading»⁷ – la scrittura si “spilla” dalla lettura.

Ciò che viene messo in evidenza da Scott Black è come i saggi della prima modernità registrassero un tipo di *lettura* “adattiva”⁸:

Early modern essays registered this kind of adaptive reading. Writing in the shape of reading, offering first thoughts instead of final words, these works

⁵ Cfr. A. FOWLER, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Clarendon Press, Oxford 1997; C. DE OBALDIA, *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism, and the Essay*, Clarendon Press-Oxford University Press, Oxford-New York 1995.

⁶ G. GOOD, *The Observing Self. Rediscovering the Essay*, Routledge, London-New York 1988, pp. 14 e sgg.

⁷ BLACK, *Of Essays and Reading*, cit., p. 2.

⁸ Si veda anche J. SIDER JOST, *The Art of Criticism. Essay as Citation*, in *The Cambridge History of the British Essay*, a cura di D. Gigante, J. Childs, Cambridge University Press, Cambridge 2024, pp. 120-134.

follow the twists of interest and the by-ways of imagination rather than the rigors of system or scholarship⁹.

Emerge un senso di immediatezza, di reattività, che sembrerebbe contrastare con l'idea della digestione. Va *chiarito* a questo punto che quando Johnson si riferiva al saggio come “undigested piece”, stava mettendo in rilievo la spontaneità e l'aspetto ondivago, se non divagante, di certi saggi. Diversamente, la digestione che avviene nei saggi è una digestione delle letture nonché delle citazioni dei testi che entrano nel saggio. Riferendosi a testi più recenti, anche Rachel Blau DuPlessis ne ha osservato la qualità chiave di essere atti di scrittura-lettura: «These are works of “reading”, for essays are acts of writing-as-reading»¹⁰. Black ha descritto, a partire dai *commonplace books*, il *commonplace reading*, una pratica di lettura non lineare e più attiva. La raccolta di passi e citazioni, infatti, non segue l'andamento del testo che viene letto; preferisce categorie scelte dal lettore in base alle sue esperienze, i suoi interessi, e le sue necessità. Un esempio interessante di questo tipo di *commonplace book* è il *New Method of Making Common-place Books* (1676), in cui John Locke spiega come costruisce il suo albo e come ne organizza l'indice, fondamentale per il reperimento delle informazioni¹¹. In questo tipo di lettura, il saggista-lettore svincola il testo dal proprio contesto, appropriandosene¹².

Ciò risuona con un'altra delle caratteristiche del pensiero saggistico, la dialogicità¹³ che si configura applicando il concetto di intertestualità che Julia Kristeva elaborò proprio a partire dal dialogico bachtiniano, nel rapporto con le citazioni. Nel capitolo *Riflessione su Cicerone*, Montaigne scriveva:

E quante storie vi ho disseminato che non dicono nulla, ma chi vorrà spulciarle con un po' di acume potrà trarne infiniti saggi. Né esse né le mie citazioni servono sempre solamente di esempio, di autorità o di ornamento. [...] Esse [...] portano il seme di una materia più ricca e ardita, e danno in sottofondo un suono più delicato, sia per me che non voglio dirne di più, sia per quelli che intenderanno la mia canzone¹⁴.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ R.B. DUPLESSIS, *f-Words: An Essay on the Essay*, «American Literature», 1996, 68, 1, Duke University Press, 15-45: 17.

¹¹ M. STOLBERG, *John Locke's New Method of Making Common-Place-Books: Tradition, Innovation and Epistemic Effects*, «Early Science and Medicine», 2014, 19, 5, pp. 448-470.

¹² BLACK, *Of Essays and Reading*, cit., p. 15.

¹³ Una delle radici del saggio è anche nei dialoghi platonici, che nel Novecento si sono rimodellati in quelli che Guido Mattia Gallerani ha definito pseudo-saggi dialogici. Si veda G.M. GALLERANI, *Pseudo-saggi: (ri)scritture tra critica e letteratura*, Morellini, Milano 2019.

¹⁴ MONTAIGNE, *Riflessione su Cicerone*, in *Saggi*, I, XL, cit., p. 229. Si usa “capitolo” in accordo con l'uso di Montaigne stesso, come evidenziato da Fausta Garavini nella sua introduzione al volume.

Qui Montaigne segnala una rottura da un modello di acquisizione della conoscenza in cui la citazione è reverenziale o servile. Il distacco della citazione, ma soprattutto la sua rielaborazione nel saggio, funge da passaggio dal *commonplace reading* alla *lettura saggistica* come rielaborazione del pensiero. Un filo sottile lega dunque la pratica antica della collezione di frasi lette alla scrittura saggistica, passando proprio per la “digestione” dei testi à la Montaigne.

Questa pratica di lettura, a prescindere dalle specifiche preferenze che vi possono essere tra singoli lettori, connota il lavoro umanistico. Infatti, nel passo di Montaigne appena citato, Graham Good individuava il cambiamento epistemologico del passaggio dal commento alla critica del quale aveva scritto Foucault in *Le parole e le cose*¹⁵. Da un'altra prospettiva, infatti, il saggio è anche descritto come una forma di scrittura che emerge dai *marginalia*, come un commento che si distacca dal testo¹⁶. Facendo un salto al ventesimo secolo spostandosi negli Stati Uniti, troviamo il concetto di *essayistic literacy*. Questa pratica, nell'ambito scolastico e universitario in cui l'*essay* è la prova in base alla quale vengono valutati gli studenti, si è sviluppata in una metodologia, una competenza. Alla fine degli anni Novanta, Douglas Hesse, studioso di *creative nonfiction*, si opponeva alla definizione di “essayist literacy” proposta dai pedagogisti Faigley e Romano per i quali questa *literacy*, questa competenza, descriverebbe i migliori saggi accademici: quelli in cui le relazioni logiche sono opportunamente segnalate, le citazioni accuratamente riportate, le opinioni personali cautamente controllate se non eliminate¹⁷. Nulla di più lontano dall'oggetto proteiforme che la stratificazione di studi sul saggio sta contribuendo a cesellare e specificare. Hesse, dunque, attinge alla capacità del saggio di associare idee anche lontane fra loro¹⁸ arricchendo la giustapposizione delle idee attraverso l'elaborazione dei pensieri e la “messa in trama” dell'esperienza. Il saggio, infatti, non è che un costante processo di glossa e autoglossa¹⁹, dove sta al saggista svolgere i fili del pensiero anche attraverso l'immaginazione letteraria e la narrativizzazione²⁰. La descrizione di Black di questa “competenza saggistica” è eloquente:

The literacy named by “essay” thus involves the skill of working through gathered texts, registering on the page the commentary – one’s own processing

¹⁵ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, trad. it. di E. Panaitescu, Bur, Milano 2020, p. 95.

¹⁶ GOOD, *The Observing Self*, cit., p. 3.

¹⁷ D. HESSE, *Saving a Place for Essayistic Literacy*, in *Passions Pedagogies and 21st Century Technologies*, a cura di G.E. Hawisher, C.L. Selfe, Utah State University Press, Logan 1999, pp. 34-48: 35.

¹⁸ HESSE, *Saving a Place*, cit., p. 36.

¹⁹ DE OBALDIA, *The Essayistic Spirit*, cit., p. 88.

²⁰ *Ibid.*, p. 41.

of the texts – that comprises the fundamental lesson and activity of humanist education²¹.

La *lettura saggistica* è, quindi, una ricerca di senso dove la scrittura è generata a partire dalla lettura. Per dirla con Jean-Luc Nancy: «Qui écrit répond»²² e il saggio, in quanto matrice della scrittura²³, è sempre una risposta. Ancor più, alcuni dei saggi sulla lettura che si commenteranno, rispondono concretamente alle occasioni per cui sono stati redatti.

Come leggere i saggi?

Il saggio ha uno statuto ontologico complesso, e non manca chi lo considera un'entità ibrida tra più generi, ma, soprattutto, tra fiction e non-fiction. In area anglofona, la scrittura saggistica si colloca nel vasto spazio della *literary* o *creative nonfiction*. All'elemento fattuale, veridico, si intrecciano strumenti della finzione, dell'immaginazione letteraria e, in alcuni casi, della narrazione²⁴. Tenendo a mente quanto osservato finora, un altro modo per descrivere il procedimento di lettura saggistica è la lettura creativa: un tipo di lettura selettiva che avviene riconoscendo la propria agentività di lettori, come la descrive Nicole Wallack riprendendo un saggio di Ralph Waldo Emerson²⁵. Dalla prospettiva delle teorie della lettura, dunque, la sospensione tra fatto e finzione in un testo che è a tutti gli effetti letterario potrebbe mettere il lettore di saggi in difficoltà. Da un lato, complici anche gli argomenti dei saggi, che essi siano metaletterari, di critica di costume, o recensioni, come i saggi raccolti da Virginia Woolf nel *Common Reader*, si tratta di testi che, al contrario dei racconti ad esempio, non traslano completamente il piano della realtà in un altrove immaginato. Se li si leggesse tenendo conto soltanto del loro lato nonfanzionale, si attuerebbe quella che Louise Rosenblatt, definisce una lettura di tipo "efferente": leggere per ricavare informazioni, orientandosi sugli elementi fattuali, concreti²⁶. Al contempo, non si può nemmeno seguire quella che lei chiama "lettura estetica". Quest'ultima mette l'accento sulla reazione affettiva del lettore, la cui attenzione

²¹ BLACK, *Of Essays and Reading*, cit., p. 2.

²² J.L. NANCY, *Répondre du sens*, in ID., *La pensée dérobée: accompagné de L'échappée d'elle de François Martin*, Galilée, Paris 2001, p. 167.

²³ Cfr. R. BENSMAÏA, *The Barthes Effect. The Essay as Reflective Text*, trad. ingl. di Pat Fedkiew, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987, p. 92.

²⁴ Si veda in proposito, M. AUBRY-MORICI, *Dico a te, lettore. Saggi narrativi dell'estremo contemporaneo*, il Verri, Milano 2023.

²⁵ N.B. WALLACK, *On Reading and the Essay*, in *The Edinburgh Companion to the Essay*, a cura di M. Aquilina, N. Wallack, B. Cowser Jr., Edinburgh University Press, Edinburgh 2022, pp. 167-179: 168.

²⁶ L. ROSENBLATT, *Literature as Exploration* [1938], Modern Language Association of America, New York 1995, p. xvii.

si espande appunto al suo spazio emozionale, e si concentra su ciò che le parole evocano. Una lettura di tipo estetico poggia la propria interpretazione del testo sull'empatia o sull'identificazione. Lettura efferente e lettura estetica si trovano su un continuum, e un buon lettore di saggi si muove lungo questo continuum, consapevole di dover stare in equilibrio.

Da un'altra prospettiva, i saggi che tematizzano l'atto di lettura possono considerarsi anche saggi critici e sono una forma *critica* di scrittura, in particolare quando si tratta di saggi firmati da scrittori che "di norma" sono poeti o romanzieri. Questo tipo di critica asistemica, non dimostrativa, anti-cartesiana²⁷, è stata descritta da Andrew Miller come «implicative criticism»²⁸. Miller intende un tipo di critica non mossa e non giustificata dalla conclusione alla quale vuole arrivare o dalla tesi che vuole dimostrare, ma che si pone, invece, come una performance del pensiero, che accade se il lettore vi è implicato e coinvolto e che per "riuscire" ha bisogno che vi sia una risposta²⁹. Questa teoria, formulata da Miller per spiegare la propria pratica di critico letterario, è fortemente consonante con quella messa in evidenza del processo di pensiero "su carta" che appartiene al saggio³⁰. Questa definizione di Miller, inoltre, sembra calcare ciò che Woolf ha espresso in un suo noto commento metasaggistico: il saggio è una come una tenda che racchiude lo spazio in modo accogliente:

Vague as all definitions are, a good essay must have this permanent quality about it; it must draw its curtains round us, but it must be a curtain that shuts us in, not out³¹.

La proposta di Miller sembra descrivere il procedimento della lettura saggistica e si può intendere come un suggerimento per una buona lettura dei saggi. L'atto di lettura è, come si osservava, uno degli inneschi del saggio. Graham Good infatti, nel descrivere le occasioni saggistiche affianca leggere a viaggiare, ponderare e ricordare: «[they] cover the main essayistic activities: traveling, pondering, reading, and remembering. Their four objects are also interconnected: books and places, mores, and memories»³². Libri e letture costituiscono l'argomento metaletterario dei saggi scelti che mostrano come la lettura saggistica

²⁷ Cfr. T. ADORNO, *Il saggio come forma*, in ID., *Note per la letteratura 1943-1961*, a cura di E. De Angelis, trad. it. di G. Manzoni, A. Frioli, Einaudi, Torino 1979 e A. BERARDINELLI, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002.

²⁸ A.H. MILLER, *Implicative Criticism, or The Display of Thinking*, «New Literary History», 2013, 44, 3, pp. 345-360.

²⁹ *Ibid.*, p. 347.

³⁰ C.H. KLAUS, *Essay in Elements of Literature. Essay, Fiction, Poetry, Drama, Film*, a cura di R.E. Scholes, C.H. Klaus, M. Silverman, Oxford University Press, New York 1978, p. 4.

³¹ V. WOOLF, *The Modern Essay* (1922), in EAD., *Selected Essays*, a cura di D. Bradshaw, Oxford University Press, («Oxford World's Classics»), Oxford 2009, pp. 13-22: 22.

³² GOOD, *The Observing Self*, cit., p. xi.

stica non si esprima soltanto nel modo in cui vengono trattate le citazioni, ma emerge come attività di base della scrittura saggistica.

Buoni lettori

Good Readers, Good Writers di Vladimir Nabokov, *How Should One Read a Book?* di Virginia Woolf e *Writer, Reader, Words* di Jeanette Winterson sono letture saggistiche al servizio dell'argomento lettura e scrittura. La diversità delle "occasioni" in cui questi saggi sono stati scritti esemplifica la pluralità di luoghi in cui i saggi esistono e le guise che essi prendono. *Good Readers and Good Writers* è la prima delle lezioni di letteratura inglese che Nabokov tenne negli Stati Uniti negli anni Quaranta, pubblicata postuma in *Lectures on Literature*. L'uso delle citazioni da altri testi in questo caso è perlopiù a supporto degli esempi *How Should One Read a Book?* è stato inizialmente pubblicato sulla «Yale Review» nel 1926 e poi rivisto per il *Common Reader* nel 1932 e le due edizioni sono entrambe in circolazione. In questo saggio Woolf prova a rispondere alla domanda del titolo *leggendo attraverso* alcuni romanzi nella prima edizione, e *attraverso* poesie nella seconda. *Writer Reader Words* di Jeanette Winterson, invece, si trova in *Art Objects* una raccolta di saggi di argomento estetico-letterario scritti per quel volume e propone una lettura di alcune fasi della storia letteraria ponendosi dapprima dalla prospettiva di chi legge, e successivamente da quella di chi scrive. In questi tre saggi, la presentazione dell'atto di lettura nelle sue caratteristiche diventa un modo per esortare, in modi diversi, i lettori e – nel caso di Nabokov, l'uditorio – a essere lettori migliori. Ciascuno di questi saggi, inoltre, è a suo modo allo stesso tempo una *lettura attraverso* altri testi.

L'immaginazione come ricorda Cynthia Ozick³³, è un'altra caratteristica del saggio, necessaria anche per una buona lettura. È Nabokov a soffermarsi sull'immaginazione; fondamentale poiché è ciò che permette al lettore di vedere attraverso le parole. Tuttavia, ne esistono almeno due tipologie. La prima, l'immaginazione affettiva, di bassa lega, che porta il lettore a identificarsi nei personaggi:

the comparatively lowly kind which turns for support to the simple emotions and is of a definitely personal nature. (There are various subvarieties here in this first section of emotional reading.) [...] Or, and this is the worst thing a reader can do, he identifies himself with a character in the book. This lowly variety is not the kind of imagination I would like readers to use³⁴.

³³ «An essay is a thing of imagination», C. OZICK, *She. Portrait of the Essay as a Warm Body, Quarrel & Quandary: essays*, Vintage International, New York 2000, p. 178.

³⁴ V. NABOKOV, *Good Readers and Good Writers*, in Id., *Lectures on Literature*, a cura di F. Bowers,

Per dirla nuovamente con Rosenblatt, un cattivo lettore è colui che legge solo in maniera “estetica”. La seconda, invece, è l’immaginazione impersonale, la cui complessità è già evidente nella locuzione stessa, ossimorica, per certi aspetti: fino a che punto si può considerare l’immaginazione, atto che avviene nella mente dell’individuo, come impersonale?

So what is the authentic instrument to be used by the reader? It is impersonal imagination and artistic delight. What should be established, I think, is an artistic harmonious balance between the reader’s mind and the author’s mind. We ought to remain a little aloof and take pleasure in this aloofness while at the same time we keenly enjoy – passionately enjoy with tears and shivers the inner weave of a given masterpiece. To be quite objective in these matters is of course impossible³⁵.

Questo specifico tipo di immaginazione permette di dare vita al testo: si vedono e si sentono i mondi creati dal testo, ma stando un po’ in disparte. Questo aspetto che viene espresso anche all’inizio del saggio stesso, quando Nabokov tratteggia le caratteristiche di un buon lettore che deve osservare attentamente i dettagli e ricordarsi che «l’opera d’arte è sempre la creazione di un nuovo mondo»³⁶.

Virginia Woolf ha magistralmente messo in pratica la lettura saggistica e immaginativa in *How Should one Read a Book?* quando descrive i modi diversi in cui William Defoe, Jane Austen e Thomas Hardy avrebbero scritto dello stesso evento, un incontro con un mendicante. Defoe avrebbe messo in ordine gli eventi in modo preciso e verosimile, Austen si sarebbe soffermata sul personaggio, mentre Hardy avrebbe dato spazio alla natura trasformando il luogo dell’incontro in una brughiera. Tuttavia, Woolf ci ricorda che bisogna affrontare ogni scrittore diversamente: «And we have to remind ourselves that it is necessary to approach every writer differently in order to get from him all he can give us»³⁷. Per Woolf, infatti, un buon lettore deve mettersi sullo stesso piano dello scrittore, non solo facendo attenzione ai dettagli, ma leggendo come se stesse scrivendo: «To read a book well, one should read it as if one were writing it»³⁸. In questa frase troviamo un’anticipazione del produttivo concetto barthesiano dello *scriptible*, che non indica più soltanto una categoria di testi, sebbene i testi saggistici (inclusi quelli di Barthes stesso) siano pienamente *scriptibles*, ma anche una pratica di lettura. Una lettura-scrittura *del testo* che viene letto, e una

Harcourt, San Diego 1982, pp. 1-6: 4.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 1.

³⁷ WOOLF, *How Should One Read a Book*, in *Selected Essays*, cit., pp. 63-73: 67.

³⁸ *Ibid.*, p. 64.

conseguente scrittura-lettura di un altro testo, un saggio, che si sostiene grazie alla *lettura saggistica*.

La rilettura è un modo, per Nabokov, affinché ciò sia possibile:

Curiously enough, one cannot *read* a book, one can only re-read it. A good reader, a major reader, an active and creative reader is a re-reader. And I shall tell you why³⁹.

Ciò che manca dopo la prima lettura è il tempo, necessario per percepire il testo nella sua interezza. Infatti, diversamente da un quadro, di cui si può godere il senso complessivo attraverso lo sguardo e se ne può avere in una visione d'insieme, ciò non è possibile con la lettura, in cui gli occhi seguono il testo in modo lineare:

we must have time to acquaint with it.

We have no physical organ (as we have the eye in regard to a painting) that takes in the whole picture and then can enjoy its details. But at a second, or third, or fourth reading, we do, in a sense behave towards a book as we do towards a painting⁴⁰.

Anche per Woolf una maggiore acquisizione del senso avviene quando si fa passare del tempo, sebbene per lei sia un tempo *successivo* alla lettura.

The mind seems ("seems", for all is obscure that takes place in the mind) to go through two processes in reading. One might be called the actual reading; the other the after reading⁴¹.

Per Woolf la lettura non è solo empatia e comprensione, ma è anche critica, come fa con Hardy. Pertanto si può leggere in entrambi i modi: si legge da scrittori – comprendendo, apprezzando, osservando – e si legge da lettori (e da critici, come lo era lei) svincolandosi dal testo ed esprimendo un'opinione, che può essere espressa soltanto mettendo a confronto ciò che si è letto con altri libri della stessa fattezza. Lo esprime nell'edizione del 1932 dello stesso saggio, pubblicato sul *Common Reader*:

Now then we can compare book with book as we compare building with building. But this comparison means that our attitude has changed; we are no longer the friends of the writer, but his judges; and just as we cannot be too sympathetic as friends, so as judges we cannot be too severe. [...] Let us then

³⁹ NABOKOV, *Good Readers and Good Writers*, cit., p. 3.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ WOOLF, *How Should One Read a Book*, cit., p. 71.

be severe in our judgements; let us compare each book with the greatest of its kind⁴².

Anche Nabokov ricorda l'importanza di considerare la specificità dei mondi creati dal testo:

We should always remember that the work of art is the creation of a new world, so that the first thing we should do is to study that new world as closely as possible, approaching it as something brand new, having no obvious connection with the worlds we already know. When this new world has been closely studied, then and only then let us examine its links with other worlds, other branches of knowledge⁴³.

Lettura e scrittura sono indissolubilmente legate, e un saggio più contemporaneo in cui questo legame si vede chiaramente è *Writer, Reader, Words* di Jeanette Winterson che apre la seconda parte di *Art Objects* che si intitola *Transformations*.

In *Writer, Reader, Words*, Winterson parte con il considerare il lettore ordinario, che non si interessa, almeno in prima battuta, della struttura del testo. Lettore ordinario sovrapponibile al *common reader* woolfiano, mosso dal piacere della lettura e dal piacere del testo, per riprendere il celebre titolo di Roland Barthes. Winterson descrive l'atto di lettura come una lettura affettiva, al termine della quale il lettore stabilisce un legame con il testo e il suo autore. Non si tratta tuttavia della stessa lettura estetica suggerita da Rosenblatt o della lettura emotiva di Nabokov, poiché, sebbene anche per Winterson il libro sia un mondo, un mondo totale, in cui si "cade dentro", ciò che avviene è una trasformazione. Il saggio, infatti si apre con un esergo che recita: «The writer is an instrument of transformation» – che si rivolge tanto al lettore comune, quanto al lettore-scrittore. «The world of the book is a total world and in a total world we fall in love. Falling for a book is not the Nymph Eco falling for the sound of her own voice...»⁴⁴.

Ciò che inizialmente sembra essere descritto come un innamoramento è in realtà una metamorfosi, appunto. "You *fall* in love", si *cade* in amore. «Falling for a book», scrive Winterson, non è come quando Eco o Narciso si innamorano della propria voce o del proprio riflesso e di se stessi. Cadere in un libro non è nemmeno cadere in sé stessi chiudendosi, non è necessariamente trovare sé

⁴² EAD., *How Should One Read a Book* (1932), in EAD., *Common Reader*, Vintage, London 2003, pp. 258-270: 267.

⁴³ NABOKOV, *Good Readers and Good Writers*, cit., p. 1.

⁴⁴ J. WINTERSON, *Writer, Reader, Words*, in EAD., *Art Objects. Essays on Ecstasy and Effrontery*, Vintage, London 1995, pp. 25-44: 25.

stessi come si è, quindi, analogamente a ciò che suggeriva Nabokov non è immedesimarsi, né ancora è innamorarsi di se stessi: cadere in un libro è *ridefinirsi*.

The book does not reproduce me, it re-defines me, pushes at my boundaries, shatters the palings that guard my heart. Strong texts work along the borders of our minds and alter what already exists⁴⁵.

Dopo aver tracciato il suo percorso nella storia letteraria, spostandosi dal realismo al modernismo e al Novecento, secolo in cui lei si trova e si ri-trova, passa a descrivere la lettura dalla prospettiva di una scrittrice, seguendo il suggerimento di Woolf e mettendosi a fianco agli scrittori:

Good writers, of any period, write a living language. As their innovations and experiments become commonplace, lesser writers copy them, and in their hands the language becomes inert⁴⁶.

I grandi scrittori, per Winterson, quindi, sono in grado di leggere i cambiamenti nelle forme del pensare, del parlare e del sentire che si riflettono nelle forme delle frasi⁴⁷.

Si può concludere, infine, con Barthes, che aveva colto il momento di trasformazione della lettura in scrittura:

Tuttavia leggere non è un gesto parassitario, il complemento reattivo di una scrittura che noi pariamo di tutti i prestigii della creazione e dell'antieriorità. È un lavoro (per cui sarebbe meglio parlare di un atto lesseologico – e anche lesseografico, dal momento che scrivo la mia lettura), e il metodo di questo lavoro è topologico: non sono nascosto nel testo, vi sono solo in maniera irreperibile: il mio compito è di muovere, di traslatare dei sistemi la cui ottica non si ferma né al testo né a “me”: operativamente i sensi che trovo sono confermati, non da “me” o da altri, ma dal loro carattere sistematico: non c'è altra prova di una lettura che la qualità e la resistenza della sua sistematicità; in altre parole: il suo funzionamento. Leggere vuol dire trovare dei sensi, e trovare dei sensi vuol dire nominarli⁴⁸.

Leggere saggisticamente, dunque, vuol dire *scrivere*.

Bibliografia

ADORNO, T., *Il saggio come forma*, in ID., *Note per la letteratura 1943-1961*, a cura di E. De Angelis, trad. it. di G. Manzoni, A. Frioli, Einaudi, Torino 1979.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ R. BARTHES, *S/Z* [1970], trad. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1973, p. 16.

- AUBRY-MORICI, M., *Dico a te, lettore. Saggi narrativi dell'estremo contemporaneo*, il Verri, Milano 2023.
- BARTHES, R., *S/Z* [1970], trad. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1973.
- BENSMAÏA R., *The Barthes Effect. The Essay as Reflective Text*, trad. igl. di Pat Fedkiew, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987.
- BERARDINELLI, A., *La forma del saggio: definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002.
- BLACK, S., *Of Essays and Reading in Early Modern Britain*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2006.
- DE MONTAIGNE, M.E., *Saggi*, trad. it. di F. Garavini, a cura di A. Tournon, Bompiani, Milano 2012.
- DE OBALDIA, C., *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay*, Clarendon Press; Oxford University Press, Oxford-New York 1995.
- DILLON, B., *Essayism. On Form, Feeling, and Nonfiction*, New York Review Books, New York 2017.
- DUPLESSIS, R.B., *f-Words: An Essay on the Essay*, «American Literature», 1996, 68, 1, Duke University Press, pp. 15-45.
- 'Essay', in *Johnson's Dictionary Online*, <<https://johnsonsdictionaryonline.com/views/search.php>> (6 gennaio 2022).
- FOUCAULT, M., *Le parole e le cose*, trad. it. di E. Panaitescu, Bur, Milano 2020.
- FOWLER, A., *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Clarendon Press, Oxford 1997.
- GALLERANI, G.M., *Pseudo-saggi: (ri)scritture tra critica e letteratura*, Morellini, Milano 2019.
- GOOD, G., *The Observing Self: Rediscovering the Essay*, Routledge, London-New York 1988.
- HESSE, D., *Saving a Place for Essayistic Literacy*, in *Passions Pedagogies and 21st Century Technologies*, a cura di G.E. Hawisher, C.L. Selfe, Utah State University Press, Logan 1999.
- MILLER, A.H., *Implicative Criticism, or The Display of Thinking*, «New Literary History», 2013, 44, 3, The Johns Hopkins University Press, pp. 345-360.
- NABOKOV, V., *Lectures on Literature*, a cura di F. Bowers, Harcourt, First Harvest Ed., San Diego 1982.
- NANCY, J.-L., *La pensée dérobée: accompagné de «L'échappée d'elle» de François Martin*, Galilée, Paris 2001.
- OZICK, C., *She. Portrait of the Essay as a Warm Body, Quarrel & Quandary: Essays*, Vintage International, New York 2000.
- ROSENBLATT, L., *Literature as Exploration* [1938], Modern Language Association of America, New York 1995.

- SCHOLES R., KLAUS, C.H., SILVERMAN, M. (a cura di), *Elements of Literature. Essay, Fiction, Poetry, Drama, Film*, Oxford University Press, New York 1978.
- STOLBERG, M., *John Locke's «New Method of Making Common-Place-Books»: Tradition, Innovation and Epistemic Effects*, «Early Science and Medicine», 2014, 19, 5, pp. 448-470.
- WALLACK, N.B., *On Reading and the Essay*, in *The Edinburgh Companion to the Essay*, a cura di M. Aquilina, N. Wallack, B. Cowser Jr, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022, 167-179.
- WINTERSON, J., *Art Objects. Essays on Ecstasy and Effrontery*, Vintage, London 1995.
- WOOLF, V., *Selected Essays*, a cura di D. Bradshaw, Oxford University Press, Oxford 2009.
- ID., *The Common Reader*, II, a cura di A. McNeillie, Vintage, London 2003.

La lettura nascosta.
Per una teoria della lettura in Simone Weil
e Elsa Morante

Marta Romagnoli

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

«Il mondo è un testo a più significati» scrive Simone Weil negli appunti preparatori per il *Saggio sulla nozione di lettura* del 1943, rielaborando la metaforica del mondo come libro inscritta nella cultura occidentale. La leggibilità del mondo passa per Weil da un lavoro «a cui il corpo prende sempre parte», secondo un'ermeneutica che vede nel lavoro manuale una modalità di accesso alla triade platonica verità-bellezza-bene. Morante, nota lettrice di Weil, sviluppa una riflessione simile nel *Mondo salvato dai ragazzini* in cui scrive che «per tutte le cose leggibili, / si dà sempre un'altra lettura nascosta» di cui, tuttavia, i viventi hanno smarrito i cifrari.

A partire dalle considerazioni delle due autrici sulla leggibilità, il mio intervento intende delineare la nozione di lettura presente nei *Cahiers* di Weil e all'interno della poetica di Elsa Morante. La scrittrice ritorna sull'esperienza estetica della lettura in diversi punti delle sue opere, affidando spesso ai personaggi dei suoi romanzi, a partire da Arturo, che ama la lettura «più di tutto», osservazioni sulle diverse modalità di appropriazione di un testo.

Nel delineare una “teoria della lettura” all'interno del pensiero di Weil e Morante, si terrà conto della pratica ermeneutica messa in atto delle due autrici sui molteplici testi del canone letterario con cui instaurano un rapporto di dialogo e rielaborazione.

Morante, Weil, lettura nascosta, mondo come testo

Simone Weil e la nozione di lettura

Nel 1943 Simone Weil scrive *Saggio sulla nozione di lettura* all'interno del quale conduce una riflessione sull'interpretazione, anticipando alcune tematiche affrontate negli anni successivi da René Daumal, Jean Nabert, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Paul Ricœur, Henry Duméry, Michel Henry¹. Weil introduce all'interno dei suoi scritti la nozione di lettura per spiegare le modalità di relazione fra l'io e l'Altro, fra l'io e il Mondo. È una nozione che si avvicina al concetto di interpretazione, ma che Weil elabora in autonomia rispetto alla tradizione fenomenologica ed ermeneutica del Novecento. La lettura per Weil è un processo inevitabile, che mettiamo in atto ogni volta che ci relazioniamo con un'identità diversa dalla nostra – il mondo, l'altro, la realtà, un testo – perché «non leggere, è cosa impossibile». «È impossibile» – scrive Weil – «guardare un testo stampato in una lingua nota, collocato in modo opportuno, e non leggere alcunché; al più vi si potrebbe riuscire dopo esservici esercitati molto a lungo»². Nell'esperienza del reale, la pratica della lettura è un'attività quotidiana e imperscindibile, in quanto «il mondo è un testo a più significati, e si passa da un significato a un altro mediante un lavoro; un lavoro a cui il corpo prende sempre parte, come, quando si impara l'alfabeto di una lingua straniera, tale alfabeto deve penetrare nella mano a forza di tracciare le lettere»³.

Se l'immagine del mondo come libro è consueta all'interno della tradizione occidentale, come ha dimostrato Blumenberg⁴, meno scontata è l'idea di una stratificazione dei significati, e soprattutto, la necessità della partecipazione corpo al processo di decifrazione. In particolar modo la filosofia di Weil, come osserva Lissa McCollough, riconfigura il rapporto fra percezione e linguaggio esplorata da Husserl, Heidegger e Wittengstein mettendo al centro il corpo come mediatore del pensiero e dell'azione: «The body is the first and primary orderer of experience for Weil; it grasps relations intuitively, pre-linguistically, and mediates world-ordering perceptions with mind-ordering conceptions—or action with thought»⁵. Il corpo svolge un ruolo centrale nella creazione dell'ordine percettivo, perché le reazioni riflesse del corpo sono quelle che riducono l'infinita varietà di sensazioni a un numero limitato. Il passaggio da *sensibilité*

¹ R. KÜHN, *Le monde comme texte : perspectives herméneutiques chez Simone Weil*, «Revue des Sciences philosophiques et théologiques», 1980, 64, 4, p. 512.

² S. WEIL, *Saggio sulla nozione di lettura* in *Quaderni*, IV, a cura di Giancarlo Gaeta, Adelphi, Milano 1993, p. 40.

³ *Ibid.*

⁴ H. BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della Natura*, il Mulino, Bologna 1984.

⁵ L. MCCOLLOUGH, *Simone Weil's Phenomenology of the Body*, «Comparative and Continental Philosophy», 2012, IV, 2, p. 196.

a *entendement* avviene per Weil tramite le reazioni corporee, oltre il dualismo cartesiano della mente attiva e del corpo passivo⁶. La filosofia di Weil in questo modo si presenta secondo McCollough come una pionieristica fenomenologia del corpo.

Per comprendere come il corpo possa entrare a far parte della lettura dei testi, oltretutto del mondo, è necessario rifarsi al processo interpretativo che Weil applica in quanto lettrice di alcuni testi della tradizione occidentale e orientale, in particolar modo *I Vangeli*, *L'Iliade*, *Le Upanishad*, *Antigone*, *Oresteia*⁷. Per leggere e commentare questi testi, Weil ricopia i brani più significativi all'interno dei suoi quaderni, inserendoli all'interno del proprio discorso critico. Trascrivendo questi brani nei suoi appunti, Weil li traduce, o discute le traduzioni di altri, o ancora rielabora in maniera personale alcuni concetti, usandoli spesso fuori contesto all'interno del proprio ragionamento. In altri casi, Weil pronuncia i testi a voce alta cercando di portare massima attenzione alla singola parola, attraverso una pratica che richiama secondo Gianfranco Bonola le pratiche di concentrazione e meditazione delle scuole zen⁸. In questa disciplina di lettura, di ripetizione scritta o orale, il lettore sperimenta, attraverso il lavoro del corpo, una forma di apertura alla realtà, di attenzione. Attraverso questo processo, è possibile compiere secondo Weil, il passaggio da un significato all'altro che è scandito non tanto da una dialettica di domanda e risposta, ma, piuttosto, da un passaggio per analogia, come osserva Blanchot nello scritto *L'Entretien infini*:

Si direbbe che cominci dalla risposta, come se per lei il rispondere venisse sempre prima, fosse sempre anteriore al domandare e ad ogni possibilità di domandare: ci sono risposte, poi ancora risposte e poi di nuovo risposte; spesso accade che queste risposte non coincidano o addirittura si contraddicano in modo sostanziale (di qui il disagio di molti lettori), eppure Simone Weil le lascia come sono, senza rinunciare in apparenza ad alcuna di esse né tanto meno conciliarle. Affermare è spesso il suo modo di domandare o di mettere alla prova⁹.

La compresenza di più significati, le contraddizioni che emergono nel processo di esperienza del reale sono per Weil ciò che, platonicamente, tira il pensiero verso l'alto, e permette dunque l'interpretazione ermeneutica. Per percepire questi diversi livelli di significato è necessario per Weil un lavoro che

⁶ *Ibid.*, 201.

⁷ O. AIME, *Il circolo e la dissonanza. Filosofia e religione nel Novecento, e oltre*, Effatà Editrice, Cantalupa 2010, pp. 138-39.

⁸ G. BONOLA, *Alterità resistenti e misconosciute: l'incontro di Simone Weil con taoismo, buddhismo tibetano e zen* in *Politeia e sapienza. In questione con Simone Weil*, a cura di A. Marchetti, Patron, Bologna 1993, p.69.

⁹ M. BLANCHOT, *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, Einaudi, Torino 2004, e-book posizione 31%.

eserciti la nostra facoltà di attenzione, intesa come capacità di unirci al mondo e contemporaneamente di “disfare” il nostro io (*décréation*), che è un ostacolo a tale unione. Attraverso questo processo di lettura, basato sul corpo, sulla contraddizione e sul processo di attenzione, Weil delinea due diverse tipologie di letture, una lettura corretta, che permette di contemplare le contraddizioni e di muoversi fra i vari livelli di significato, e una lettura demistificante che rimane al di qua della soglia dell’attenzione. Scrive infatti Weil nell’*Ombra e la grazia*:

La lettura – eccetto una certa qualità di attenzione – obbedisce alla pesantezza. Si leggono le opinioni suggerite dalla pesantezza (parte preponderante delle passioni e del conformismo sociale nei nostri giudizi sugli uomini e sugli avvenimenti). Con una più elevata qualità di attenzione si legge la pesantezza in sé, e vari possibili sistemi di equilibrio¹⁰.

Elsa Morante e la lettura nascosta

L’idea che la lettura sia un processo che si articola su più significati e su un binomio lettura corretta/lettura demistificante è presente anche in Morante, nota lettrice di Weil. Gli atti di lettura all’interno dei suoi romanzi sono moltissimi, da Arturo¹¹ ed Elisa, che, come ha mostrato Bardini in un saggio del 1999, anche attraverso il filtro di *Verità e metodo* di Gadamer, plasmano il proprio linguaggio e la propria identità sulle loro letture¹². Tuttavia, è soprattutto a partire dagli anni Sessanta che Morante riflette sul rapporto fra opera e autore, ed è credo significativo in tal senso che nei primi due romanzi di Morante, *Menzogna e sortilegio* e *L’Isola di Arturo*, ci sia un’apostrofe alla Favola, ai Personaggi, e al Personaggio/Autore Arturo¹³, mentre nel Congedo del *Mondo salvato*

¹⁰ S. WEIL, *L’Ombra e la grazia*, Bompiani, Milano 2002, ebook posizione 76%.

¹¹ «[...] io potevo disporre di una biblioteca rispettabile, pure se composta di volumi vecchi e squinternati [...] Escludendo i testi per me incomprensibili, io questi libri, li lessi e li studiai tutti; e certuni, i miei preferiti, li ho riletti tante volte, che ancora oggi, li ricordo quasi a memoria». E. MORANTE, *L’Isola di Arturo* [1957], Einaudi, Torino 1995, p. 33.

¹² M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Nistri-Lischi, Pisa 1999.

¹³ *La dedica per Anna ovvero Alla Favola e la Dedicata a Remo N.* con cui si aprono rispettivamente *Menzogna e Sortilegio* e *L’Isola di Arturo* fanno riferimento alla struttura narrativa e al sistema dei personaggi dei due romanzi: «Di Te, Finzione, mi cingo / fatua veste. / Ti lavoro con l’auree piume / che vesti prima d’esser fuoco / la mia grande stagione defunta / per mutarmi in fenice lucente! / L’ago è rovente, la tela è fumo / Consunta fra i suoi cerchi d’oro / giace la vanesia mano / pur se al gioco di *m’ama non m’ama* / la risposta celeste / mi fingo». (E. MORANTE, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 2014 [1948], p. 7). «Quella, che tu credevi un piccolo punto della terra, / fu tutto. / E non sarà mai rubato quest’unico tesoro/ai tuoi gelosi occhi dormienti. / Il tuo primo amore non sarà mai violato. / Virginea s’è rinchiusa nella notte / come una zingarella nel suo scialle nero. / Stella sospesa nel cielo boreale / eterna: non la tocca nessuna insidia. / Giovineti amici, più belli d’Alessandro e d’Eurialo, per sempre belli, difendono il sonno del mio ragazzo. / L’insegna

dai ragazzini e nell'epigrafe della *Storia* Morante si rivolga più esplicitamente ai suoi lettori¹⁴. In particolar modo nel *Mondo salvato dai ragazzini*, Morante designerà i ragazzini, i Felici Pochi, come lettori per eccellenza. Morante si rivolge non ai dotti e ai savi, ma ai piccoli, come dichiara l'epigrafe alla *Storia* tratta dal Vangelo di Luca¹⁵ perché sono proprio questi lettori non colti, non compromessi cioè, con un sistema culturale e politico, che riescono a operare una lettura corretta in senso weiliano. Scrive infatti Morante:

[...] Per tutte le cose leggibili
 si dà sempre un'altra lettura nascosta,
 e se i viventi ne smarriscono i cifrari,
 anche l'autore delle scritture li smarrisce [...]¹⁶.

È possibile intravedere dietro questi versi il riferimento, presente anche in altri punti dell'opera, alla Kabala e ai testi della spiritualità ebraica, e in particolar modo, al Libro dei Giusti, su cui vengono iscritti i nomi di coloro che verranno salvati¹⁷. Sono proprio i ragazzini, in quanto mitici giusti, che devono ritrovare la chiave di lettura della realtà.

All'interno delle loro opere, Morante e Weil s'interrogano sul ruolo della lettura e sul processo di interpretazione dei testi a partire dall'idea comune di una stratificazione di significati. La possibilità di una lettura corretta è realizzabile solo grazie alla facoltà di attenzione, di incontro con l'altro come afferma Weil nel *Saggio sulla nozione di lettura* e nell'*Ombra e la grazia* e come mettono in pratica i "piccoli e savi" del *Mondo salvato*.

paurosa non varcherà mai la soglia / di quell'isoletta celeste. / E tu non saprai la legge ch'io, come tanti, imparo, - e a me ha spezzato il cuore: fuori dal limbo non v'è eliso». (E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, cit., p. 4). Sul legame fra le due epigrafi e le differenti intenzioni autoriali dietro ad esse si veda BARDINI, *Morante Elsa*, cit., pp. 37-42.

¹⁴ «E adesso, o voi che avete ascoltato queste canzoni/ perdonatemi se sospiro ripensando/ a quanto era stata semplice/ la mia vita». E. MORANTE, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Einaudi, Torino 1968, p. 245. «Por el analfabeto a quien escribo» E. MORANTE, *La storia*, Einaudi, Torino 1974. La quarta di copertina della prima edizione chiarisce inoltre il pubblico a cui l'autrice si rivolge: «*La Storia*, che si svolge a Roma durante e dopo l'ultima guerra (1941-1947), vorrebbe parlare a tutti, in un linguaggio comune e accessibile a tutti». Secondo Morante, infatti, questo libro poteva essere «inteso da tutti fuorché dai letterati». *Paratesti*, c. 2 cit. in M. Zanardo, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2017, p. 231.

¹⁵ «...hai nascosto queste cose ai dotti e ai savi/ e le hai rivelate ai piccoli.../... perché così a te piacque» MORANTE, *La Storia*, cit.

¹⁶ MORANTE, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 155.

¹⁷ Cfr. M. PIERACCI HARWELL, *I ragazzini innocenti come mitici Giusti in Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante (1912-2012)*, a cura di A. Motta, *Il Giannone. Semestrale di cultura e letteratura*, X, 19-20, (gennaio-dicembre 2012), pp. 155-163.

Bibliografia

- AIME, O., *Il circolo e la dissonanza. Filosofia e religione nel Novecento, e oltre*, Effatà Editrice, Cantalupa 2010.
- BARDINI, M., *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Nistri-Lischi, Pisa 1999.
- BLANCHOT, M., *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, Einaudi, Torino 2004 [ebook].
- BLUMENBERG, H., *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della Natura*, il Mulino, Bologna 1984.
- BONOLA, G., *Alterità resistenti e misconosciute: l'incontro di Simone Weil con taoismo, buddhismo tibetano e zen in Politeia e sapienza. In questione con Simone Weil*, a cura di A. Marchetti, Patron, Bologna 1993, pp. 67-95.
- MCCOLLOUGH L., *Simone Weil's Phenomenology of the Body*, «Comparative and Continental Philosophy», 2012, IV, 2, pp. 195-218.
- MORANTE, E., *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 2014.
- ID., *L'Isola di Arturo*, Einaudi, Torino 1995.
- ID., *Il mondo salvato dai ragazzini*, Einaudi, Torino 1968.
- ID., *La Storia*, Einaudi, Torino 1974.
- PIERACCI HARWELL, M., *I ragazzini innocenti come mitici Giusti in Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante (1912-2012)*, a cura di A. Motta, «Il Giannone. Semestrale di cultura e letteratura», gennaio-dicembre 2012, X, 19-20, pp. 155-163.
- WEIL, S., *Saggio sulla nozione di lettura* in *Quaderni*, IV, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano 1993.
- ID., *L'Ombra e la grazia*, Bompiani, Milano 2002 [ebook].
- ZANARDO, M. *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2017.

La *Commedia* è una fan fiction? (Re-)immaginare Dante nell'era dei fandom

Mattia Petricola

Università di Padova

Questo contributo ha lo scopo di indicare alcune direttrici lungo le quali proseguire lo studio del dantismo “dal basso”, concentrando l’attenzione su alcuni prodotti del fandom dantesco. Più precisamente, analizzerò una fan fiction pubblicata sulla piattaforma Archive of Our Own e alcuni testi non accademici, pubblicati online, che propongono di considerare la *Commedia* una fan fiction. Cercherò, in particolare, di esplorare la dimensione affettiva della ricezione dantesca nella cultura dei fandom.

Divina Commedia, cultura digitale, affetto, internet, fan studies

Introduzione: would they smoke cigarettes?¹

Il 14 luglio 2024, una pagina ospitata sulla piattaforma di *microblogging* tumblr e intitolata *wouldyourfavsmokecigs* lancia un sondaggio (*poll* in inglese): Dante Alighieri fumerebbe sigarette? E se sì, come? Il *poll* ha cinque risposte possibili: «no»; «yes, handrolled»; «yes, industrial»; «yes, bumped from other smokers»; «yes, e-cigarettes/vapes» (immagine 10). Più del 40% degli utenti vota per «yes, handrolled»: in questa piccola comunità online si tende quindi ad immaginare, di preferenza, un Dante che fuma sigarette preparate a mano.

¹ Questo contributo prosegue ed amplia alcune riflessioni iniziate in M. PETRICOLA, *I mondi dell'Oltremondo. Dante e la Commedia dal fantasy alla fan fiction*, ETS, Pisa 2023 e ID., *A Girls' Night Out with Dante and Virgil: Transforming the Divine Comedy in the Age of Fandom*, «Interdisciplinary Italy», 16 novembre 2023, <<https://interdisciplinaryitaly.org/a-girls-night-out-with-dante-and-virgil-transforming-the-divine-comedy-in-the-age-of-fandom/>> (1 agosto 2024).

Circa il 25% degli utenti vede Dante come un non fumatore, mentre un altro 18% circa si figura un Dante che, almeno sul fronte del tabagismo, vive di espedienti, rimediando sigarette da altre persone («bumped from other smokers»).

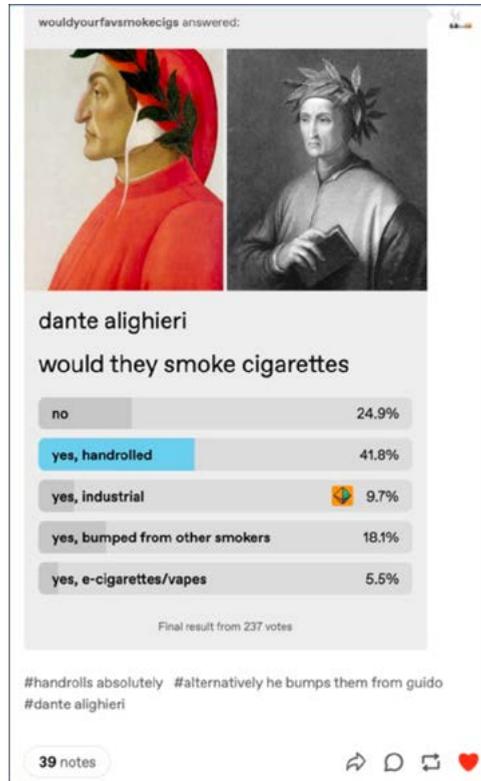


Immagine 10. Un *poll* lanciato dalla pagina wouldyourfavsmokecigs, 14 luglio 2024, <<https://www.tumblr.com/wouldyourfavsmokecigs/755957838444183552/dante-alighieri?source=share>> (1 agosto 2024).

Alcuni utenti offrono inoltre qualche dettaglio circa il loro voto usando gli hashtag²: l'utente thepointlessmasterpiece, ad esempio, scrive «#oh you just know he would be the type of guy to buy the fancy rolling paper and go on and on about the fancy tobacco and its aromas»³; girlartemisia commenta invece «#handrolls absolutely #alternatively he bumps them from guido»⁴. Thepointlessmasterpiece immagina dunque un Dante fumatore “intellettuale,” attento alla

² Si noti che su tumblr è prassi comune creare hashtag lunghi e complessi, assai diversi da quelli composti da una sola parola che si trovano comunemente su Facebook, Instagram o X (Twitter).

³ <<https://www.tumblr.com/wouldyourfavsmokecigs/755957838444183552/dante-alighieri?source=share>> (1 agosto 2024).

⁴ *Ibid.*

qualità del tabacco, mentre girlartemisia propone un Dante nel ruolo di scroccone nei confronti dell'amico Guido (Cavalcanti).

Ma cosa significa porsi la domanda "Dante Alighieri fumerebbe sigarette?" Significa, con buona probabilità, che si è finiti in un fandom.

Fandom dantesco e culture di internet

I processi immaginativi attivati dalla domanda "Dante Alighieri fumerebbe sigarette?" rappresentano un buon esempio della creatività tipica dei fan (abbreviazione dell'inglese *fanatic*), ossia delle persone che

engage in a wide range of creative and social activities to pay tribute to the stories that they love. Some collect signatures, merchandise, or blog images of their favorite shows; others attend concerts to be as close to their favorite bands as possible; and yet others share passionate reviews online. [...] Creatively, fans publish written stories ("fan fiction"), sew costumes of their favorite characters' outfits ("cosplay"), design different types of games, and make visual art and videos, among other outlets. Thus, fans produce different types of narratives and objects and express themselves through play and performances. [...] These fan creations are heavily inspired by the existing text or "source text", but they also create new textual relationships⁵.

Solitamente i fan si riconoscono come tali nel contesto di comunità più o meno ampie: i fandom⁶ (da *fan* + *kingdom*). Con l'eccezione di Shakespeare e dei poemi omerici, i casi di fandom emersi intorno ad autrici o autori pre-ottocenteschi sono relativamente rari. Tra questi vi è il fandom dantesco, decisamente di nicchia ma nondimeno molto attivo⁷. Tra i prodotti realizzati dai fan dell'autore della *Commedia* spiccano le fan fiction e le fan art: testi e immagini creati e fatti circolare gratuitamente online, la cui fruizione è rivolta ai membri del fandom dantesco⁸. Questi prodotti fanno parte, a loro volta, di una più ampia galassia di

⁵ N. LAMERICHS, *Productive Fandom: Intermediality and Affective Reception in Fan Cultures*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2018, p. 13.

⁶ «[O]rganized fan activities are captured under the term "fandom". This concept refers to the sum total of the fan communities and individuals who are connected by their love for a particular text. Moreover, fandom refers to the interpretive and creative practices in which invested audience members engage» (*Ibid.*, p. 14).

⁷ Cfr. PETRICOLA, *A Girls' Night Out with Dante and Virgil*, cit.

⁸ I *fan studies*, emersi come disciplina accademica autonoma negli anni '90 del secolo scorso, attraversano da circa un decennio un'intensa fase di formalizzazione ed istituzionalizzazione, testimoniata dalla pubblicazione di numerosi manuali ed opere di consultazione ad ampio spettro. Si vedano, ad esempio, M.A. CLICK, S. SCOTT (a cura di), *The Routledge Companion to Media Fandom*, Routledge, London 2017; F. DIPIAZZA, *Fandom: Fic Writers, Vidders, Gamers, Artists, and Cosplayers*, Twenty-First Century Books, Minneapolis 2018; P. BOOTH (a cura di), *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*, Wiley-Blackwell, Hoboken 2018; P. BOOTH, R. WILLIAMS (a cura di), *A Fan Studies Primer: Method, Research, Ethics*, University of Iowa Press, Iowa City 2021.

testi, immagini, performance e oggetti mediali che testimonia la presenza viva e fertile di Dante nelle cosiddette “culture di internet”.⁹ Il poeta e la sua opera compaiono in post sui social media, discussioni nei forum, video su YouTube, meme, recensioni su piattaforme specializzate come Goodreads e Anobii, webcomic – ossia vignette e fumetti pensati per circolare sul web, come ad esempio quelli pubblicati su Instagram da Krisis¹⁰. Per non parlare dei lavori nati in rete e approdati successivamente alla forma-libro, come la *Commedia* modernizzata prodotta dagli autori della pagina Facebook «Feudalesimo e libertà»¹¹; o *La Divina Commedia riveduta e scorretta*¹², libro nato a partire dalla pagina Facebook «Se i social fossero sempre esistiti»; o ancora *Le Divine Commediche Avventure di Dante e Virgilio*, webcomic di Gaia De Bernardini originariamente diffuso su Facebook e pubblicato come libro nel 2022¹³. Si pensi, infine, a narrazioni “tradizionali” che tematizzano la presenza di Dante in rete, come il romanzo *Vai all’inferno, Dante!* di Luigi Garlando¹⁴, ambientato nel mondo del gaming in rete.

Se le risorse online per lo studio di Dante attraverso le tecnologie digitali sono ormai numerosissime¹⁵, lo studio della presenza del poeta e della sua opera in rete è appena iniziato. Stefano Lazzarin ha indagato la ricezione della *Commedia* nella “twitteratura”¹⁶; Filippo Fonio ha dedicato un lavoro pionieristico ai meme danteschi (dove per “meme” si intende uno specifico tipo di prodotto mediale che circo-

Tra le pubblicazioni dedicate specificamente alla fan fiction si vedano le raccolte classiche di K. HELLEKSON, K. BUSSE (a cura di), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, McFarland, Jefferson 2006 e ID. (a cura di), *The Fan Fiction Studies Reader*, University of Iowa Press, Iowa City 2014, oltre a A.J. BARNER, *The Case for Fanfiction: Exploring the Pleasures and Practices of a Maligned Craft*, McFarland, Jefferson 2017.

⁹ L’espressione “culture di internet” proviene da D. PORTER (a cura di), *Internet Culture*, Routledge, London 1996. Preferisco usare il plurale “culture” per porre l’accento sulla grande diversità che caratterizza le comunità ed i comportamenti degli utenti in rete.

¹⁰ <<https://www.instagram.com/krisis62/>> (1 agosto 2024).

¹¹ DON ALEMANNI, *La Divina commedia quasi mille anni dopo*, Magic press, Ariccia 2015.

¹² SE I SOCIAL NETWORK FOSSERO SEMPRE ESISTITI, *La Divina Commedia riveduta e scorretta*, Longanesi, Milano 2020.

¹³ G. DE BERNARDINI, *Le Divine Commediche Avventure di Dante e Virgilio*, Astromica/RW Edizioni, Trento, 2022.

¹⁴ L. GARLANDO, *Vai all’inferno, Dante!*, Rizzoli, Milano 2020.

¹⁵ Si pensi, tra i molti altri, al Dartmouth Dante Project (<<https://dante.dartmouth.edu/>>), che dal 1988 archivia e digitalizza i commenti alla *Commedia*; alla piattaforma per la divulgazione e l’insegnamento The World of Dante (<<http://www.worldofdante.org/index.html>>), attiva dal 1996; al Princeton Dante Project (<<https://dante.princeton.edu/index.html>>), inaugurato nel 1999; alla piattaforma Digital Dante (<<https://digitaldante.columbia.edu/>>), che ospita il Commento Baroliniano alla *Commedia*; o a Dante Today (<<https://dantetoday.krieger.jhu.edu/>>), piattaforma fondamentale per chi si occupa della ricezione di Dante nella cultura pop, amministrata da Elizabeth Coggeshall ed Arielle Saiber.

¹⁶ S. LAZZARIN, @DanteSommoPoeta: la letteratura dell’epoca di Twitter, in *Dante pop: la Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, a cura di S. Lazzarin e J. Dutel, Vecchiarelli, Roma 2018, pp. 17-44.

la in rete)¹⁷; Elizabeth Coggeshall ha avviato l'analisi della circolazione memetica della *Commedia*¹⁸ – dove l'aggettivo “memetico” va inteso nel senso proposto da Dawkins¹⁹. Continuare ad investigare la presenza di Dante e della *Commedia* nelle culture di internet richiederà un armamentario metodologico riccamente interdisciplinare, all'intersezione di estetica della ricezione dantesca, studi intermediali²⁰, studio della cultura pop, *fan studies* e studio delle culture digitali. Questa operazione è resa ancora più complessa dal fatto che, come osserva Fonio, essa riguarda spesso prodotti che spesso «si nutr[ono] di commenti, rovesciamenti parodici, riutilizzi stranianti e decontestualizzanti, che trasformano il prodotto originario o cronologicamente antecedente in maniera molto più consistente di quanto non faccia, in particolare, la recensione o la parodia rispetto all'opera letteraria che la origina»²¹. Sulla base di queste osservazioni, Fonio vede nei meme danteschi (prodotti, di nuovo, relativamente di nicchia, ma nondimeno presenti, diffusi e ben riconoscibili) «un caso di studio particolarmente interessante del dantismo popolare contemporaneo»²², in quanto «forma quasi prototipica, in quanto recente e soggetta a evidenti fenomeni di contaminazione, di dantismo *dal basso* o *bottom-up*»²³. Questo «dantismo dal basso», prosegue Fonio, «non si limita in modo esclusivo al meme, ovviamente, benché si caratterizzi nondimeno oggigiorno per lo più come strettamente legato a forme di comunicazione internet e svincolate da dinamiche di diritto d'autore, come si vede bene anche in un'altra forma tipicamente *bottom-up* quale è la fanfiction»²⁴.

Le analisi che seguono hanno l'obiettivo di indicare alcune direttrici lungo le quali proseguire lo studio del dantismo *bottom-up*, ampliando il campo di indagine ad alcuni prodotti del fandom dantesco, a partire da una concezione dei fan come fruitori attenti, attivi e creativi dei mondi finzionali che amano – e non, seguendo uno stereotipo ancora largamente diffuso, come consumatori passivi divorati da un'ossessione acritica²⁵. Più in generale, questo saggio cerca di contri-

¹⁷ F. FONIO, *Dante nella globosfera: meme danteschi e letture possibili della Commedia*, in *La mondializzazione di Dante. 1: Europa: atti del Convegno internazionale (Nancy, 7-8 ottobre 2021)*, a cura di A. Braidà-Laplace, J. Cadeddu, G. Sangirardi, Longo, Ravenna 2022, pp. 159–77.

¹⁸ Cfr. E. COGGESHALL, *Dante oggi: l'inferno diffondibile*, «Italianistica», 2020, XLIX, 2, pp. 73–88, <<https://doi.org/10.19272/202001302006>> (1 agosto 2024).

¹⁹ Cfr. R. DAWKINS, *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Oxford 1976.

²⁰ Per una visione d'insieme aggiornata e autorevole su questo campo di studi si vedano i saggi raccolti in J. BRUHN, A. LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE, M. DE PAIVA VIEIRA (a cura di), *The Palgrave Handbook of Intermediality*, Springer, Cham 2024.

²¹ FONIO, *Dante nella globosfera*, cit., p. 167.

²² *Ibid.*, p. 159.

²³ *Ibid.*, pp. 159–160.

²⁴ *Ibid.*, p. 160.

²⁵ In un articolo ormai classico, Anne Kustritz scrive a proposito della fan fiction: «What occurs in fan rewrites is that [cultural entertainment] products are not merely accepted, but rather analyzed with the same amount of care, appreciation, and religiosity that is otherwise only bestowed upon art objects» (A. KUSTRITZ, *Slashing the Romance Narrative*, «The Journal of American Culture»,

buire, in piccolissima parte, a rispondere a domande tanto generali quanto cruciali per comprendere la presenza di Dante e della *Commedia* nel mondo contemporaneo: cosa significa fare esperienza del poema dantesco oggi? Quali motivazioni, contesti e circostanze spingono chi vi si avvicina? Quali effetti possono produrre, oggi, la lettura della *Commedia* e la fruizione delle sue innumerevoli trasformazioni? Nell'affrontare queste domande, cercherò di porre l'accento sulla dimensione *affettiva* (nel senso dell'inglese *affective*) della ricezione dantesca da parte dei fan, la cui importanza è stata rilevata con particolare efficacia da Anna Wilson²⁶, prima, e Nicolle Lamerichs²⁷, poi. Secondo quest'ultima, «fandom is a way of making sense of the world through felt and shared experiences»²⁸. Ciò significa che «affectivity is crucial for fans. In their reception, fans draw from a felt and embodied response towards the text and its characters; in other words, being a fan is an experience that is grounded in a feeling – an admiration of texts that are used to connect to others and the world itself. Thus, affect is closely related to social formations online and off-line»²⁹. Più precisamente, prosegue Lamerichs, «affect helps construct the identity of the fan, which is grounded in an emotional ownership of media content. This emotional ownership is achieved through creative practices, the purchase of objects or memorabilia, and the establishment of social bonds with like-minded individuals»³⁰. Come si vedrà, la creazione di fan fiction e fan art, nonché la loro circolazione e ricezione attraverso commenti e repost, sono appunto pratiche di *emotional ownership* che, reinventando Dante e la *Commedia*, mettono il poeta e la sua opera in risonanza con l'universo affettivo dei fan.

Fan fiction della Commedia / la Commedia come fan fiction

Nel suo saggio già più volte menzionato, Fonio esamina brevemente un simpatico meme dantesco, classificandolo come un caso di attualizzazione della *Commedia* – o, meglio, della sua esegesi in prospettiva intertestuale: «[il meme in questione] coglie con formula straordinariamente concisa quella che potrebbe essere l'impressione di un lettore giovane e assai estraneo al contesto culturale di produzione della *Commedia*. La foto di una festa in discoteca e l'espressione del personaggio, che sembra aver avuto la rivelazione di una verità esistenziale, contribuiscono ad amplificare l'effetto della frase lapidaria: “Dante’s Inferno is Bible fan fiction”³¹. La complessa e fondamentale relazione intertestuale che collega la

2003, 26, 3, pp. 371–384: 373-374).

²⁶ Cfr. A. WILSON, *The Role of Affect in Fan Fiction*, «Transformative Works and Cultures», 2016, 21, <<https://doi.org/10.3983/twc.2016.0684>> (1 agosto 2024).

²⁷ Cfr. LAMERICHS, *Productive Fandom*, cit.

²⁸ *Ibid.*, p. 14.

²⁹ *Ibid.*, p. 13.

³⁰ *Ibid.*, p. 14.

³¹ FONIO, *Dante nella globosfera*, cit. p. 175. Il meme si trova al link <<http://www.quickmeme.com/>

Commedia al testo biblico viene così reinterpretata nei termini della relazione tra un testo canonico (nel linguaggio tecnico della fan fiction si parla di *canon*, corrispondente a ciò che Lamerichs definisce *source text*)³² e un testo di fan fiction, il quale utilizza il *canon* come ipotesto a partire dal quale operare le trasformazioni e appropriazioni più diverse. In altre parole, il meme ricodifica la connessione tra testo-fonte e testo di arrivo come connessione tra *canon* e fan fiction. Il meme ci mostra quindi cosa succede se osserviamo la critica delle fonti dal punto di vista di una comunità di fan. Se esperito dal punto di vista dei rappresentanti accademici delle *humanities*, questo esercizio prospettico può essere considerato ironico, dissacrante o – in caso di carenza patologica di senso dell'umorismo – addirittura oltraggioso. Al contrario, come si vedrà, l'adozione di questa prospettiva orientata sul fan è considerata assolutamente valida e sensata da almeno una parte dei membri delle comunità online che si sono interrogate, per dirla in termini accademici, sulla relazione tra l'intertestualità come caratteristica definitoria della fiction in generale e la fan fiction per come teorizzata e praticata oggi.

Prima di entrare nel merito della questione per come affrontata nelle culture di internet, può valere la pena soffermarsi su un altro prodotto mediale che mette in relazione la *Commedia* e l'universo della fan fiction. Si tratta di un webcomic in due pannelli pubblicato nell'ottobre 2014 da R.E. Parrish (immagine 11): nella prima immagine, Dante sta scrivendo una scena romantica con protagonisti Virgilio e lui stesso; nella seconda, Dante viene interrotto dalla madre, che lo invita a smettere di scrivere fan fiction e venire a cena.



Immagine 11. Un webcomic dantesco di R.E. Parrish, 7 ottobre 2014, <<https://reparrishcomics.com/image/99437760558>> (1 agosto 2024).

In un articolo che esplora la possibilità di applicare le categorie dei *fan fiction studies* all'analisi della letteratura premoderna, Anna Wilson propone le seguenti riflessioni su questo webcomic:

While Parrish's comic perhaps leans more toward poking fun at the *Inferno* than suggesting that "My Immortal" [canzone degli Evanescence] should be taught alongside it, its humor partly arises from the tension between these two possibilities. [...] Fan fiction's real or imagined relationship to premodern literature has had, and will continue to have, real-world consequences for fan fiction's legal and cultural circumstances. This makes interrogating the basis of this relationship essential, not only for scholars of premodern fan fiction but for fan fiction studies in general³³.

Prendere sul serio, anche solo temporaneamente, l'immagine di Dante proposta da Parrish – ossia quella di un autore di fan fiction svenevolmente romantiche – può dunque avere, secondo Wilson, conseguenze tutt'altro che superficiali. Nelle culture di internet che ruotano attorno ai fandom, la relazione tra Dante e la *Commedia* può essere infatti declinata in due modi radicalmente diversi: da un lato, i membri del fandom dantesco creano fan fiction basate sulla *Commedia*; dall'altro, si contempla più o meno seriamente – e a volte si dibatte – la possibilità di interpretare la *Commedia* stessa come una fan fiction, proprio come fa il protagonista del meme analizzato da Fonio.

La prima tra queste due declinazioni è la più ovvia e, al contempo, la più ricca di potenziali risonanze affettive per autori e lettori di fan fiction. Si prenda ad esempio il primo dei due racconti appartenente al dittico intitolato *Sleepy Poets*, pubblicato sul Archive of Our Own (il più importante database di fan fiction al mondo insieme a fanfiction.net) dall'utente yuzuruzu³⁴. Si tratta, secondo la teoria dei generi propria della cultura della fan fiction, di un testo *slash*, ossia di una narrazione che tematizza una relazione omosessuale, a carattere sentimentale o erotico, tra due personaggi che non fanno esperienza di tale relazione nel *canon* – la relazione *slash* per eccellenza è quella tra Kirk e Spock nelle fan fiction basate su *Star Trek*³⁵. Sul fronte paratestuale, la fan fiction vera e propria è preceduta da una sezione intitolata *Summary* e un'altra intitolata *Notes*. Il *Summary* recita: «starring a bitter boy in love with an all too grumpy poet»³⁶. Nelle *Notes* si legge: «this was obviously inspired by dante's divine comedy, featuring the two characters dante and virgil. just a quirky story from my active imagination,

³³ A. WILSON, *Fan Fiction and Premodern Literature: Methods and Definitions*, «Transformative Works and Cultures», 2021, 36, <<https://doi.org/10.3983/twc.2021.2037>> (1 agosto 2024).

³⁴ YUZURUZU, *Sleepy Poets*, Archive of Our Own, <<https://archiveofourown.org/works/6576199/chapters/15045733#workskin>> (1 agosto 2024).

³⁵ Sulla fan fiction *slash* rimane fondamentale KUSTRITZ, *Slashing the Romance Narrative*, cit.

³⁶ YUZURUZU, *Sleepy Poets*, cit.

an alternate modern universe where dante and virgil decide to settle down. hope you enjoy!». La narrazione, brevissima, mette in scena Dante e Virgilio su un divano, a tarda sera, davanti alla televisione. Virgilio dorme profondamente, con la testa sulla spalla di Dante; quest'ultimo, che odia dormire sul divano, dà sfogo alla frustrazione che prova nei confronti del proprio partner:

Virgil never had time for sleep and thus became a daily embodiment of just a grumpy and ill-tempered human being. Always busy, that damn poet, either sitting across from his laptop furiously typing or out for a chance to get his books published. Not a dear moment for poor deprived Dante, no kisses, no hugs, and certainly no *sex*. Shouldering Virgil while he sleeps comfortably is probably the closest form of interaction they've had in the past month³⁷.

Il momento di frustrazione si risolve tuttavia positivamente. Nonostante il pessimo temperamento di Virgilio, Dante non può che amarlo:

When he turns to face Virgil he sees his lover, his best friend, and the person dearest to him. But he also sees a stubborn and unfriendly boy, but despite all his flaws Dante could never love him any less. He reaches out and kisses the sleeping poet on the nose, and he himself too succumbs to deep sleep (even if he despises sleeping on the couch) resting against Virgil³⁸.

Siamo apparentemente lontani anni luce dalla *Commedia* dantesca. La metafora spaziale della distanza dal testo-sorgente ha tuttavia senso solo in un paradigma ermeneutico in cui la "fedeltà" al testo di partenza gioca un ruolo significativo – paradigma che gli studi sull'adattamento hanno ampiamente superato. Non si tratterà dunque di valutare la "distanza" tra testo-sorgente e fan fiction, quanto piuttosto di analizzare i significati che si generano nella tensione tra i due testi, nonché gli affetti e le emozioni che tale tensione mobilita. La grandissima importanza che lettrici e lettori di fan fiction attribuiscono solitamente alla componente affettiva dell'esperienza estetica si riflette, nel caso di *Sleepy Poets*, nei commenti che altri utenti hanno lasciato al testo. L'utente homer, ad esempio, scrive: «this is so beautifully written i love the yearning»³⁹; A_Person_F scrive invece: «Awesome writing! I could practically feel their emotions, I also loved the characterization of them, overall v[ery] cool!»⁴⁰. I due commenti sono strutturalmente identici: entrambi si aprono con un complimento relativo allo stile; entrambi proseguono dando voce alla risposta emotivo-affettiva dei lettori («i love the *yearning*», «I could *feel* their *emotions*»). In questo senso, «I could feel their emotions» è un'espressione rivelatrice: chi legge (e commenta) giu-

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

dica il testo particolarmente riuscito in quanto esso ha generato una risonanza affettivo-emotiva tra i personaggi e la persona stessa che legge. In altre parole, l'esperienza estetica permette a chi legge di sintonizzarsi sulla frequenza affettivo-emotiva dei personaggi; migliori sono lo stile («Awesome writing!») e la «characterization» dei personaggi, maggiore è il tasso di sintonia; maggiore è il tasso di sintonia, migliore è la qualità dell'esperienza estetica.

La seconda declinazione del rapporto tra *Commedia* e fan fiction ci conduce in territori molto diversi ed apparentemente lontani (di nuovo una metafora spaziale) da questioni relative ad emozioni ed affetti. Nel 2014, l'utente Photark chiede a comunità di Reddit chiamata r/NoStupidQuestions: «Is Hell in the Divine Comedy “canon” or “fanfiction”?»⁴¹, trasformando così i contenuti del meme discusso sopra («Dante's Inferno is Bible fan fiction») in una vera e propria questione di fede. Nell'aprile 2016, «Vox» pubblica un articolo nella sezione «Culture» intitolato *Hamlet, The Divine Comedy, and Other Classic Literature that Is also Fan Fiction*⁴². La *Commedia* compare in seconda posizione, preceduta dall'*Eneide* e seguita da *La Morte d'Arthur* di Thomas Mallory:

The Divine Comedy manages the hat trick of qualifying as Biblefic, Homeric, and Virgilfic [ossia fan fiction basata rispettivamente sulla Bibbia, sui poemi omerici e sull'*Eneide*]. Sure, it's a monumentally well-crafted allegory of the soul's approach to the divine and more or less invented a new form of poetry, but it's also a self-insert fic in which Dante, fanboy extraordinaire, gets to write about himself meeting Virgil and Homer and all his other faves and *have them all tell him how much they like him*⁴³.

Il mese successivo esce per la rivista «Bustle» un pezzo dal titolo *11 Classics That Are Secretly Fanfiction*⁴⁴. La *Commedia* si piazza di nuovo seconda, preceduta dal *Paradise Lost* e seguita dall'*Eneide*. Tra il settembre e l'ottobre del 2021, un post di DokiDokiTsuna intitolato *Why can't we call Dante's Inferno a fanfiction [sic]*⁴⁵ dà avvio ad un dibattito di circa 6000 parole. L'utente reclama con veemenza il diritto ad applicare il linguaggio della fan fiction all'analisi di testi del canone scolastico:

⁴¹ PHOTARK, *Is Hell in the Divine Comedy “canon” or “fanfiction”?*, Reddit, r/NoStupidQuestions, <www.reddit.com/r/NoStupidQuestions/comments/2gmzv6/is_hell_in_the_divine_comedy_canon_or_fanfiction/> (1 agosto 2024).

⁴² C. GRADY, *Hamlet, The Divine Comedy, and Other Classic Literature that Is also Fan Fiction*, «Vox», 5 aprile 2016, <<https://www.vox.com/2016/4/5/11363816/five-literature-fanfiction>> (1 agosto 2024).

⁴³ *Ibid.* Corsivo nel testo.

⁴⁴ C. AHLIN, *11 Classics That Are Secretly Fanfiction*, «Bustle», 9 maggio 2016, <<https://www.bustle.com/articles/159041-11-classics-that-are-secretly-fanfiction>> (1 agosto 2024).

⁴⁵ DOKIDOKITSUNA, *Why Can't We Call Dante's Inferno a Fanfiction*, Tapas Forum, 2021, <<https://forums.tapas.io/t/why-cant-we-call-dantes-inferno-a-fanfiction/63767>> (1 agosto 2024).

no matter how intelligent they [gli autori del canone scolastico] and their creations are, it doesn't bar "ordinary" people from relating to them, understanding them, or finding common ground with them. I would think that's the whole purpose of art, actually...like, by trying to police how people can talk about art, are you really trying to "uphold respect for the medium", or are you trying to maintain an arbitrary divide between "good opinion-havers" and "bad opinion-havers" and hoping that doing so puts you in the former category...?⁴⁶

Nel gennaio 2022, un utente cerca di fare il punto della situazione domandando alla comunità di Reddit dedicata alla fan fiction: «What do people think about the "Dante's Divine Comedy is fanfiction" meme/discourse?»⁴⁷. Segue un dibattito di circa 3500 parole.

Cosa significa, dal punto di vista di lettori e autori di fan fiction, reclamare il diritto a considerare la *Commedia* una fan fiction? C'è ovviamente in gioco la possibilità di legittimare la fan fiction come pratica letteraria di tutto rispetto, non più subordinata rispetto a forme letterarie più "alte," ma potrebbe esserci anche di più. Guardare alla *Commedia* come a una fan fiction dischiuderebbe infatti alle persone coinvolte nelle dinamiche di produzione e ricezione di fan fiction un nuovo orizzonte di fruizione della *Commedia* stessa, un orizzonte con una maggiore capacità di risonanza affettivo-emotiva in quanto culturalmente più "vicino" (un'altra metafora spaziale). In altre parole, avvicinando la *Commedia* alla cultura dei fandom (anzi, trasformandola in un prodotto essenziale di questa), chi legge e scrive fan fiction può (ri-)leggere e (ri-)pensare il poema dantesco attraverso le strategie ermeneutiche, estetiche ed affettive proprie dei fandom – strategie che sono totalmente estranee, ad esempio, alla cultura scolastica "standard," che rappresenta ancora il contesto in cui si fa esperienza della *Commedia* per la prima volta, sia in Italia che all'estero. È senz'altro vero, da un lato, che questa operazione rischia di privare l'esperienza della *Commedia*, in quanto opera proveniente da una cultura assai lontana dalla nostra, del suo enorme potenziale straniante – nel caso di *Sleepy Poets*, come si è visto, tale potenziale è assolutamente azzerato⁴⁸. D'altro canto, mettere in relazione la fan

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ PLURALCOHOMOLOGY, *What do people think about the "Dante's Divine Comedy is fanfiction" meme/discourse?* Reddit, *r/FanFiction*, 2022, <www.reddit.com/r/FanFiction/comments/s41kez/what_do_people_think_about_the_dantes_divine/> (1 agosto 2024).

⁴⁸ Si leggano, a questo proposito, le riflessioni di Giuseppe Mazzotta, il quale, pur riconoscendo che «[a]s one reads one unavoidably makes knowledge an act of recognition», diffida delle letture "rispecchiative" o attualizzanti dei classici: «go[ing] to the *Divine Comedy* [...] in the spirit of trying to determine how a great work can work for us or what it can do for us, we miss the point [...]. [I]f we simply view the *Divine Comedy* or the *Odyssey* as a means to our preestablished ends, we will not become anything that we were not always already» (G. MAZZOTTA, *Why Did Dante Write the Comedy? Why and How Do We Read It? The Poet and the Critics*, in *Dante Now*).

fiction e la *Commedia* permette a quest'ultima di "attivarsi," ossia di trasformarsi da oggetto passivo (e spesso inerte) di fruizione scolastica a testo a partire dal quale si sviluppa un'esperienza estetica tanto più piena quanto più disinteressata. La *Commedia* ridiventa così, puramente e semplicemente, oggetto di piacere, entrando in risonanza con chi legge, con i suoi costrutti, i suoi interessi e le sue esperienze – in una parola, con la sua identità.

Bibliografia

- AHLIN, C., *11 Classics That Are Secretly Fanfiction*, «Bustle», 9 maggio 2016, <<https://www.bustle.com/articles/159041-11-classics-that-are-secretly-fanfiction>> (1 agosto 2024).
- BARNER, A.J., *The Case for Fanfiction: Exploring the Pleasures and Practices of a Maligned Craft*, McFarland, Jefferson 2017.
- BOOTH, P. (a cura di), *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*, Wiley-Blackwell, Hoboken 2018.
- BOOTH, P., WILLIAMS, R. (a cura di), *A Fan Studies Primer: Method, Research, Ethics*, University of Iowa Press, Iowa City 2021.
- BRUHN, J., LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE, A., DE PAIVA VIEIRA, M. (a cura di), *The Palgrave Handbook of Intermediality*, Springer, Cham 2024.
- CLICK, M.A., SCOTT, S. (a cura di), *The Routledge Companion to Media Fandom*, Routledge, London 2017.
- COGGESHALL, E., *Dante oggi: l'inferno diffondibile*, «Italianistica», 2020, XLIX, 2, pp. 73–88, <<https://doi.org/10.19272/202001302006>> (1 agosto 2024).
- DAWKINS, R., *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Oxford 1976.
- DIPIAZZA, F., *Fandom: Fic Writers, Vidders, Gamers, Artists, and Cosplayers*, Twenty-First Century Books, Minneapolis 2018.
- DE BERNARDINI, G., *Le Divine Commediche Avventure di Dante e Virgilio*, Astromica/RW Edizioni, Trento 2022.
- DON ALEMANNI, *Feudalesimo e libertà, La Divina commedia quasi mille anni dopo*, Magic Press, Ariccia 2015.
- DOKI DOKI TSUNA, *Why Can't We Call Dante's Inferno a Fanfiction*, Tapas Forum, 2021, <<https://forums.tapas.io/t/why-cant-we-call-dantes-inferno-a-fanfiction/63767>> (1 agosto 2024).
- FONIO, F., *Dante nella globosfera: meme danteschi e letture possibili della Commedia*, in *La mondializzazione di Dante. 1: Europa: atti del Convegno internazionale (Nancy, 7-8 ottobre 2021)*, a cura di A. Braidà-Laplace, J.

- Cadeddu, G. Sangirardi, Longo, Ravenna 2022, pp. 159-77.
- GARLANDO, L., *Vai all'inferno, Dante!*, Rizzoli, Milano 2020.
- GRADY, C., *Hamlet, The Divine Comedy, and Other Classic Literature that Is also Fan Fiction*, «Vox», 5 aprile 2016, <<https://www.vox.com/2016/4/5/11363816/five-literature-fanfiction>> (1 agosto 2024).
- HELLEKSON, K., BUSSE, K. (a cura di), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, McFarland, Jefferson 2006.
- ID. (a cura di), *The Fan Fiction Studies Reader*, University of Iowa Press, Iowa City 2014.
- KUSTRITZ, A., *Slashing the Romance Narrative*, «The Journal of American Culture», 2003, 26, 3, pp. 371-384.
- LAMERICHS, N., *Productive Fandom: Intermediality and Affective Reception in Fan Cultures*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2018, p. 13.
- LAZZARIN, S., *@DanteSommoPoeta: la letteratura dell'epoca di Twitter, in Dante pop: la Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, a cura di S. Lazzarin e J. Dutel, Vecchiarelli, Roma 2018, pp. 17-44.
- MAZZOTTA, G., *Why Did Dante Write the Comedy? Why and How Do We Read It? The Poet and the Critics*, in *Dante Now. Current Trends in Dante Studies*, a cura di T.J. Cachey, Jr., University of Notre Dame Press, Notre Dame 1995, pp. 63-79.
- PETRICOLA, M., *I mondi dell'Oltremondo. Dante e la Commedia dal fantasy alla fan fiction*, ETS, Pisa 2023.
- ID., *A Girls' Night Out with Dante and Virgil: Transforming the Divine Comedy in the Age of Fandom*, «Interdisciplinary Italy», 16 novembre 2023, <<https://interdisciplinaryitaly.org/a-girls-night-out-with-dante-and-vgil-transforming-the-divine-comedy-in-the-age-of-fandom/>> (1 agosto 2024).
- PHOTARK, *Is Hell in the Divine Comedy "canon" or "fanfiction"?*, Reddit, r/NoStupidQuestions, <www.reddit.com/r/NoStupidQuestions/comments/2gmzv6/is_hell_in_the_divine_comedy_canon_or_fanfiction/> (1 agosto 2024).
- PLURALCOHOMOLOGY, *What do people think about the "Dante's Divine Comedy is fanfiction" meme/discourse?* Reddit, r/FanFiction, 2022, <www.reddit.com/r/FanFiction/comments/s41kez/what_do_people_think_about_the_dantes_divine/> (1 agosto 2024).
- PORTER, D. (a cura di), *Internet Culture*, Routledge, London 1996.
- SE I SOCIAL NETWORK FOSSERO SEMPRE ESISTITI, *La Divina Commedia riveduta e scorretta*, Longanesi, Milano 2020.
- WILSON, A., *The Role of Affect in Fan Fiction*, «Transformative Works and Cultures», 2016, 21, <<https://doi.org/10.3983/twc.2016.0684>> (1 agosto 2024).

WILSON, A., *Fan Fiction and Premodern Literature: Methods and Definitions*, «Transformative Works and Cultures», 2021, 36, <<https://doi.org/10.3983/twc.2021.2037>> (1 agosto 2024).

YUZURUZU, *Sleepy Poets*, Archive of Our Own, <<https://archiveofourown.org/works/6576199/chapters/15045733#workskin>> (1 agosto 2024).

Il lettore della World Literature. Dal contrappunto di Said alla *traduction agonique* di Samoyault

Mattia Bonasia

Sapienza Università di Roma – Sorbonne Université

Nella collettanea *Tensions in World Literature* (2018) David Damrosch definisce la World Literature come ciò che un singolo lettore sperimenta leggendo libri scritti fuori dalla propria tradizione culturale. La lettura, dunque, si situa in uno «spazio ellittico» tra la cultura di origine del testo e il sistema di ricezione del lettore: qui diventa evidentemente cruciale la traduzione, che può assimilare il diverso oppure straniarlo. Nella stessa raccolta Matthias Freise si concentra sulla funzione sociale attribuita alla lettura della letteratura mondiale: se in passato essa era funzionale all'affermazione di una postura intellettuale elitaria, nella contemporaneità si è sempre più legata ai temi della creolizzazione. In *Culture and Imperialism* (1993) Said definiva il *contrapuntal reading* come la capacità di contestualizzazione storica e culturale delle diverse voci di un testo, ma quale tipo di lettore possiede gli strumenti per attuare una simile lettura? Infine, qual è il ruolo del lettore nella World Literature, e come si relaziona con l'etica e la politica della traduzione?

world literature, David Damrosch, Edward Said, Tiphaine Samoyault, Antoine Berman, translation studies

Reading globally

Negli ultimi vent'anni stiamo assistendo a una nuova fervida produzione critica sulle teorie e le pratiche della World Literature. Dai contributi a cavallo dei due millenni di Pascale Casanova¹, David Damrosch² e Franco Moret-

¹P. CASANOVA, *La République Mondiale des Lettres*, Seuil, Paris 1999.

²D. DAMROSCH, *What is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton 2003.

ti³, alle recenti pubblicazioni di Arianna Dagnino⁴ e Debjani Ganguly⁵, lo studio della Letteratura Mondiale si è focalizzato in particolare su: campo letterario, circolazione, traduzione e morfologie della letteratura *global*⁶. Tuttavia, paradossalmente non si hanno numerosi esempi di studi capaci di concentrarsi sulla fondamentale figura del lettore. In queste pagine intendiamo tracciare un percorso comparatistico in tre tappe: partiremo dal *contrapuntal reading* di Edward Said, passando per la concezione della lettura e della traduzione come spazi ellittici tra le culture di David Damrosch, per arrivare alla politica della traduzione di Tiphaine Samoyault.

Innanzitutto, è necessario chiedersi con Vilashini Cooppan cosa voglia dire *reading globally*, leggere su scala mondiale⁷? Secondo Matthias Freise per un lettore il termine «Letteratura Mondiale» può avere un valore qualitativo (i migliori libri del mondo⁸) o un valore quantitativo (tutte le letterature e i libri del mondo). Seguendo Franca Sinopoli, ci troviamo di fronte alla differenza tra canone e biblioteca «laddove [...] quest'ultima per realizzarsi si imbatte prima o poi nell'esigenza di un canone, ovvero di uno o più criteri di scelta di cosa debba o non debba farne parte»⁹ («non si può leggere tutto»¹⁰, ricorda Franco Moretti col suo *distant reading*): pensiamo ai modelli eurocentrici della *Biblioteca della letteratura universale* di Herman Hesse¹¹, o ai corsi in *Great Books* delle università statunitensi, organizzati come grandi cataloghi antologici di «capola-

³ F. MORETTI, *Distant Reading*, Verso, London-New York 2013.

⁴ A. DAGNINO, *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*, Purdue University Press, West Lafayette 2015.

⁵ D. GANGULY, *This Thing Called the World. The Contemporary Novel as a Global Form*, Duke University Press, Durham-London 2016.

⁶ Anche in ambito italiano si è avuta una notevole produzione, di cui si redige qui un elenco sommario e non assolutamente esaustivo: A. GNISCI, *La letteratura del mondo*, Carocci, Roma 1984; G. BENVENUTI – R. CESERANI, *La letteratura nell'età globale*, il Mulino, Bologna 2012; R. MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, ETS, Pisa 2013; F. SINOPOLI, *Interculturalità e transnazionalità della letteratura: questioni di critica e studi di casi*, Bulzoni, Roma 2014; S. ALBERTAZZI (a cura di), *Introduzione alla World Literature*, Carocci, Roma 2021; G. BENVENUTI (a cura di), *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Einaudi, Torino 2023; F. SINOPOLI, S. CONTARINI (a cura di), *Transculturalità: un concetto operativo in Europa?*, con la collaborazione di M. Bonasia, Lithos, Roma 2023.

⁷ V. COOPPAN, *Ghosts in the Disciplinary Machine: The Uncanny Life of World Literature*, «Comparative Literature Studies», 2004, 41, 1, p. 12.

⁸ M. FREISE, *Four Perspectives on World Literature: Reader, Producer, Text and System*, in W. FANG (a cura di), *Tensions in World Literature. Between the Local and the Universal*, Palgrave Macmillan, Singapore 2018, pp. 193-194.

⁹ F. SINOPOLI, *Dall'universalismo letterario alle forme attuali della mondialità letteraria*, in A. GNISCI, F. SINOPOLI, N. MOLL *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Bruno Mondadori, Milano 2010, p. 60.

¹⁰ F. MORETTI, *Conjectures on World Literature*, in ID., *Distant Reading*, cit., p. 48.

¹¹ H. HESSE, *Eine Bibliothek der Weltliteratur* [1957], trad. it. E. Castellani, *Una biblioteca della letteratura universale*, Adelphi, Milano 1979.

vori della letteratura mondiale» (occidentale) letti direttamente in traduzione e decontestualizzati¹². Sempre secondo Freise, questa concezione ipercolta della Letteratura Mondiale in passato aveva una funzione sociale, tesa a dimostrare l'appartenenza a un'élite culturale del lettore. A questa visione "pacifica", legata a una concezione decontestualizzante, unitaria e monolitica della Repubblica delle Lettere, recentemente si è opposta una linea che prende come oggetto privilegiato di studio la letteratura transculturale, che vive nell'attraversamento delle frontiere, delle lingue e delle identità, al fine di proporre un'idea differente di mondialità¹³, eminentemente decoloniale¹⁴.

Due approcci critici differenti, due tipi di lettori differenti, uno che tende, potremmo dire, a "fidarsi" del canone promulgato, nella convinzione che valore estetico e ricezione vadano di pari passo; l'altro decisamente più scettico, cosciente che l'istituzione del canone è un'attività derivativa, costruttiva, un lettore attivo negli spazi da riempire, negli interstizi tra autore, comunità e testo. Eppure, infine, entrambi questi lettori-tipo hanno una questione comune: come leggere questi testi? Come muoversi in queste biblioteche/canoni in maniera consapevole? Queste questioni ci conducono alla lezione di Edward Said.

Il «contrapuntal reading» di Edward Said

Said è stato a lungo visto quasi unicamente come il padre della critica postcoloniale, difatti, non viene mai abbastanza sottolineato come alla base di tutta la nuova fioritura critica della World Literature anglosassone ci sia proprio la sua opera da mediatore culturale. Il critico palestinese traduce il cardinale *Philo-*

¹² Cfr. T. D'HAEN, *The Routledge Concise History of World Literature*, London-New York, Routledge 2012, pp. 83-84.

¹³ Per la distinzione tra una globalizzazione standardizzante e una mondialità come tessuto relazionale di differenze si veda la poetica della relazione di É. Glissant, in particolare la definizione di mondialità data in *La Cohée du Lamentin*, Gallimard, Paris 2005, p. 15: «Ce que l'on appelle Mondialisation, qui est donc l'uniformisation par le bas, le règne des multinationales, la standardisation, l'ultralibéralisme sauvage sur les marchés mondiaux [...], et ainsi de suite, chacun peut s'en rendre compte, c'est la procession des lieux-communs rabâchés par tous, et que nous nous répétons infiniment, mais c'est aussi, tout cela, le revers négatif d'une réalité prodigieuse que j'appelle la Mondialité. Elle projette, cette mondialité, dans l'aventure sans précédent qu'il nous est donné à tous aujourd'hui de vivre, et dans un monde qui pour la première fois, et si réellement et de manière tant immédiate, foudroyante, se conçoit à la fois multiple et un, et inextricable. Nécessité pour chacun de changer ses manières de concevoir, de vivre et de réagir, dans ce monde-là».

¹⁴ L'approccio decoloniale vede il sapere occidentale come: «un sapere proveniente da un soggetto dominante ma anche il processo di decostruzione; contesta il fatto che la conoscenza, quella considerata legittima, vera, universale continui ad essere quella prodotta in Occidente», R. BORGHI, *Decolonialità e privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Meltemi, Roma 2020, p. 71.

logie der Weltliteratur di Eric Auerbach con la moglie Marie Said nel 1969¹⁵, e più in generale Auerbach e il suo approccio filologico sono un costante riferimento: citato in *The World, the Text, and the Critic*¹⁶ e in *Culture and Imperialism*¹⁷, ripreso come modello esplicito della *location* e del *contrapuntal reading* in *Humanism and Democratic Criticism*:

That it is possible to be critical of humanism in the name of humanism and that, schooled in its abuses by the experience of Eurocentrism and empire, one could fashion a different kind of humanism that was cosmopolitan and text-and-language-bound in ways that absorbed the great lessons of the past from, say, Erich Auerbach and Leo Spitzer and more recently Richard Poirier, and still remain attuned to the emergent voices and currents of the present, many of them exilic, extraterritorial, and unhoused, as well as uniquely American¹⁸.

Andiamo con ordine. Si parlava di lettore e canone. Come analizzato da Mauro Pala¹⁹ in *The World, the Text, and the Critic*, Said distingue tra due diverse accezioni della critica e della formazione del canone: *filiation* e *affiliation*. La prima, di carattere premoderno, creava una linea filiale canonica in base a legami

¹⁵ E. AUERBACH, *Philologie der Weltliteratur* [1952], trad. eng. M. Said, E. Said, *Philology and Weltliteratur*, «The Centennial Review», 1969, 13, 1, pp. 1-17.

¹⁶ Said fa esplicitamente riferimento ad Auerbach comparando la sua condizione a quella del filologo esiliato a Istanbul durante la Seconda Guerra Mondiale e la scrittura del monumentale *Mimesis*: «The book owed its existence to the very fact of Oriental, non-Occidental exile and homelessness. And if this so, then Mimesis itself is not, as it has so frequently been taken to be, only a massive reaffirmation of the Western cultural tradition, but also a work built upon a critically important alienation from it, a work whose conditions and circumstances of existence are not immediately derived from the culture it describes with such extraordinary insight and brilliance but built rather on an agonizing distance from it», E. SAID, *The World, the Text, and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1983, p. 8.

¹⁷ Qui invece Said si mostra più critico nei confronti del concetto prima goethiano e poi auerbachiano di *Weltliteratur*: «Romania underpins Europe, just as (in a curiously regressive way) the Church and the Holy Roman Empire guarantee the integrity of the core European literatures. At a still deeper level, it is from the Christian Incarnation that Western realistic literature as we know it emerges. This tenaciously advanced thesis explained Dante's supreme importance to Auerbach, Curtius, Vossler and Spitzer. To speak of comparative literature therefore was to speak of the interaction of world literature with one another, but the field was epistemologically organized as a sort of hierarchy, with Europe and its Latin Christian literatures at its center and top. When Auerbach, in a justly famous essay entitled *Philologie der Weltliteratur*, written after World War Two, takes note of how many "other" literary languages and literatures seemed to have emerged (as if from nowhere: he makes no mention of either colonialism or decolonization), he expresses more anguish and fear than pleasure at the prospect of what he seems so reluctant to acknowledge: Romania is under threat.», E. SAID, *Culture and Imperialism*, Vintage Books, New York 1993, p. 45.

¹⁸ E. SAID, *Humanism and Democratic Criticism*, Columbia University Press, New York 2004, pp. 10-11.

¹⁹ Cfr. M. PALA, *Cultura, imperialismo e contrappunto: Edward Said e il ruolo del critico postcoloniale*, «Torre di Babele: rivista di Letteratura e Linguistica», 2006, 4, pp. 83-93.

percepiti come naturali e basati sull'autorità dei testi (obbedienza, paura, amore, rispetto...)²⁰. Lo schema affiliativo, dipendente unicamente dalla cultura e dalla società, modifica questi legami in quelle che sembrerebbero forme trasparenti (coscienza, collegialità, consenso, rispetto professionale), promulgando in realtà una determinata egemonia culturale²¹. Di conseguenza, quando gli studenti (e dunque i lettori) si affacciano allo studio della cosiddetta *letteratura*, si trovano dinanzi a testi che vengono presentati come l'incarnazione dell'unica vera tradizione; un canone, da apprezzare e venerare, che vive in un relativamente neutro e indipendente campo politico, il campo letterario²². Secondo Said questa transizione dalla natura alla cultura, questo processo di *naturalizzazione della monocultura*, è garantito dalla figura del critico, che valida queste relazioni culturali²³. Ed è qui che entra in gioco la figura del critico militante, situato (ed esiliato²⁴, ancora secondo il modello auerbachiano in *Mimesis*): la critica «secolare», il cui compito è dimostrare come i testi siano sempre *worldly*, ovvero ancorati, intessuti in un polisistema di riferimenti al contesto sociale e politico («Texts are worldly, to some degree they are events, and, even when they appear to deny it, they are nevertheless part of the social world, human life, and of course the historical moments in which they are located and interpreted»²⁵). La *mondanità* del testo è leggibile attraverso il *contrapuntal reading*, che permette di analizzare l'archivio culturale non in maniera univoca, ma mettendo in dialettica (in contrappunto) le storie metropolitane narrate dal centro con le storie narrate da chi è stato dominato da questi atti discorsivi:

As we look back at the cultural archive, we begin to reread it not univocally but contrapuntally, with a simultaneous awareness both of the metropolitan history that is narrated and of those other histories against which (and together with which) the dominating discourse acts. In the counterpoint of Western classical music, various themes play off one another, with only a provisional privilege being given to any particular one; yet in the resulting polyphony there is concert and order, an organized interplay [...] In the same way, I believe, we

²⁰ SAID, *The World, the Text, and the Critic*, cit., p. 20.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 21.

²³ *Ibid.*, p. 24.

²⁴ Secondo Said oggi: «Yet it is no exaggeration to say that liberation as an intellectual mission, born in the resistance and opposition to the confinements and ravages of imperialism, has now shifted from the settled, established, and domesticated dynamics of culture to its unhoused, decentered, and exilic energies, energies whose incarnation today is the migrant, and whose consciousness is that of the intellectual and artist in exile, the political figure between domains, between forms, between homes, and between languages. From this perspective then all things are indeed counter, original spare, strange. From this perspective also, one can see “the complete consort dancing together” contrapuntally», SAID, *Culture and Imperialism*, cit., p. 332.

²⁵ *Id.*, *The World, the Text, and the Critic*, cit., p. 4.

can read and interpret English novels, whose engagement [...] with the West Indies or India, say, is shaped and perhaps even determined by the specific history of colonization²⁶.

Leggere in maniera contrappuntistica significa muoversi tra un punto di vista interno al testo ed uno esterno, con una particolare attenzione al sistema di riferimenti extradiegetici contenuti in esso. Da un punto di vista “interno” (testuale, narratologico) l’interprete cerca di spiegare le strategie narrative, retoriche e linguistiche, rispettando la densità degli elementi testuali implicati, e utilizzando strumenti “autorizzati” dal testo stesso. D’altro canto, il punto di vista “esterno” analizza le problematiche strategie “seduttive” del testo, che ci guidano verso una data visione del mondo; questo punto di vista dà spazio al marginale, al non detto, andando oltre l’intenzione autoriale. Si veda a tal proposito la celebre analisi di *Mansfield Park* (1814) di Jane Austen presente in *Culture and Imperialism*: nonostante il testo spinga il lettore a ignorare che l’economia di Mansfield Park dipende da una piantagione nei Caraibi, il lettore “contrappuntistico” deve resistere a questa tentazione in piena conoscenza (e coscienza) delle dinamiche imperialiste implicate in questa visione.

Ora, qui arriviamo a una domanda cruciale: Said difatti fornisce degli strumenti per permettere al lettore la lettura contrappuntistica, ma quale lettore è veramente capace di utilizzare questi strumenti? E di conseguenza, essendo la World Literature composta in gran parte da letteratura tradotta, come rientra in questo ragionamento la traduzione? Può il compito del traduttore (un po’ lettore, un po’ critico) nella World Literature essere propriamente quello di garantire la lettura contrappuntistica?

David Damrosch: la lettura come «doppia rifrazione»

David Damrosch è forse l’unico teorico della World Literature a donare un grande spazio alla lettura. In *What is World Literature* egli spiega come le opere ascrivibili alla World Literature non costituirebbero quel famoso canone dei «migliori libri del mondo», bensì sarebbero quelle che circolano oltre la propria cultura d’origine:

1. World Literature is an elliptical refraction of national literatures.
2. World Literature is writing that gains in translation.
3. World Literature is not a set canon of texts but a mode of reading: a form of detached engagement with world beyond our own place and time.²⁷

²⁶ ID., *Culture and Imperialism*, cit., p. 51.

²⁷ DAMROSCH, *What is World Literature?*, cit., p. 281.

Localizzando il proprio discorso, l'autore critica implicitamente la didattica statunitense che usa opporre la World Literature allo studio delle letterature nazionali, teorizzando una metodologia dello studio dello spazio ellittico generatosi nel passaggio di un'opera dal contesto di partenza a quello di arrivo. Cruciale risulta di conseguenza la traduzione: mentre i testi informativi non «perdono né acquistano nulla» in traduzione, le opere letterarie manifestano qualcosa di diverso all'estero e in patria, guadagnando attraverso la traduzione: «il risultato di una traduzione eccellente non è la perdita di una visione originale non mediata del mondo, bensì l'innalzamento dell'interazione creativa naturale tra lettore e testo»²⁸. La World Literature, dunque, è una «doppia rifrazione», che si genera nel rapporto tra produzione culturale del contesto di partenza e orizzonte linguistico, ricettivo, del contesto di arrivo²⁹. Questi elementi evidentemente sono condizionati anche (se non soprattutto) dalle tensioni tra rapporti di potere linguistici, economici, culturali insiti alla Repubblica Mondiale delle Lettere analizzata da Pascale Casanova, la quale mappa uno spazio internazionale della letteratura che ha un proprio modo di funzionamento, gerarchico e violento, e una propria storia occultata dalla nazionalizzazione delle storie letterarie. La sua geografia si costruisce a partire dall'opposizione tra una capitale letteraria (universale) e numerose «periferie» definite in base alla loro distanza estetica dal centro³⁰. Il centro viene definito «meridiano di Greenwich letterario», in quanto: «le méridien d'origine institue le présent, c'est-à-dire, dans l'ordre de la création littéraire, la modernité. On peut ainsi mesurer la distance au centre d'une œuvre ou d'un corpus d'œuvres, d'après leur écart temporel aux canons qui définissent, au moment précis de l'évaluation le présent de la littérature»³¹. Ma Casanova non disegna una semplice opposizione binaria tra spazi letterari dominanti e dominati: si parlerebbe infatti di un *continuum* in cui le opposizioni, le concorrenze, le forme di dominazione multipla impediscono il disegno di una gerarchia lineare³². Parliamo dunque di uno spazio internazionale che «ritraduce» nei propri termini specifici le dinamiche politiche e nazionali: questo spazio, nonostante non sia infatti totalmente indipendente dalle imposizioni politiche, ha delle proprie leggi autonome, che hanno permesso un vero e proprio «spazio internazionale autonomo della letteratura»³³.

Damrosch sceglie di ignorare le riflessioni di Casanova³⁴, preferendo soffermarsi sul rapporto tra lettore e testo in sé: le opere della World Literature

²⁸ *Ibid.*, p. 292.

²⁹ *Ibid.*, p. 283.

³⁰ CASANOVA, *La République Mondiale des Lettres*, cit., p. 25.

³¹ *Ibid.*, p. 127.

³² Cfr. *Ibid.*, p. 121.

³³ Cfr. *Ibid.*, p. 124.

³⁴ La ricezione negli Stati Uniti del saggio di Casanova genera l'importante volume C. PRENDERGAST

attraversano il proprio territorio d'origine e vengono recepite attivamente da un lettore straniero, esse sono *born translated*, opere in cui l'atto traduttivo è sia medium che origine della scrittura («translation is not secondary or incidental to these works. It is a condition of their production»³⁵). Ma molte opere non acquisterebbero un diverso status all'estero in quanto troppo legate al proprio contesto (soprattutto per questioni linguistiche). Traduzione e lettura nel modello di Damrosch sono quindi intimamente collegate: «in pratica la letteratura mondiale consiste nell'esperienza vissuta da un singolo lettore nel leggere opere scritte fuori dalla propria tradizione»³⁶; come la traduzione, anche la lettura si posiziona in uno spazio ellittico tra la cultura di produzione del testo e quella del lettore:

The borders of world literature are formed at once on a global scale and at the most individual level, made and remade in the shifting relations between worldwide capital flows, national publishing industries and university systems, and the personal preferences of individual readers [...]. The ultimate boundary of world literature is found in the interplay of works in a reader's mind, reshaped anew whenever a reader picks up one book in place of another, begins to read, and is drawn irresistibly into a new world³⁷.

Damrosch distingue tra un'edizione assimilativa che adatta l'opera straniera alle norme della cultura di arrivo, e una traduzione *foreignizing* (straniante) che enfatizza il valore differenziale dell'opera, violando le aspettative locali. Anche se non citandolo direttamente, Damrosch qui fa riferimento all'etica della traduzione di Antoine Berman, che in *L'épreuve de l'étranger* analizzava come la cultura occidentale moderna leghi la fedeltà della traduzione alla sacralizzazione dell'unicità della lingua materna³⁸, e al conseguente inscindibile legame tra lingua, identità e territorio, di marca nazionalista. Berman vede il monolinguisimo come un fenomeno storico e contestuale ribaltando la tradizionale bipartizione tra fedeltà e infedeltà: nella nuova «traduttologia» vi è un tipo di traduzione «etnocentrica», che segue cioè l'etica negativa della «trasmissibilità», in quanto dietro la scusa dell'attenzione al contesto d'arrivo, della trasmissione del messaggio, ci sarebbe una «negazione sistematica dell'estraneità dell'opera straniera»³⁹, della distanza tra due culture. Per Berman la traduzione non può essere definita unicamente in termini di comunicazione, di trasmissione di messaggi,

(a cura di), *Debating World Literature*, Verso, London-New York 2004.

³⁵R. WALKOWITZ, *Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature*, Columbia University Press, New York 2015, p. 4.

³⁶D. DAMROSCH, *Frames for World Literature*, in *Tensions in World Literature*, cit., p. 110.

³⁷*Ibid.*, p. 111.

³⁸Per una risemantizzazione di questa critica in chiave femminista, si veda Y. YILDIZ, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, Fordham University Press, New York 2014.

³⁹A. BERMAN, *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris 1984, p. 16.

di *rewording*: mettendosi in linea con la visione della lingua come organismo pluridiscorsivo stratificato di Michail Bachtin⁴⁰, Berman afferma che l'etica della traduzione sta nella difesa delle lingue e dei rapporti interlinguistici contro l'omogenizzazione crescente dei sistemi di comunicazione:

Et tel est, peut-être, l'essentiel de la conscience traductrice moderne : une exigence maximale de « savoir » au service d'une certaine réalimentation de la capacité parlante du langage, d'une certaine manière lucide d'habiter et de défendre Babel à l'heure où la Tour-des-Multiples-Langues (c'est-à-dire celle des Différences) est menacée par l'expansion d'un jargon déracinant qui n'est même pas l'espéranto⁴¹.

Traduzione, ricezione, lettura. Difatti, *What Is World Literature* è anche una storia di pratiche della lettura, di misunderstanding, di contestualizzazione storica e geografica dell'ermeneutica. Si veda l'analisi della circolazione dell'*Epica di Gilgamesh* nell'Ottocento in particolare attraverso lo studio della traduzione di George Smith, *The Chaldean Account of the Deluge* (1874), letta come perfetto esempio di ricezione assimilativa e di orientalismo⁴², in cui i motivi dell'*Epica di Gilgamesh* vengono interpretati attraverso passi della Genesi. Smith vede l'opera come un poema nazionale dei babilonesi attraverso una "triangolazione" tra cultura biblica e antica Grecia. Per Damrosch anche la ricezione delle opere di Franz Kafka è un esempio di modifica sostanziale delle traduzioni (ma anche delle edizioni in tedesco) durante gli anni: l'autore è passato difatti da essere letto (e tradotto) come artista-tipo che trascende la cultura di provenienza ad essere interpretato attraverso la sua appartenenza alla comunità ebraica di Praga. Questo shift «from a universal to an ethnic Kafka»⁴³ è stato provocato soprattutto da *Kafka: Pour une littérature mineure* (1975) di Deleuze e Guattari. Damrosch spiega come Max Brod nell'editare i testi postumi di Kafka abbia seguito l'intenzione autoriale normalizzando la punteggiatura e il lessico, nonostante la prosa mostri influenze linguistiche dal ceco, dallo yiddish e dall'ebraico. Se la traduzione inglese del 1930 "universalizza" lo scrittore staccandolo dal contesto, dopo la monografia di Deleuze e Guattari le traduzioni restituiscono la punteggiatura originale, insieme ad altri elementi linguistici; d'altronde questo sarebbe un Kafka "non veritiero", in quanto egli, spiega Damrosch, adottava questo intarsio multilinguistico negli appunti e nei diari ma nella scarna produzione in vita utilizzava un tedesco di alto livello standard:

⁴⁰ M. BACHTIN, *Voprosy literaturi i estetiki* [1975], trad. it. C. S. JANOVIC, *Estetica e Romanzo*, Einaudi, Torino 2001.

⁴¹ BERMAN, *L'épreuve de l'étranger*, cit., p. 289.

⁴² Cfr., E. SAID, *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978.

⁴³ DAMROSCH, *What is World Literature?*, cit., p. 189.

Are the new editions simply “better” than the old according to the shifting standards of literary taste, or are they in some sense objectively better as well? If we now see a Prague Jew where an earlier generation saw an international modernist, are we getting closer to the essence of the writer and his work, or simply projecting our current interests in both?⁴⁴

Politiche della traduzione da Gayatri Spivak a Tiphaine Samoyault

Negli ultimi anni l’etica della traduzione è stata messa in discussione da una concezione politica, basata sulla planetarietà⁴⁵ di Gayatri Spivak e sulla sua critica del *translatese*:

In the act of wholesale translation into English there can be a betrayal of the democratic ideal into the law of the strongest. This happens when all the literature of the Third World gets translated into a sort of with-it translates, so the literature by a woman in Palestine begins to resemble, in the feel of its pros, something by a man in Taiwan [...]. For the student, this tedious translates cannot compete with the spectacular stylistic experiments of a Monique Wittig or an Alice Walker⁴⁶.

Il traduttore e la traduttrice per Spivak dovrebbero imparare dai *subaltern studies* a studiare le storie delle lingue del *Global South*, i loro contesti specifici, e a produrre traduzioni (o critiche di traduzioni) in cui le specificità delle lingue originali vengono mantenute e spiegate accuratamente al lettore. Solo così la World Literature può superare le contraddizioni implicate nel concetto di «guadagnare in traduzione» (chi guadagna? – si chiede Spivak – come e perché?). Queste riflessioni sono state riprese da diverse studiose che hanno messo in luce gli scarti differenziali, le intraducibilità persistenti nei passaggi tra le lingue⁴⁷. In particolare, nel recente *Traduction et violence* Tiphaine Samoyault

⁴⁴ *Ibid.*, p. 198.

⁴⁵ «[The Humanities] might attempt to figure themselves – imagine themselves – as planetary rather than continental, global or worldly. [...] I propose the planet to overwrite the globe. Globalization is the imposition of the same system of exchange everywhere [...]. The globe is on our computers. No one lives there. It allows us to think that we can aim to control it. The planet is in the species of alterity, belonging to another system; an yet we inhabit it, on loan. It is not really amenable to a neat contrast with the globe. I cannot say “the planet, on the other hand”. When I invoke the planet, I think of the effort required to figure the (im)possibility of this underived intuition», G.C. SPIVAK, *Death of a Discipline*, Columbia University Press, New York 2003, p. 72.

⁴⁶ G. C. SPIVAK, *The Politics of Translation* [1992], in L. VENUTI (a cura di) *The Translation Studies Reader*, Routledge, London-New York 2000, p. 399.

⁴⁷ Ci riferiamo in particolare a: E. APTER, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, Verso, London-New York 2013; B. CASSIN, *Éloge de la traduction. Compliquer l’universel*, Fayard,

critica le nuove possibilità fornite dalla traduzione automatica, in quanto esse accelererebbero la scomparsa delle lingue più fragili: il compito del traduttore diventa “di servizio”, atto alla correzione e al controllo, e non alla proposizione di nuove alternative. Oggi la traduzione è il maggior operatore comunicativo, ma non in quanto protettrice delle peculiarità di ciascun linguaggio, bensì come imposizione del *Globish*, che non è semplicemente l’inglese, ma la traduzione automatica, che pretende la trasparenza e l’equivalenza tra le lingue e i linguaggi. La traduzione, quindi, non va pensata come un’operazione esclusivamente positiva di accoglimento dell’altro, del diverso, nella propria lingua e cultura, in quanto essa è diventata il maggiore strumento del cammino verso un mondo monoversale e isolato: «la transparence est violence»⁴⁸. Trattasi di una posizione in evidente conflittualità tanto con la già citata etica della traduzione, quanto con la visione della traduzione come negoziazione di Umberto Eco, in cui essa è sempre pronta a perdere qualcosa per guadagnare qualcos’altro, attenta agli orizzonti d’attesa dei lettori⁴⁹.

Samoyault conia il termine *traduction agonique*: una traduzione come spazio di relazione che mette in luce le conflittualità del passaggio tra le lingue. La traduzione è sempre un atto politico conflittuale, in quanto possiede un carattere decostruttivo: il testo iniziale è riscritto, torna allo stato di bozza, sempre da rifare; le alterità per Samoyault vanno preservate, in quanto il conflitto tra culture e contesti esiste e va messo in evidenza. La traduzione e la scrittura sono dunque allo stesso tempo estremamente vicine e inverse, in quanto entrambe lavorano sulla lingua, sulla trasmissione letteraria, ma il traduttore in un certo senso disfa quello che lo scrittore ha fatto. La traduzione è un’attività negativa ma il potere, la politica della traduzione risiede proprio in questo lato, nella sua subordinazione, perché posiziona la letteratura fuori dalla sua autorità:

La traduction agonique est ainsi celle qui laisse en jeu les forces de conflit inhérentes à la traduction, entre les langues, entre l’esprit et la lettre, entre l’original et les traductions, entre différentes options qui se proposent et parmi lesquelles il faut choisir, et qui s’en sert pour affirmer une position, pour prendre une décision. C’est donc en termes politiques qu’il est possible de penser la traduction et non en termes éthiques, selon un modèle qui serait non plus celui de la négociation, mais celui du maintien de la rivalité. Le conflit existe, il est affronté, il n’est pas déjoué. Le traducteur est amené à prendre une décision et à l’affirmer contre d’autres. De même, sa traduction s’affirme à la fois avec et contre l’original, avec et contre la traduction précédente⁵⁰.

Paris 2016.

⁴⁸ T. SAMOYULT, *Traduction et violence*, Seuil, Paris 2020, p. 10.

⁴⁹ Cfr. U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003.

⁵⁰ SAMOYULT, *Traduction et violence*, cit., p. 53.

In conclusione, la nostra proposta, aperta evidentemente a nuovi sviluppi, è che la politica della traduzione di Samoyault permetta al lettore della World Literature quella lettura contrappuntistica paventata da Said, in quanto il testo esibisce i contrasti tra i rapporti di forza, e quindi spinge il lettore a riflettere su questo passaggio, a porsi per l'appunto in contrappunto tra le culture. Il lettore nello spazio ellittico ideale visualizzato da Damrosch non è davvero libero di scegliere, interpretare, riempire gli spazi vuoti. Critica, traduzione, lettura si intersecano, per un'esperienza che Vlashini Cooppan definisce *uncanny*⁵¹, che permette al lettore una percezione della molteplicità dei mondi, dei tempi e degli spazi inclusi nel nostro pianeta, e del sistema relazionale in cui viviamo.

Bibliografia

- ALBERTAZZI, S. (a cura di), *Introduzione alla World Literature*, Roma, Carocci, 2021.
- APTER, E., *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, Verso, London-New York 2013.
- AUERBACH, E., *Philologie der Weltliteratur* [1952], trad. it. di V. Ruberl, *Filologia della Weltliteratur*, in *San Francesco, Dante, Vico ed altri saggi di filologia romanza*, Editori riuniti, Roma 1987, pp. 159-171.
- BACHTIN, M., *Voprosy literaturi i estetiki* [1975], trad. it. di C. S. Janovic, *Estetica e Romanzo*, Einaudi, Torino 2001.
- BENVENUTI, G. (a cura di), *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Einaudi, Torino 2023.
- ID., CESERANI, R., *La letteratura nell'età globale*, il Mulino, Bologna 2012.
- BERMAN, A., *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris 1984.
- BORGHI, R., *Decolonialità e privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Meltemi, Roma 2020.
- CASANOVA, P., *La République Mondiale des Lettres*, Seuil, Paris 1999.
- CASSIN, B., *Éloge de la traduction. Compliquer l'universel*, Fayard, Paris 2016.
- CONTARINI, S., SINOPOLI, F. (a cura di), *Transculturalità: un concetto operativo in Europa?*, con la collaborazione di M. Bonasia, Lithos, Roma 2023.
- COOPPAN, V., *Ghost in the Disciplinary Machine: The Uncanny Life of World Literature*, «Comparative Literature Studies», 41, 1, 2004, pp. 10-36.
- DAGNINO, A., *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*, Purdue University Press, West Lafayette 2015.
- DAMROSCH, D., *What Is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton 2003.

⁵¹ COOPPAN, *Ghosts in the Disciplinary Machine*, cit., p. 30.

- ID., *How to read World Literature*, Wiley-Blackwell, Chester 2009.
- ECO, U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003.
- FANG, W. (a cura di), *Tensions in World Literature. Between the Local and the Universal*, Palgrave Macmillan, Singapore 2018.
- GANGULY, D., *This Thing Called the World. The Contemporary Novel as a Global Form*, Duke University Press, Durham-London 2016.
- GLISSANT, É., *La Cohée du Lamentin*, Gallimard, Paris 2005.
- GNISCI, A., *La letteratura del mondo*, Carocci, Roma 1984.
- ID., SINOPOLI, F., MOLL, N., *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Bruno Mondadori, Milano 2010.
- HESSE, H., *Eine Bibliothek der Weltliteratur* [1957], trad. it. di E. Castellani, *Una biblioteca della letteratura universale*, Adelphi, Milano 1979.
- MORACE, R., *Letteratura-mondo italiana*, ETS, Pisa 2013.
- MORETTI, F., *Distant Reading*, Verso, London-New York 2013.
- PALA, M., *Cultura, imperialismo e contrappunto: Edward Said e il ruolo del critico postcoloniale*, «Torre di Babele: rivista di Letteratura e Linguistica», 2006, 4, pp. 83-93.
- PRENDERGAST, C. (a cura di), *Debating World Literature*, London-New York, Verso, 2004.
- SAID, E., *The World, the Text, and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge 1983.
- ID., *Culture and Imperialism*, Vintage Books, New York 1993.
- ID., *Humanism and Democratic Criticism*, Columbia University Press, New York 2004.
- SAMOYAUULT, T., *Traduction et violence*, Seuil, Paris 2020.
- SINOPOLI, F., *Interculturalità e transnazionalità della letteratura: questioni di critica e studi di casi*, Bulzoni, Roma 2014.
- SPIVAK, G. C., *Death of a Discipline*, Continuum, New York 2003.
- ID., *The Politics of Translation* [1992], in *The Translation Studies Reader*, a cura di L. Venuti, Routledge, London-New York 2000, pp. 397-416.
- WALKOWITZ, R., *Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature*, Columbia University Press, New York 2015.
- WILSON, G., *Edward Said on Contrapuntal Reading*, «Philosophy and Literature», 1994, 18, 2, pp. 265-273.
- YILDIZ, Y., *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, Fordham University Press, New York 2014.

Il libro e la legge del mondo parallelo. I personaggi di Cărtărescu lettori di Kafka

Fabio Massimo Rocchi

Dipartimento di Lettere, Facoltà di Storia e Filologia, Tirana

I richiami tra i romanzi di Kafka e quelli dello scrittore romeno Mircea Cărtărescu sono frequenti e del tutto autorizzati dalla natura visionaria e angosciante delle opere di quest'ultimo. Dominate da una atmosfera densa di inquietudine – in cui sovente creature dalle sembianze di insetto alludono a metamorfosi che chiamano in causa dimensioni parallele, infrangendo la barriera della realtà – le narrazioni di Cărtărescu sembrano pertanto, e in più di un aspetto, proseguire un filone modernista di inizio Novecento che proprio attraverso il messaggio di Kafka aveva trovato uno dei suoi paradigmi conoscitivi più immaginifici.

Soprattutto nel romanzo *Solenoid* (2015), il parallelismo è ancora più calzante, grazie alla presenza di alcune citazioni in cui il protagonista principale, un anonimo professore di romeno presso la Scuola n. 86 di Bucarest, viene messo in scena mentre legge, o rilegge, più volte un frammento dei diari di Kafka (datato dicembre 1923) e mentre commenta il celebre apologo *Vor dem Gesetz*, pubblicato da Kafka fin dal 1915 come racconto autonomo e poi inserito nel Nono capitolo di *Der Prozess* (1925).

La lettura di un autore centrale per la storia del Novecento letterario diventa così veicolo di conoscenza per il personaggio protagonista di *Solenoid* e si riverbera, all'interno di un autocommento che interessa una metanarratività di valore ermeneutico, anche sul romanzo-mondo che lo stesso professore di romeno sta a sua volta scrivendo, appoggiandosi tanto alle proprie visioni quanto al sostegno di una tradizione letteraria assimilata fin da quando era adolescente. Le citazioni ispirate ai libri e ai frammenti di Kafka, assieme al loro reimpiego in funzione narrativa da parte di Cărtărescu, permettono di spostare in un secondo momento la riflessione anche sulla categoria del modernismo, indagando le forme e le valenze dei suoi ritorni nell'alveo della narrativa contemporanea.

Mircea Cărtărescu, letteratura comparata, storia della lettura, pratiche della lettura, Modernismo, Ipermodernismo, Neomodernismo, Kafka, letteratura contemporanea

La rielaborazione di una relazione profonda

Per chi abbia letto anche soltanto una delle fluviali e visionarie opere dello scrittore romeno Mircea Cărtărescu non sembrerà arbitrario sostenere una analogia di ambientazione tra quelle atmosfere e alcune scene di *Der Prozess* (1914-1915) o di *Das Schloss* (1922). Anche se ci spostiamo dal romanzo al racconto, assistiamo allo stesso tipo di interferenza narrativa tra i dati essenziali e la loro trasfigurazione allucinata – per usare le espressioni più benevole del Lukács lettore di Kafka in *Scritti sul realismo*¹. Si tratta di una interferenza che continua a procedere come in parallelo nei due autori, a distanza di quasi un secolo, pur considerando che Cărtărescu è solito frequentare il genere breve mantenendosi spesso sul filo dell'equivoco, non concependolo cioè all'interno di una misura contenuta e debordando al contrario in una lunghezza che saremmo più portati a includere ancora una volta nella categoria del romanzo piuttosto che in quella del racconto.

Proprio come in Kafka, e al di là del problema della classificazione per generi, in Cărtărescu si manifestano dense inquietudini associate a luoghi dominati da principi anti-logici e anti-realistici. In questi luoghi, sovente, creature dalle sembianze di insetto – di larva per essere più precisi – alludono a metamorfosi che chiamano in causa mondi paralleli, infrangendo la barriera del percepibile e del concepibile umano.

La suggestione della *Verwandlung*, della metamorfosi in insetto, non deve però trarre in inganno. Dei postulati del racconto di Kafka del 1912 Cărtărescu non recupera il meccanismo testuale centrale – lo straniamento – e non aderisce ad un punto di vista pressoché interno, seppur riportato da un narratore eterodiegetico, un punto di vista cioè direttamente riferito alla sfera percettiva del personaggio mutatosi in altro. Le scene in cui si muovono sinuosamente gli inquietanti gasteropodi che abitano copiosi le pagine di Cărtărescu sono sempre viste con stupore, raccontate con dovizia di particolari perché osservate da una certa distanza, colte in un bagliore che ricorda l'onirico. La presenza di Kafka è piuttosto, un po' ovunque in Cărtărescu, un confronto culturale inevitabile proprio perché, nel momento in cui l'ambizione è quella di una narrazione che

¹ G. LUKÁCS, *Franz Kafka o Thomas Mann?*, in ID., *Scritti sul realismo*, Einaudi, Torino 1978, pp. 895-944.

si faccia anche sintesi di una tradizione, quel nome diventa un punto di riferimento primo-novecentesco dal quale non si può prescindere. Esplicite menzioni a Kafka del resto possono essere rinvenute nel racconto *REM*, contenuto nella raccolta *Nostalgia*², in cui il primo punto di vista offerto al lettore è quello di un insetto abbarbicato su un volume di una biblioteca dove sono presenti le opere dello scrittore praghese; nel racconto *I gemelli*, nel quale Kafka compare assieme a Rilke; nel romanzo *Travesti*³, in cui nel sanatorio di Budila il protagonista adolescente legge appunto *Die Verwandlung* e torna in camerata a recuperarla poco prima della partenza, perché ha dimenticato il libro in branda.

Vorrei però isolare da questa serie di occorrenze – ben lontana dall’essere esaurita – soltanto quei casi in cui, dalla semplice citazione tratta da un panorama sapienziale di riferimento, la presenza di Kafka riesce invece a diventare qualcosa di più, offrendoci spunti di concretezza funzionali all’analisi. E vorrei farlo trattando il momento dell’atto della lettura – argomento di questo convegno – come tema, offrendo cioè secondo la terminologia di un teorico della letteratura come Francesco Orlando un più chiaro *ritagliamento formale* alla scena in cui un personaggio o un narratore di fatto non citano, ma nella finzione narrativa leggono e commentano un determinato passo traendolo da un libro stampato che viene tenuto tra le mani⁴.

L’opera in cui più di altre il ricorso a Kafka si concentra attorno ad unità di senso coerenti, portatrici di un significato per altro capace di raggiungere il fulcro concettuale della visione che orienta il sistema dei valori del romanzo, è *Solenoid*, iper-narrazione del 2015 arrivata in Italia nella traduzione di Bruno Mazzoni soltanto nel 2021, nell’edizione Il Saggiatore⁵. Qui la citazione esce dall’alveo dell’indefinito per farsi appunto tema, momento testuale ben riconoscibile perché connesso ad una ricorsività formale, quella del libro che viene prima letto e poi commentato dal protagonista – come vedremo, a più riprese.

La storia vede, ridotta alle sue linee essenziali, un anonimo professore di romeno prestare servizio presso la Scuola n. 86 di Bucarest, ai tempi del regime di Nicolae Ceaușescu. Il personaggio, io narrante senza nome, è un gran lettore fin da quando era piccolo, e lo troviamo pertanto molte volte alle prese con l’atto della lettura mentre visita biblioteche o si occupa di recuperare manoscritti e testi che lo affasciano. I commenti più approfonditi che riguardano le citazioni riservate a Kafka sono due. Uno interessa il celebre apologo *Vor dem Gesetz*,

² M. CĂRTĂRESCU, *Nostalgia* [1993], *Nostalgia*, trad. it. di B. Mazzoni, Voland, Roma 2003; nuova ed. 2012.

³ ID., *Travesti* [1994], *Travesti*, trad. it. di B. Mazzoni, Voland, Roma 2000.

⁴ F. ORLANDO, *Di che si occupa questo libro*, in ID., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 2015, pp. 3-19.

⁵ M. CĂRTĂRESCU, *Solenoid* [2015], *Solenoid*, trad. it. di B. Mazzoni, Il Saggiatore, Milano 2020.

pubblicato da Kafka fin dal 1915 come racconto autonomo e poi inserito nel Nono capitolo di *Der Prozess* (1925). Il protagonista, allora bambino, ne ha letta una versione trasfigurata all'interno di una collana di romanzi di avventure⁶. La scena meriterebbe di essere approfondita anche alla luce di una ulteriore ricorrenza intertestuale, sempre interna all'opera di Cărtărescu e contenuta nel prologo della raccolta di racconti *Melancolia* (2019), nel vorticoso *La danza*, in cui viene messa in scena una riedizione dello scontro tra l'individuo e il guardiano davanti a un ingresso vietato e a prima vista inviolabile⁷. Intendo però concentrarmi soltanto sulla seconda citazione kafkiana, quella che riguarda un lacerto tratto dai *Frammenti di quaderno e fogli sparsi* (*Fragmente aus Heften und losen Blättern*) raccolti da Max Brod⁸. È datato dicembre 1923 e il professore di romeno lo rilegge più volte, dandone una sua interpretazione. Il frammento recita:

Der Träume Herr, der große Isachar, saß vor dem Spiegel, den Rücken eng an dessen Fläche, den Kopf weit zurückgebeugt und tief in den Spiegel versenkt. Da kam Hermana, der Herr der Dämmerung, und tauchte in Isachars Brust, bis er ganz in ihr verschwand.

Il signore dei sogni, il grande Isachar, stava seduto davanti allo specchio, la schiena aderente alla sua superficie, la testa completamente piegata all'indietro e profondamente immersa nello specchio. Allora venne Hermana, la signora del crepuscolo, e si tuffò nel petto di Isachar fino a scomparirvi del tutto⁹.

Nel confronto tra il testo tradotto dal romeno e l'originale in tedesco si può rilevare, di passaggio, che Hermana è der Herr, «Da kam Hermana, der Herr der Dämmerung», dunque “il” signore del crepuscolo, ma questa è soltanto una sottigliezza di natura filologica. Il centro del problema è invece rappresentato da quali ispirazioni di tipo esistenziale e letterario siano provocate da questa lettura nella mente del professore, specialmente considerando che anch'egli è alle prese con la stesura di un romanzo anti-tradizionale che ricalca da vicino le visioni dalle quali viene visitato, da lui annotate meticolosamente in alcuni quaderni. Ecco quanto riporta in merito al frammento di Kafka:

Più volte mi sono chiesto da dove venisse la mia avversione per il romanzo [...]. In questo frammento di Kafka c'è la risposta compiuta. Perché non trovi in nessun romanzo frasi come questa, perché nemmeno Kafka ha osato trasformarle negli ossicini dell'orecchio interno di una qualche narrazione [...]. Sono rimaste incrostate in oscure pagine di diario destinate al fuoco, pagine che non divertono e che non istruiscono, pagine che non esistono, ma più

⁶ *Ibid.*, pp. 81-84.

⁷ *Id.*, *Melancolia* [2019], *Melancolia*, trad. it. di B. Mazzoni, La nave di Teseo, Milano 2022.

⁸ F. KAFKA, *Frammenti e scritti vari*, a cura di Max Brod, Mondadori, Milano 2001.

⁹ CĂRTĂRESCU, *Solenioide*, cit., p. 311.

significative di tutto quanto è mai esistito. [...]. Il mondo si è riempito di milioni di romanzi che eludono l'unica ragione di essere che la scrittura abbia mai avuto: quella di comprendere te stesso fino in fondo, fin nell'unica stanza del labirinto della mente in cui non hai diritto di penetrare¹⁰.

Da queste parole scaturisce, nelle pagine successive, una ampia digressione di natura metaletteraria sulla forma romanzo che rappresenta una vera e propria dichiarazione di intenti da parte di Cărtărescu. In essa è racchiusa la polemica nei confronti di una narrazione di superficie, legata ai generi e alle storie che, si direbbe con il gergo del marketing editoriale, *fanno mercato*, mentre l'ideale al quale tendere è ben chiaro, incastonato nel frammento kafkiano: la veglia e il sogno si sovrappongono, alla ricerca di una barriera conoscitiva da attraversare.

Queste le circostanze che tematizzano la lettura, descritta nel suo immediato mutarsi in interpretazione. Un passo, quello sul «grande Isachar», meditato a più riprese dall'io narrante, tanto da diventare via di accesso per una esegesi che non si interroga soltanto sull'atto della lettura ma che chiama in causa anche il processo di scrittura. Si tratta di circostanze ancor più rivelatrici quando si va a constatare che la metafora forse più rappresentata all'interno di *Solenioide* è quella della penetrazione della barriera sensoriale, in direzione di uno sfondamento dimensionale. Dal dato di realtà si passa, senza transizioni e in scene dal carattere vertiginoso, alla permeabilità dei pavimenti, delle pareti, delle superfici, un attraversamento fisico che costituisce una delle costanti più forti dell'immaginario di Cărtărescu. C'è di più: la resa diaristica del proprio vissuto e delle proprie impressioni, seppur all'interno dei meccanismi di finzione del plot, trova perfetta corrispondenza nelle modalità di procedere di Kafka. È una modalità che Cărtărescu mostra di aver introiettato da vicino. Nel corso di una intervista rilasciata a Nicola Lagioia, dal titolo *Contemplare l'universo con un cervello di gatto*, si legge: «Kafka non faceva differenza fra il suo diario e gli altri suoi scritti: romanzi, racconti, parabole. Li scriveva tutti negli stessi quaderni, mescolati gli uni con gli altri, ripresi in maniera ossessiva, migliorati con nuove aggiunte»¹¹. La trasfusione tra fiction e prosa biografica è totale ed è autorizzata dall'osservazione attenta delle prassi di scrittura di Kafka. Funzionalizza il lacerto di Hermana che entra in Isachar in una prospettiva più ampia¹², tale da

¹⁰ *Ibid.*, pp. 311-312.

¹¹ N. LAGIOIA, *Contemplare l'universo con un cervello di gatto*, «Lucy. Sulla Cultura», 6 marzo 2023, <<https://lucysullacultura.com/contemplare-luniverso-con-un-cervello-di-gatto-unintervista-a-mircea-cartarescu/>>(8 aprile 2024).

¹² Il passo solleva inoltre una interessantissima questione di tipo storico-critico: le influenze cinematografiche che nella stesura del frammento lo stesso Kafka ebbe presenti. Non è peregrino ipotizzare che Kafka avesse visto il film di Murnau, *Nosferatu*, proiettato a Berlino per la prima volta il 4 marzo del 1922. La pellicola arrivò a Praga il 27 gennaio del 1923, in una sala del Café Louvre, spesso frequentata da Kafka, che nel frattempo era tornato in città dopo i mesi di sanatorio

diventare anche prassi della composizione letteraria, la stessa che Cărtărescu dichiara di adottare quando si mette a scrivere romanzi, come visitato da illuminazioni alle quali presta totale ascolto, senza sottoporre successivamente i suoi scritti ad alcun tipo di editing:

Ogni mia pagina esiste prima che io la scriva, è come se fosse coperta da una patina bianca e io lavoro per eliminarla¹³.

Distanze e confluente. Il ritorno di uno stream di tipo modernista

Inquadrare un mastodonte come Cărtărescu, che procede per accumulazione anche rispetto ai modelli, non è operazione semplice, ma è necessario quanto meno tentare di fare ordine per comprendere le confluente che si verificano nella sua opera. Troviamo almeno tre consistenti e comprovati filoni:

1. L'influenza della letteratura romena, con le suggestioni tratte dalle opere di Mihail Eminescu (*Genio desolato*), Max Blecher (*Accadimenti nell'irrealità immediata*) e Ana Blandiana (*Progetti per il passato e altri racconti*)¹⁴;
2. Il sincretismo e l'adesione nei confronti di un immaginario tratto dalla cultura orientale, primo tra tutti il mandala, grazie alla mediazione dello storico delle religioni Mircea Eliade;
3. Le influenze infine di una certa idea di canone, denso di riferimenti alla cultura occidentale ma non esclusivamente limitato ad essa. In due momenti, di fronte all'imponente e inquietante statua di ossidiana, la statua della dannazione, ritroviamo in *Solenioide* l'elenco di queste opere, un

presso l'Hotel Krone. Nei *Diari* e nelle *Lettere a Milena* non vi è traccia di questa visione, ma il frammento dedicato a Isachar, successivo alla data della prima proiezione a Praga, sembrerebbe essere influenzato dal film, specie se si isolano i particolari dello specchio – centrale in Murnau fin dalla prima scena – e quelli dell'allungarsi delle ombre e delle membra, così come delle figure, in una situazione di luce indefinita.

¹³ M. CROSETTI, *L'intervista. Mircea Cărtărescu: "Leggere i classici mi ha salvato dalla dittatura"*, «La Repubblica», 22 maggio 2022.

¹⁴ Per un quadro dettagliato delle influenze della letteratura romena in Cărtărescu si veda F.M. ROCCHI, *Cinque domande a Bruno Mazzoni, la voce italiana di Cărtărescu*, «Le parole e le cose²», 15 febbraio 2022, <<https://www.leparoleelecose.it/?p=43464>> (2 maggio 2024). Per quanto riguarda i riferimenti agli originali romeni citati: M. EMINESCU, *Geniu pustiu* [post. 1904], *Genio solitario*, traduzione di S. Mattesini, M. Farnetti, Lubrina Bramani Editore, Bergamo 1989; M. BLECHER, *Întâmplări în irealitate imediată* [1936], *Accadimenti nell'irrealità immediata*, traduzione di B. Mazzoni, Keller Editore, Rovereto 2012; A. BLANDIANA, *Proiecte de trecut* [1982], *Progetti per il passato e altri racconti*, traduzione di M. Cugno, Anfora Edizioni, Milano 2008.

elenco che enumera tra gli altri autori cardine quali Dante, Dostoevskij, Rilke, Proust, Joyce, Faulkner, Woolf e, *ça va sans dire*, Kafka¹⁵.

Nelle letture critiche che sono comparse negli ultimi anni, in cui la fortuna di Cărtărescu è cresciuta anche in seguito all'inclusione del suo nome tra i possibili futuri Premi Nobel, a pagine di grande lucidità (Remo Ceserani tra i primissimi, Raffaele Donnarumma, Emilia David, Alberto Ravasio, Vanni Santoni)¹⁶ si mescolano pareri discordanti e forse anche colpevoli di introdurre – specie nel dibattito online – prospettive fuorvianti.

Vorrei provare molto sinteticamente a formulare dunque qualche ragionamento, consegnando alla discussione una linea interpretativa ricavata dall'osservazione dei testi e anche e soprattutto da quello specimen costituito dall'inclusione di Kafka, nelle accezioni che abbiamo ormai imparato a conoscere grazie alle letture dei passi tratti da *Solenioide*.

Mi sembra che l'equivoco delle associazioni della scrittura di Cărtărescu alle impostazioni del realismo magico vada discusso per primo. Abbiamo avuto in occasione della prima plenaria di questo Convegno, ad opera di Gabriele Bizzarri, un chiarimento esemplare su cosa si debba intendere con quella corrente latino-americana, dalla quale Cărtărescu è assai distante. Non è improduttivo cercare continuità con Borges, specie con alcuni testi contenuti in *Finzioni* (i racconti *La casa di Asterione*, *La biblioteca di Babele*) ma limitatamente ad affinità di situazione che non condividono le impostazioni e le aspirazioni ultime insite nell'atto di quella scrittura.

Non si può parlare di postmodernismo, specie nell'ambito della letteratura romena. Su questo punto ha fatto chiarezza con pagine importanti Emilia David¹⁷, assegnando alla Romania un postmodernismo sui generis, in quanto paese privo della fase della postmodernità a causa dell'incombenza narcotizzante della dittatura fino alla data spartiacque del 1989. Ma non lo si può fare nemmeno andando a chiamare in causa i maestri storici del movimento. Ci aiutano di nuovo le parole dello stesso Cărtărescu, pronunciate ad esempio su Pynchon: «Pynchon, a causa della ben nota ironia postmoderna, non diventa mai metafisico fino in fondo, mentre io credo nei valori duri, non scherzo mai»¹⁸.

¹⁵ CĂRTĂRESCU, *Solenioide*, cit., pp. 442-445: 443; e pp. 918-934.

¹⁶ Al termine di questo articolo riporto una bibliografia sintetica in cui compaiono alcuni degli interventi più organici e significativi apparsi sulla ricezione dell'opera di Mircea Cărtărescu, in area italiana ed internazionale.

¹⁷ E. DAVID, *L'autore (quasi)-personaggio e altre identità mutevoli nella prosa romena postmodernista*, «Enthymema», 2020, 25, pp. 111-124.

¹⁸ A. RAVASIO, *Scrivo o son scritto? Un dialogo impossibile tra Cărtărescu e Bolaño*, «La balena bianca», 27 aprile 2020, <<https://www.labalenabianca.com/2020/04/27/cartarescu-bolano-nocturni-diurni/>> (8 maggio 2024).

Non si può, dal mio punto di vista, fare riferimento ad una presunta tendenza del romanzo contemporaneo dei paesi dell'est (ad esempio chiamando in causa Olga Tokarczuk in Polonia, Valery Gospodinov in Bulgaria e Ismail Kadare in Albania) nei confronti delle tonalità dell'inquietante e dello strano, in cui dominerebbe per scelta stilistica unanime una posizione antireale. Tale riferimento è assai generico e non legato invece a circostanze testuali che rendano impossibile la postulazione di una koinè omogenea, che tenga sotto il profilo formale.

Se in quegli esempi un approccio realista ormai esausto viene messo in discussione, è anche vero che ogni singolo autore trova nel sovvertimento della realtà una propria metafisica, da inquadrare per molte ragioni nell'ottica dell'unicità. Questo riferirsi ad una vaga e presunta aria di famiglia ha dato luogo anche ad un ulteriore equivoco proprio in area italiana, in cui il *novo sconcertante italico* (come recitava il sottotitolo di una antologia di racconti pubblicata quest'anno da Bompiani, intitolata *L'anno del fuoco segreto*) veniva in qualche modo imparentato proprio con le modalità di scrittura di Cărtărescu. Si può invece parlare in quel caso di una sorta di interessantissimo ritorno dello *strange* di tipo ottocentesco, quel fantastico surreale introdotto in letteratura dai romantici tedeschi e poi ripreso in area americana da Poe e da James, ibridato in questo caso con meccanismi narrativi propri del cinema di genere contemporaneo¹⁹.

Non si può infine parlare nemmeno di *steampunk*, in quanto il genere – che pure ha delle assonanze in *Solenioide* relativamente alla circostanza del potere dell'energia elettrica e della forza elettromagnetica – rientra a pieno titolo nell'alveo delle narrazioni fantascientifiche. Di vapore in Cărtărescu se ne trova tra l'altro ben poco, se non circoscritto alla nebbia di Bucarest, metropoli decadente che richiama da vicino le descrizioni della San Pietroburgo di Dostoevskij o della Dublino di Joyce.

Il filone più produttivo per inquadrare la voce di Mircea Cărtărescu mi sembra invece essere quello di un problematico e allucinato, nonché attualizzato, ritorno dello spirito modernista, colto nei suoi tratti essenziali e a sua volta contaminato da alcuni presupposti narrativi che già risiedevano nel romanticismo romeno come abbiamo visto. Propongo questa linea non adottando la prospettiva del *new modernism* di area americana, quella ad esempio rappresentata dal libro di David James, *Modernist Futures*, perché in quel caso viene lasciata troppo sullo sfondo la grande questione che il modernismo aveva aperta, ovvero

¹⁹ Per una ricapitolazione dell'arrivo del *weird* in area italiana F. DI VITA, *Tra fantasy, fantastico e weird: indagine sul "Novo Sconcertante Italico"*, «L'Indiscreto», 5 novembre 2018, <<https://www.indiscreto.org/tra-fantasy-fantastico-e-weird-indagine-sul-novo-sconcertante-italico/>> (4 maggio 2024).

quel rapporto problematico e visionario con la realtà che metteva al centro la possibilità di una nuova ermeneutica del dato sensibile²⁰.

Lo *stream* modernista, inizialmente di area anglosassone come sappiamo, prevedeva un narratore spesso omodiegetico; l'adozione del punto di vista di un personaggio del margine; l'allusività e insieme l'opacità di alcuni momenti epifanici; uno stato di crisi esistenziale al quale si opponevano barlumi di speranza; un rapporto descrittivo con la realtà minato all'origine da una deformazione allucinata riconducibile al soggetto che vedeva, e che riportava sulla pagina una propria versione del mondo. Sono motivi narrativi che ancora tengono tutti nel momento in cui si vada a descrivere non solo nella sua essenza, ma anche nel suo funzionamento, un romanzo come *Solenioide*.

Come ha scritto Marius Chivu, l'eccezionalità della *misura oltre misura* di Cărtărescu va colta nella sua capacità di ibridare più istanze, in una «mistura di metafinzione, iper-realismo e introspezione», alla ricerca «dell'identità, del tempo perduto ma anche del futuro, del senso del mondo»²¹. Si delinea dunque uno spazio posto al limite tra sogno e realtà, associato ad un viaggio che non si sottrae agli inquietanti interrogativi dell'antropocene e che elegge a più riprese come suo epicentro conoscitivo una Bucarest fatiscante.

C'è un tratto che invece differisce dal modernismo storico nel pensiero di Cărtărescu, un tratto che risiede nella sua ambizione di spiegare alcune leggi fondative di un universo che l'essere umano non avrebbe ancora compreso. La ricerca della quarta dimensione, quello sconfinamento in un mondo altro che abbiamo visto palesarsi nella costante della superficie che ad un certo punto si lascia attraversare, è continua e si sostanzia di argomentazioni di tipo scientifico.

E un richiamo alla scienza, per tornare al Kafka dal quale eravamo partiti, lo troviamo in questa affermazione, in cui i principi della fisica quantistica vengono accostati alle modalità di una narrazione e di una poesia che procede per via anti-logica:

Kafka non è Einstein, però le sue parabole descrivono ugualmente bene il mondo infinito e inconoscibile che è intorno a noi, come del resto le teorie einsteiniane. Il mondo quantico, nella sua assurdità e anti-intuitività, è più vicino alla poesia della fisica di Newton²².

Alla luce di questa affermazione risulta ancora più chiara la valenza della lettura, da parte del professore di romeno in *Solenioide*, del frammento kafkiano.

²⁰ D. JAMES, *Modernist Futures*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.

²¹ M. CHIVU, *La giovane letteratura romena, "dentro" e "fuori"*, «Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», 2012, 1, pp. 227-238: 228.

²² LAGIOIA, *Contemplare l'universo con un cervello di gatto*, cit.

Di Kafka Cărtărescu non condivide né il senso di colpa e di oppressione di fronte alla società né la condanna di un destino segnato. Nell'oltre-reale si condensano alcune rivelazioni alle quali il soggetto arriva per intuizione, passando come di stato, trasmutandosi in una nuova e diversa consistenza. È la sinuosità di *Hermana*, colta nell'attimo in cui si tuffa e scompare nel petto di Isachar. È il paradigma dell'illogico ad accomunare Kafka e Cărtărescu, un paradigma che rompe ad un certo punto la tridimensionalità della pagina per proporre la scoperta di una entità ulteriore, ancora insondata. Una entità che però, per quanto misteriosa, rappresenta una inaspettata speranza di comprensione, e dunque di sopravvivenza.

Il libro che chiede risposta

In *Abbacinante* e in *Solenioide* – ma anche in *Nostalgia*, che di quei romanzi costituisce la sinopia, e in *Melancolia*, in cui viene approfondita sotto il filtro della fascinazione adolescenziale la medesima poetica narrativa – colpisce una decisa ambizione totalizzante. Una mitografia personale, dell'io e anche della storia – come ha sottolineato Donnarumma riferendosi alla trilogia *Abbacinante* – tenta di penetrare l'essenza nascosta delle cose proprio mentre viene proiettata sulla pagina attraverso immagini indimenticabili per il lettore e proprio mentre viene ricompresa in uno sguardo complessivo sui fenomeni e sul reale²³. La tensione verso l'opera-mondo, ovvero verso un'epica che intenda dimostrare l'esistenza di un senso che la letteratura sarebbe ancora in grado di rivelare, rappresenta la peculiarità più evidente in storie che non si limitano soltanto a narrare i fatti. A quel punto, la scelta di un romanzo anche enciclopedico, ricco di digressioni, di intertestualità, di aperture verso altri saperi, sembra voler ostinatamente riferirsi ad una fiducia che l'estremo contemporaneo ha in gran parte perduto: quella della possibilità di decodificare il reale attraverso una storia di finzione scritta su carta.

Paradossale che la via ermeneutica scelta da Cărtărescu per questo processo di conoscenza sia la messa in crisi del dato sensibile, nella ricerca ossessiva di un passaggio verso un'altra dimensione, quell'oltre-reale che deve essere colto nelle superfici di passaggio, superfici permeabili come lo specchio sul quale poggia le spalle Isachar. Il libro diventa, in questo processo di ricerca, un feticcio che, se autentico, come sostiene il professore di romeno in *Solenioide*, può addirittura indicarci una via ancora percorribile:

²³ R. DONNARUMMA, *Mircea Cărtărescu, mitografie dell'io e della storia*, «Alfabeta2», 9 settembre 2016, <<https://arpi.unipi.it/retrieve/e0d6c928-Alfabeta2.pdf>> (29 aprile 2024).

Ma un libro deve essere un segnale, deve dirti “vai là” o “fermati”, o “vola”, o “squatati il ventre”. Un libro deve richiedere una risposta. Se non fa questo, se fermi il tuo sguardo sulla sua superficie [...] invece di appuntarlo verso quello che il libro *indica*, hai letto allora uno scritto letterario e hai mancato ancora una volta il significato di ogni sforzo umano: l’uscire fuori da questo mondo²⁴.

Bibliografia

- BLANDIANA, A., *Proiecte de trecut* [1982], *Progetti per il passato e altri racconti*, traduzione di M. Cugno, Anfora Edizioni, Milano 2008.
- BLECHER, M., *Întâmplări în irealitate imediată* [1936], *Accadimenti nell’irrealtà immediata*, traduzione di B. Mazzoni, Keller Editore, Rovereto 2012.
- CĂRTĂRESCU, M., *Nostalgia* [1993], *Nostalgia*, trad. it. di B. Mazzoni, Voland, Roma 2003; nuova ed. 2012.
- ID., *Travesti* [1994], *Travesti*, trad. it. di B. Mazzoni, Voland, Roma 2000.
- ID., *Solenoid* [2015], *Solenoid*, trad. it. di B. Mazzoni, Il Saggiatore, Milano 2020.
- ID., *Melancolia* [2019], *Melancolia*, trad. it. di B. Mazzoni, La nave di Teseo, Milano 2022.
- CESERANI, R., *Miti moderni di Cărtărescu*, «Il Manifesto», 13 novembre 2003.
- CHIVU, M., *La giovane letteratura romena, “dentro” e “fuori”*, «Lingue e Letterature d’Oriente e d’Occidente», 2012, n. 1, pp. 227-238.
- CONSTANTINESCU, R., *Une porte dans le mur. Du réalisme magique au réalisme allégorique chez Mircea Cărtărescu*, in *Au-delà de la littérature fantastique et du réalisme magique*, a cura di S. Burnautzki, D. Kuschel, C. Ruhe, Peter Lang, Berlin 2022, pp. 235-251.
- CROSETTI, M., *L’intervista. Mircea Cartarescu: “Leggere i classici mi ha salvato dalla dittatura”*, «La Repubblica», 22 maggio 2022.
- DAVID, E., *L’autore (quasi)-personaggio e altre identità mutevoli nella prosa romena postmodernista*, «Enthymema», 2020, n. 25, pp. 111-124.
- DI VITA, F., *Tra fantasy, fantastico e weird: indagine sul “Novo Sconcertante Italic”*, «L’Indiscreto», 5 novembre 2018, [<https://www.indiscreto.org/tra-fantasy-fantastico-e-weird-indagine-sul-novo-sconcertante-italico/>].
- DONNARUMMA, R., *Il corpo di Mircea Cărtărescu*, «Le parole e le cose», 12 luglio 2015, <<https://www.leparoleelecose.it/?p=19687>> (29 aprile 2024).
- ID., *Mircea Cărtărescu, mitografie dell’io e della storia*, «Alfabeto2», 9 settembre 2016, <<https://arpi.unipi.it/retrieve/e0d6c928-Alfabeto2.pdf>> (29 aprile 2024).
- EMINESCU, M., *Geniu pustiu* [post. 1904], *Genio solitario*, trad. it. di S. Mattesini,

²⁴ CĂRTĂRESCU, *Solenoid*, cit., p. 313.

- M. Farnetti, Lubrina Bramani Editore, Bergamo 1989.
- FEKETE, M., *L'occhio della mente: appunti sull'intertesto dantesco nell'opera di Mircea Cărtărescu*, «Critica del testo», 2021, n. XXIV /3, pp. 395-413.
- JAMES, D., *Modernist Futures*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- KAFKA, F., *Frammenti e scritti vari*, a cura di Max Brod, Mondadori, Milano 2001.
- LAGIOIA, N., *Contemplare l'universo con un cervello di gatto*, «Lucy. Sulla Cultura», 6 marzo 2023, <<https://lucysullacultura.com/contemplare-luniverso-con-un-cervello-di-gatto-unintervista-a-mircea-cartarescu/>> (8 aprile 2024).
- LANDI, P., *Mircea Cărtărescu, evadere dalla realtà*, «Doppiozero», 28 maggio 2021, <<https://www.doppiozero.com/mircea-cartarescu-evadere-dalla-realta>> (19 maggio 2024).
- LUKÁCS, G., *Franz Kafka o Thomas Mann?*, in Id., *Scritti sul realismo*, Einaudi, Torino 1978, pp. 895-944.
- MARTIN, M., *D'un postmodernisme sans rivages et d'un postmodernisme sans postmodernité*, «Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires et culturelles», *Le postmodernisme alors et maintenant*, 2009, 1-4, Institutul Cultural Român, Bucarest, pp. 11-22.
- MERLO, R., *Diario di bordo per lo sterminato labirinto in cui ci siamo persi*, «L'Indice dei Libri del Mese», 03 novembre 2021.
- MEZZENA LONA, A., *Cărtărescu e il romanzo degli adolescenti solitari*, «Doppiozero», 21 novembre 2022, <<https://www.doppiozero.com/cartarescu-e-il-romanzo-degli-adolescenti-solitari>> (17 maggio 2024).
- MONTIERI, G., *Solenioide di Mircea Cărtărescu, un romanzo in fuga*, «minima&moralia», 24 settembre 2021, <<https://www.minimaetmoralia.it/wp/libri/solenioide-di-mircea-cartarescu-un-romanzo-in-fuga/>> (22 maggio 2024).
- ORLANDO, F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 2015.
- RAVASIO, A., *Scrivo o son scritto? Un dialogo impossibile tra Cărtărescu e Bolaño*, «La balena bianca», 27 aprile 2020, <<https://www.labalenabianca.com/2020/04/27/cartarescu-bolano-notturni-diurni/>> (8 maggio 2024).
- RAVEGGI, A., «I miei libri non sono solo letteratura»: un'intervista a Mircea Cărtărescu, «Esquire», 3 agosto 2021, <<https://www.esquire.com/it/cultura/libri/a36953181/cartarescu-intervista-solenioide-libro/>> (18 maggio 2024).
- RESINI, E., *Ontogenesi della melancolia. Note su "Melancolia" di Mircea Cărtărescu*, «La balena bianca», 30 gennaio 2023, <<https://www.labalenabianca.com/2023/01/30/ontogenesi-della-melancolia-note-su-melancolia-di-mircea-cartarescu/>> (29 maggio 2024).
- ROCCHI, F.M., *L'annullamento della logica temporale e la visione trasfigurata. Su un oggetto ricorrente in Solenoide di Mircea Cărtărescu*, «Nazione Indiana», 19

- gennaio 2022, <<https://www.nazioneindiana.com/2022/01/19/su-solenoidi-di-mircea-cartarescu/>> (31 maggio 2024).
- ID., *Cinque domande a Bruno Mazzoni, la voce italiana di Cărtărescu*, «Le parole e le cose», 15 febbraio 2022, <<https://www.leparoleelecose.it/?p=43464>> (2 maggio 2024).
- SANTONI, V., *Una bobina speciale cambia la vita di un professore (e la letteratura)*, «la Lettura / Corriere della Sera», 16 maggio 2021.
- ID., *La conoscenza non ha confini. Intervista a Mircea Cărtărescu*, «Le parole e le cose», 15 gennaio 2016, <<https://www.leparoleelecose.it/?p=21705>> (14 maggio 2024).
- ID., *Abbacinati da Cărtărescu*, «Esquire», 13 ottobre 2018, <<https://www.esquire.com/it/cultura/libri/a23721665/vanni-santoni-mircea-cartarescu/>> (18 agosto 2022).
- ID., «Comprendere la realtà»: *intervista a Mircea Cărtărescu*, «L'indiscreto», 11 giugno 2021, <<https://www.indiscreto.org/comprendere-la-realta-intervista-a-mircea-cartarescu/>> (27 maggio 2024).

Per una fenomenologia del lettore di romanzi: da Piglia a Rabelais

Simona Carretta

Università per Stranieri di Perugia

Procedendo dal saggio di Ricardo Piglia *L'ultimo lettore* (2005), l'articolo si propone di indagare una fenomenologia del lettore di romanzi a fronte della concorrenza sempre maggiore esercitata dai generi narrativi audiovisivi. Ciò non per ritornare sul presagio della "morte del romanzo" né per incoraggiare la nostalgia di epoche trascorse ma per comprendere la possibilità del romanzo di invitare il lettore ad un'esperienza di relazione con il mondo che non coincide con la semplice identificazione nelle storie narrate.

lettore, romanzo, identificazione, mimesis, Rabelais, Piglia

Gli ultimi lettori: da Kafka a Borges

C'è un saggio di Ricardo Piglia, ripubblicato in Italia lo scorso anno, che si apre con una domanda cruciale per la teoria letteraria: «Cos'è un lettore?»¹. La natura sospetta del quesito non tarda a rivelarsi: nel giro di poche pagine, lo scrittore argentino si ritrova ad ammettere che per poter rispondere bisognerebbe riuscire a definire la stessa letteratura. Il titolo del saggio, *L'ultimo lettore*, è ricavato dall'omonimo componimento poetico di Oliver Wendell Holmes posto in epigrafe: *I sometimes sit beneath a tree / And read my own sweet songs; / Though naught they may to others be, / Each humble line prolongs / A tone that might have passed away, / But for that scarce remembered lay*. I versi dello scrittore americano introducono il tema: il poeta che legge se stesso all'ombra di un

¹ È questo il titolo del I capitolo del saggio di R. PIGLIA, *L'ultimo lettore* [2005], trad. it. di A. Gianetti, SUR, Roma 2023, pp. 17-40.

albero è rimasto solo. Può sembrare insolito che nei primi anni del XXI secolo, quando Piglia scrive il saggio, dichiararsi conclusa l'era dei lettori. Presentato come «il secolo dell'immagine», il Duemila non smette di essere anche il tempo della parola scritta. L'attività del lettore sembra anzi intensificarsi e corrispondere in misura crescente a quella prescrittagli dalla sua etimologia: da «*lego*», il cui primo significato è «*raccogliere*».

Ciò che muta è il supporto e insieme l'oggetto della lettura. Il lettore che, seduto davanti a uno schermo, «raccoglie» i dati ricavati dagli ipertesti si sostituisce o convive sempre più spesso accanto al lettore dei libri letterari, che in essi rintraccia già dei modelli di riorganizzazione. Sono questi gli ultimi lettori esaminati da Piglia. Il saggista individua i tratti salienti dei lettori di letteratura, ricercandoli in alcuni casi limite di lettori reali o fittizi. Al vertice di questa «storia immaginaria dei lettori»² Piglia colloca Borges. L'inventore di Tlön, che ha bruciato i propri occhi leggendo, è colui che per primo varca la soglia tra le due modalità della lettura: quella del lettore che si lascia guidare dal libro (per Piglia ben rappresentato da Kafka, che racconta nelle lettere a Felice Bauer le sue notti inesauste al chiarore di una lampada³) e quella del lettore ormai disperso in un mondo di segni, il cui immaginario si sviluppa non più a partire da un libro ma *tra* i libri: «sorge nel bel mezzo della successione simmetrica di volumi allineati sugli scaffali silenziosi di una biblioteca»⁴.

Un altro capitolo del saggio è dedicato ai lettori che figurano nei romanzi. In particolare i personaggi di Anna Karenina e Emma Bovary sono indicati da Piglia come esempi di lettura estrema. Il non meglio precisato «romanzo inglese» che Anna sfoglia sul treno ripensando all'incontro con Vronskij, i numerosi romanzi sentimentali che Emma divora in collegio, conducono entrambe alla morte.

Ultimo lettore, poi, è Robinson Crusoe, che pratica la lettura come bibliomanzia: aperte a caso le pagine del testo sacro rinvenuto tra i resti del naufragio, Robinson orienta in base ad esse la sua esperienza sull'isola deserta. In questo, il protagonista del romanzo di Defoe incarna il sogno nascosto di ogni lettore: quello di assaporare una totale solitudine come condizione necessaria per concentrarsi su ogni genere di libro. Nell'esperienza della solitudine, o meglio nella pratica della lettura silenziosa da questa favorita – una novità rispetto alla ricezione delle narrazioni orali, che avveniva ad opera di una collettività – Albert

² *Ibid.*, p. 24.

³ Piglia riporta il testo di *A notte fonda*, la poesia di Yan Tsentsai (XVIII sec.) inviata da Kafka a Felice Bauer nella lettera del 24 novembre 1912: «Nella notte fredda, curvo sul libro, / ho dimenticato l'ora d'andare a letto. / I profumi della mia coperta trapunta d'oro / sono svaniti, il caminetto è spento. / La mia bella amica che fin qui a stento / dominò la collera, mi strappa il lume / e mi chiede: lo sai che ora è?». *L'ultimo lettore*, cit., p.43.

⁴ *Ibid.*, p. 27.

Thibaudet ha riconosciuto il presupposto per l'affermazione del genere del romanzo⁵. Il suo incremento sarebbe associato alla stampa, che avrebbe permesso lo sviluppo di un rapporto a due tra il lettore e il testo e quindi incoraggiato il raccoglimento richiesto per abbandonarsi all'identificazione con il contenuto della trama. Ora, è vero che il recente successo di un fenomeno culturale come i Silent Reading Party, da New York approdato in Italia, sembra mettere in dubbio il collegamento che si credeva automatico tra la lettura silenziosa e la sua fruizione solitaria. A pensarci bene, però, niente di nuovo sotto il sole: l'iniziativa di radunarsi nei parchi o nei caffè per leggere sì in compagnia, ma ciascuno isolato con il proprio libro, non fa che riproporre in una versione più attraente e modaiola l'esercizio di solito assicurato dalle biblioteche e in ogni caso non altera il raccoglimento necessario all'avvio del processo di identificazione. Studiosi come Paul Ricœur⁶ o Hans Robert Jauss⁷ hanno visto in questa possibilità di identificarsi con ciò che si legge un effetto decisivo procurato dalla lettura dei testi narrativi, inclusi quelli di carattere romanzesco⁸.

L'attuale proliferazione delle forme narrative sollecita però una diversa valutazione dell'impatto che sarebbe specificamente esercitato sul lettore da un'arte letteraria come il romanzo. Nel nostro mondo dominato dalla «narratività totale»⁹ – e di cui già indoviniamo il crepuscolo, se è vero che perfino alcuni fra i più fini studiosi del *plot*, come Jonathan Gottschall sul piano delle neuroscienze e Peter Brooks su quello della teoria letteraria, hanno cominciato a mettere in dubbio il potenziale sempre educativo delle storie¹⁰ – risulta chiaro come le narrazioni che stimolano in maniera più efficace l'effetto di identificazione non si trovano più nei libri, ma arrivano dallo schermo.

È logico allora chiedersi se l'effetto dell'identificazione possa ancora essere considerato, come ancora un secolo fa, una prerogativa quasi esclusiva del romanzo o se la concorrenza rappresentata nei suoi confronti dalle nuove forme

⁵ Cfr. A. THIBAUDET, *Il lettore di romanzi* [1925], a cura di F. Bertoni, Liguori, Napoli 2000.

⁶ Si veda in particolare P. RICŒUR, *Sé come un altro* [1990], a cura di D. Iannotta, Jaca Book, Milano 2016; ID., *L'identità narrativa* [1991], trad. it. di A. Baldini, «Allegoria», 2009, 60, pp. 93-104.

⁷ Cfr. ad esempio H.R. JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria* [1982], trad. it. di B. Argenton, il Mulino, Bologna 1987, in particolare la Parte Seconda, *L'identificazione estetica. Saggio sull'eroe letterario*, pp. 283-330.

⁸ Questo sebbene lo stesso Ricœur, riferendosi a Musil, abbia riconosciuto che le categorie estetiche del romanzo moderno spesso agiscono in contrasto all'effetto di identificazione. Cfr. RICŒUR, *L'identità narrativa*, cit., p. 98.

⁹ Cfr. ad esempio D. MENEGHELLI, *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narratività totale*, Morellini, Milano 2013.

¹⁰ Faccio riferimento ai due volumi recenti di J. GOTTSCHALL, *Il lato oscuro delle storie. Come lo Storytelling cementa le società e talvolta le distrugge* [2021], trad. it. di G. Olivero, Bollati Boringhieri, Torino 2022; e di P. BROOKS, *Sedotti dalle storie. Usi e abusi della narrazione* [2022], trad. it. di G. Episcopo, Carocci, Roma 2023.

narrative non inviti a ripensarlo in maniera diversa. Questo, certo, non per dare adito ad atteggiamenti nostalgici ma per capire di quale tipo di identificazione parliamo quando a provarla non sono genericamente delle storie, ma delle opere che vediamo appartenere alla tradizione artistica avviata da Rabelais e da Cervantes. Perché anche i romanzi raccontano delle storie, ma lo fanno nel loro proprio modo.

Se allora, come scrive Piglia, domandarsi «Cos'è un lettore?» è il modo di comprendere la letteratura, quando cerchiamo di mettere a fuoco ciò che fa di un lettore un “lettore di romanzi” è alla comprensione delle possibilità conoscitive del romanzo che in realtà ci rivolgiamo.

Henry Bemis: Tempo di leggere

Per avviare questa analisi ritorniamo al paradosso dell'ultimo lettore. Ma facciamo uno sforzo ulteriore: cerchiamo di immaginare quale potrebbe essere davvero l'ultimo lettore, l'ultimo lettore della Terra.

Lo troviamo forse in Henry Bemis, il protagonista di *Tempo di leggere* (*Time Enough at Last*), ottavo episodio di *Ai confini della realtà* (*The Twilight Zone*), la fortunata serie televisiva di genere fantascientifico ideata da Rod Serling e andata in onda negli Stati Uniti dal 1959 al 1964. Si tratta di un episodio molto popolare, di recente riproposto al cinema in Italia in versione restaurata¹¹: Henry Bemis è un impiegato bancario di mezza età con la passione della lettura; ma per soddisfarla deve confrontarsi ogni giorno con diversi ostacoli. In particolare, deve difendersi dai richiami del suo direttore, che minaccia di licenziarlo se non la smetterà di leggere di nascosto durante l'orario di lavoro, e dai dispetti di sua moglie, che esasperata da quella che sembra una sua vera e propria mania gli riga i libri o glieli nasconde. Bemis è infatti un lettore avido, compulsivo. Un lettore che legge per il gusto di leggere, qualsiasi cosa gli capiti a tiro: da Dickens agli stralci dei giornali al distintivo appuntato sulla giacca di un'inserviente. È il lettore smarrito in un mondo di segni, ricordato da scrive Piglia; un Bouvard, o Pécuchet, della lettura. Eppure si tratta di un personaggio con cui non possiamo fare a meno di solidarizzare: chi di noi non ha sognato almeno una volta di chiudersi in una soffitta, o in un qualsiasi luogo separato dal mondo, per leggere indisturbato? Proprio come Bemis durante le frequenti pause che si concede sul lavoro si rintana nel caveau della sua banca con i libri. Durante una di queste accade però l'imprevedibile: scoppia la bomba nucleare. Uscito dal caveau, Bemis scopre di essere l'unico sopravvissuto. Sa di poter contare su provviste alimentari sufficienti, ma questo non gli basta a consolarlo di essere l'ultimo

¹¹ L'ultima proiezione al Cinema Modernissimo di Bologna il 24 novembre 2023.

uomo rimasto sulla Terra. Si aggira per la città distrutta pensando di farla finita. Passando accanto ai resti della biblioteca comunale, trova però cumuli di libri ancora intatti. Comprende allora che il disastro nucleare ha materializzato il suo sogno nascosto: quello di trovarsi finalmente solo, di avere all'improvviso *tempo per leggere*. Presto però il sogno si trasforma in un incubo. Come vuole lo stereotipo del lettore, Bemis porta gli occhiali (con lenti molto spesse). Ma un attimo prima di aprire il primo libro, inciampa sulle macerie e le lenti si infrangono. Questo incidente si rivela allora una catastrofe, che come una legge del contrappasso lo condanna all'eterna impossibilità della lettura.



Immagine 12. Burgess Meredith alias Henry Bemis in *Tempo di leggere* (*Time Enough At Last*), ottavo episodio della serie di Rod Serling *Ai confini della realtà* (*The Twilight Zone*), 1959.

Anche senza questa tragica conclusione, il caso estremo rappresentato da Bemis si presta a dei confronti interessanti. Ripensiamo a Robinson. La solitudine a cui si trova costretto durante i primi dodici anni che passa sull'isola deserta funziona come condizione della lettura perché è temporanea. Per le leggi segrete che regolano la composizione dei romanzi, è la Bibbia che chiama Venerdì. L'apparizione dell'indigeno permette a Robinson di misurarsi con i principi morali appresi durante le sue letture; in questo modo le giustifica. L'isolamento a cui invece è costretto Henry Bemis rende per lui la lettura impossibile. Così come nel film *Melancholia* (Lars von Trier, 2011) il disastro planetario viene presentato come una proiezione immaginaria della forte depressione che attanaglia la protagonista Justine (Kirsten Dunst) nella prima parte, in *Tempo di leggere* l'apocalisse nucleare con cui l'episodio si avvia al termine può essere inteso come un'allegoria dell'alienazione a cui l'approccio maniacale alla lettura aveva condannato sin dall'inizio Bemis.

Tra le due categorie di lettori di romanzi distinte da Thibaudet, dei *liseurs* e dei *lecteurs*¹², Bemis rientra certo in quest'ultima, che identifica quei lettori che non fanno differenze tra i romanzi e gli altri generi di testo, ricercandovi solo dei mezzi di evasione o tutt'al più di informazione. In un mondo di cui si fosse certi di essere davvero gli ultimi superstiti chi infatti potrebbe mai avere voglia di leggere? Le sole letture a cui ci si potrebbe voler dedicare sarebbero al massimo quelle di testi in grado di produrre una totale astrazione dal concreto di quella situazione. Non potrebbero però essere dei romanzi. Questi non sono congegnati per farci *dimenticare* il nostro io, proiettandolo in un io fittizio; richiedono la nostra partecipazione. Attraverso i personaggi romanzeschi, portatori ciascuno di una propria logica, ci spingono a interagire con altri io, così predisponendoci a ritornare dal libro al mondo.

Se accettiamo di riconoscere in opere come *Don Chisciotte della Mancia* e *Gargantua e Pantagruel* (1532-1564) i primi romanzi della tradizione moderna, ci accorgiamo che è questo il tipo di lettore che il romanzo forma sin dalla sua stessa nascita. Entrambi i romanzi insistono sul tema della lettura. Carlos Fuentes ha definito Don Chisciotte un «ambasciatore della lettura»¹³. È il lettore che crede alle storie raccontate nei suoi amati romanzi cavallereschi e vuole vivere secondo il loro modello; ma è anche quello che, passando da una stamperia di Barcellona, vede fabbricare il volume che racchiude la *seconda Parte dell'ingegnoso cittadino don Chisciotte della Mancia*¹⁴. Don Chisciotte è così il personag-

¹² Cfr. THIBAUDET, *Il lettore di romanzi*, cit.

¹³ In *Lo spazio di una nuova lettura, il tempo di un nuovo lettore*, Introduzione all'edizione italiana di C. FUENTES, *L'ingegnoso Don Chisciotte. Cervantes, o la critica della lettura* [1976], a cura di M. Alfani, trad. it. di U. Castaldi, D. D'Amiano, Donzelli, Roma 2005, pp. 3-11: 7.

¹⁴ Si veda il cap. LXII, II, di *Don Chisciotte della Mancia* [1605-1615], Introduzione di D. Puccini,

gio che dalla lettura viene e alla lettura torna: scoprendo se stesso come personaggio di finzione infrange il paradigma della lettura ingenua, di chi legge “per credere”, e incarna un nuovo tipo di lettore.

I lettori di Gargantua

Per comprendere qual è il nuovo modo di leggere instaurato dal romanzo moderno indietreggiamo di un altro secolo. A differenza del *Chisciotte*, il ciclo romanzesco di François Rabelais non assume la lettura come tema principale. O, almeno, non apparentemente; perché in realtà tutti i libri del ciclo sono infarciti di aneddoti eruditi tratti dalla cultura classica, che una volta trasposti nei romanzi vengono filtrati dallo stesso spirito ludico e ironico che contraddistingue i vari personaggi. Se però ci concentriamo sul Prologo di *Pantagruel* (1532) – il romanzo che Rabelais ha scritto per primo, sebbene nell’ordine di composizione del ciclo figuri come secondo, dopo *Gargantua* (1534) –, vediamo che è qui che compare la prima invocazione del lettore di romanzi. La prima pagina ospita un confronto fra diverse modalità di lettura.

Illustrissimi e molto cavallereschi campioni e nobiluomini, e voi tutti che volentieri vi dedicate a ogni cosa onorevole e gentile, io so che, or non è molto, avete visto, letto e conosciuto le *Grandi inestimabili Cronache dell’enorme gigante Gargantua* e, da bravi credenti, le avete tenute per vere tal quale la Bibbia ed il santo Vangelo; e spesso anche le avete prese a passatempo, in compagnia di rispettabili dame e damigelle, traendone lunghi e bei racconti, quando, come capita, non sapevate più di cosa parlare; per lo che siete meritevoli di grande lode e memoria sempiterna. E per quanto sta in me, sarei proprio contento se ognuno lasciasse il suo lavoro, mandando a ramengo gli affari ed il mestiere, per farsi solo ed esclusivamente banditore di quelle, senza che il suo spirito ne fosse altrimenti frastornato o distratto; fintanto, dico io, che le avesse imparate a memoria. Cosicché, se per avventura l’arte della stampa venisse meno, o nel caso che andassero distrutti tutti i libri, chiunque potrebbe in avvenire raccontarle per filo e per segno ai propri figli e tramandarle ai propri discendenti ed eredi, come da una mano all’altra, al pari di una sacra cabala; poichè da esse si ricava maggior frutto di quanto non possa pensare una congrega di storfioni che so io, tutti ingreppolati, e che di queste mie piccole facezie capiscono assai meno di quanto non capisca di pandette Mastro Raclet¹⁵.

trad. it. di L. Falzone, Garzanti, Milano 1992, pp. 802-811.

¹⁵ F. RABELAIS, *Pantagruelle* [1532], *Prologo dell’autore*, in ID., *Gargantua e Pantagruelle*, I, Introduzione di G. Macchia, trad. it. di A. Frassinetti, Classici BUR, Rizzoli, Milano 1984, pp. 305-309: 305.

In questo incipit vediamo comparire varie figure di lettori che sembrano contrapporsi in due gruppi. Il primo è composto dai lettori delle antiche cronache di *Gargantua*¹⁶. È a loro che Rabelais si rivolge nelle righe di apertura intravedendovi i lettori ideali del suo romanzo. La ragione della sua predilezione è il particolare piacere che questi hanno saputo trarre dalla lettura delle *Cronache*: i «cavallereschi campioni e nobiluomini» non si sono limitati a prenderle «per vere», ma ne hanno tratto a loro volta materia di racconto per intrattenere le amiche damigelle. L'autore rivolge dunque loro delle lodi e li contrappone all'altro, più insolito insieme di lettori che compare nel resto del Prologo. Come esempio di cattivo lettore addita innanzitutto «Mastro Raclet»: una nota al testo precisa che si tratta di un professore di diritto di Dôle sospettato da Rabelais di non capire nemmeno lui le pandette (le regole del codice di Giustiniano) che insegna all'università. Tra gli esempi negativi rientra però anche la «congrega di stronfioni». Chi sarebbero? Nel testo originale questi «stronfioni» sono definiti «talvassiers», ovvero coloro che marciano dietro i *talevas*, grosse tavole di legno che nel Medioevo venivano usate come scudi. Questa spiegazione sembrerebbe indurre il sospetto che il confronto tra i «pantagruelisti» e questi personaggi non abbia alcun senso: si tratta di scudieri e non di lettori. Tuttavia, per Lakis Progudis – che ha dedicato all'incipit di *Pantagruel* una lunga analisi¹⁷ – risulta chiaro come tutto il Prologo ruoti intorno alla lettura¹⁸, compreso il riferimento ai «talvassiers». Per il critico l'inclusione tra i personaggi di questo gruppo di arroganti, trincerati dietro i loro scudi, serve a ricordare l'esistenza di quei lettori che non si aprono davvero alla lettura, ma leggono alla ricerca di conferme, e a far risaltare, per contrasto, la novità che potrà invece essere incarnata dal lettore di Rabelais. In quest'ottica i «talvassiers» sarebbero i lettori ancora legati a un regime estetico di stampo classico. Ma Rabelais sovverte le categorie aristoteliche. Ad esempio l'obbligo per l'artista di conseguire l'effetto della *mimesis*, il cui primo significato allude al rispecchiamento dell'ordine che regola il cosmo. Ricordiamo che, attraverso la presentazione ironica di personaggi come Don Chisciotte, Anna Karenina o Emma Bovary, il romanzo si è sviluppato nel corso dei secoli gettando una luce critica sulla pratica della lettura mimetica, se la intendiamo come la semplice identificazione con l'ordine che presiede alla

¹⁶ L'autore allude alle vecchie leggende popolari sui giganti, già circolanti in Francia prima che Rabelais redigesse i suoi romanzi.

¹⁷ Si veda *L'uomo che legge*, in L. PROGUDIS, *I misteri del romanzo. Da Kundera a Rabelais* [2016], trad. it. di S. Carretta, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 174-182.

¹⁸ «Che l'incipit di *Pantagruel* ruoti intorno alla lettura è del tutto evidente. Non si tratta però di un costrutto logico cucito intorno a un tema del tipo “come si deve leggere”, ma di una costruzione romanzesca, dove dobbiamo confrontarci con una situazione umana, con un uomo che legge, il che è ben altro che essere alle prese con un tema da studiare (...)», cit. in PROGUDIS, *I misteri del romanzo*, cit., p. 175.

costruzione della trama. Questo sviluppo viene anticipato da Rabelais. Anche limitando la nostra analisi al solo Prologo del suo primo romanzo, vediamo che questo non incoraggia in alcun modo l'effetto della *mimesis*, fornendo al lettore il tracciato di una logica superiore a cui adeguare la propria interpretazione (di qualsiasi genere, religiosa, politica o sociale). In Omero ad esempio, o ancora in Dante, la comparsa improvvisa di un personaggio insignificante come Raclet sarebbe stata inspiegabile. Raclet, il professore di Dôle che annoia gli studenti con le sue lezioni, rappresenta il caso nella sua manifestazione più pura. Un caso *inutile*. Si può allora affermare che Rabelais abitua il lettore da subito a confrontarsi con un insieme eterogeneo di elementi: i lettori delle *Cronache*, le damigelle, Raclet, gli scudieri, ciascuno rispondente alla sua propria logica.

In un fortunato saggio Paolo Tortonese ha definito «uomo in azione»¹⁹ il personaggio romanzesco fino a Zola. Cercando anche noi di lasciare da parte i parametri aristotelici, per comprendere la funzione assunta dal personaggio romanzesco in un arco temporale più ampio – che da Rabelais arriva fino al romanzo contemporaneo – potremmo definirlo l'uomo, o la donna, piuttosto che in azione, “in situazione”. Quello che sembra un semplice gioco di parole serve a tenere conto della connessione varia di aspetti che lo configurano, i quali non si avvicendano solo in successione – come in un intrigo di tipo classico – ma spesso operano in simultanea; quindi, secondo una costruzione dell'intreccio che potremmo definire contrappuntistica, che obbliga il lettore ad abbandonare ogni schema unilineare.

Inaugurando il romanzo moderno, il Prologo di *Pantagruelle* racchiude una riflessione che riguarda la lettura e in particolare ciò che, a partire da quel momento, contraddistingue il lettore di romanzi rispetto agli altri generi di lettori. Proguidis la riassume in questi termini: «Nel mondo mimetico la lettura è una pratica della mente per appropriarsi di un testo. Nel mondo del romanzo leggere significa aggiungere, riempire il testo letto con l'esperienza di sé e degli altri»²⁰.

In *La lettura nella vita. Modi di leggere, modi di essere* (2011)²¹, rielaborando l'idea dell'«estetica dell'esistenza» su cui Foucault si era interrogato negli ultimi anni della sua attività, Marielle Macé individua la relazione che intercorre tra i diversi approcci alla lettura (esaminati tramite vari lettori illustri, da Proust a Sartre, da Michaux a Gracq) e le specifiche forme di vita che questi possono ispirare. Seguendo un principio analogo, in questo articolo abbiamo allora pro-

¹⁹ P. TORTONESE, *L'uomo in azione. Letteratura e mimesis da Aristotele a Zola* [2013], trad. it. di L. Tortonese, Carocci, Roma 2023.

²⁰ PROGUIDIS, *I misteri del romanzo*, cit., p. 181.

²¹ Si veda M. MACÉ, *La lettura nella vita. Modi di leggere, modi di essere* [2011], trad. it. di M. Cavarretta, Loescher Editore, Torino 2016.

vato a porre le prime basi per capire quale tipo di esperienza il lettore possa soddisfare ancora oggi in particolare grazie ai romanzi.

Ripensiamo per l'ultima volta a Henry Bemis. Come i «talvassiers» di Rabelais, trincerati dietro ai loro scudi, il personaggio della serie di Rod Serling è chiuso ad ogni reale interazione con gli altri. Questo perché non è in grado di ricavare nessuna esperienza da quello che legge; con il libro instaura un rapporto a due, simbiotico.

Forse invece la nostra possibilità di trarre esperienza dalla lettura dei romanzi dipende non tanto dalla capacità di leggere per immedesimarci *in* un personaggio, ma da quella di imparare a leggere *con* esso, intendendolo come uno strumento di relazione piuttosto che di semplice identificazione al mondo.

Bibliografia

- BROOKS, P., *Sedotti dalle storie. Usi e abusi della narrazione* [2022], trad.it. di G. Episcopo, Carocci, Roma 2023.
- CERVANTES, M., *Don Chisciotte della Mancia* [1605-1615], introduzione di D. Puccini, trad. it. di L. Falzone, Garzanti, Milano 1992.
- DEFOE, D., *Le avventure di Robinson Crusoe, seguite da Le ulteriori avventure e Serie riflessioni* [1719], a cura di G. Sertoli, trad. it. di A. Meo, G. Sertoli, Einaudi, Torino 2008.
- FLAUBERT, G., *La signora Bovary* [1856], con un saggio di H. James, trad. it. e nota di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 2015.
- FUENTES, C., *L'ingegnoso Don Chisciotte. Cervantes, o la critica della lettura* [1976], a cura di M. Alfani, trad. it. di U. Castaldi e D. D'Amiano, Donzelli, Roma 2005.
- GARRITANO, D., *Un'affollata solitudine. Per una sociologia della lettura*, Carocci, Roma 2023.
- GOTTSHALL, J., *Il lato oscuro delle storie. Come lo storytelling cementa le società e a volte le distrugge* [2021], trad. it. di G. Olivero, Bollati Boringhieri, Torino 2022.
- JAUSS, H.-R., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria* [1982], trad. it. di B. Argenton, il Mulino, Bologna 1987.
- MACÉ, M., *La lettura nella vita. Modi di leggere, modi di essere* [2011], trad. it. di M. Cavarretta, Loescher Editore, Torino 2016.
- MENEGHELLI, D., *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narratività totale*, Morellini, Milano 2013.
- PIGLIA, R., *L'ultimo lettore* [2005], trad.it. di A. Gianetti, SUR, Roma 2023.
- PROGUIDIS, L., *I misteri del romanzo. Da Kundera a Rabelais* [2016], trad. it. di S. Carretta, Mimesis, Milano-Udine 2021.

- RABELAIS, F., *Gargantua e Pantagruele* [1532-1564], introduzione di G. Macchia, trad. it. di A. Frassinetti, BUR, Rizzoli, Milano 1984.
- RICŒUR, P., *Sé come un altro* [1990], a cura di D. Iannotta, Iaca Book, Milano 2016.
- ID., *L'identità narrativa* [1991], trad.it. di A. Baldini, «Allegoria», 2009, 60.
- THIBAUDET, A., *Il lettore di romanzi* [1925], a cura di F. Bertoni, Liguori, Napoli 2000.
- TOLSTOJ, L., *Anna Karenina* [1877], prefazione di N. Ginzburg, trad. it. di C. Zonghetti, Einaudi, Torino 2017.
- TORTONESE, P., *L'uomo in azione. Letteratura e mimesis da Aristotele a Zola* [2013], trad. it. di L. Tortonese, Carocci, Roma 2023.

Rileggere l'oggetto. *Coquetterie* e doppia mediazione in *Senilità* di Italo Svevo

Valentina Vignotto

Università di Padova

Nel secondo romanzo sveviano, *Senilità* (1898), il percorso del desiderio non è affatto rettilineo: disegna triangoli, si annoda in circoli viziosi, crea simmetrizzazioni e scene doppie. La *coquette* (Angiolina), il masochista (Emilio), l'isterica (Amalia), il seduttore (Stefano): tutti si lasciano coinvolgere in un sistema di rispecchiamenti che sfugge loro. Si tratta di un andamento "ciclotimico" che appartiene a quello che René Girard chiama «il circolo vizioso della doppia mediazione», la quale agisce sui protagonisti maschili dei romanzi sveviani in maniera così evidente da essere stata ampiamente analizzata dalla critica a prescindere dagli strumenti offerti dal paradigma mimetico. Tuttavia, nell'ottica di dimostrare come la mimesi girardiana possa offrire un ulteriore livello di penetrazione testuale, nel presente contributo le riflessioni si concentrano su una rilettura "mimetica" dell'oggetto del desiderio: Angiolina. Coi che nell'incipit viene presentata come una facile preda e che sembrerebbe dunque costituire il vertice passivo di rivalità maschili che rendono la sua soggettività insondabile rappresenta, in realtà, un fecondo punto di convergenza tra il narcisismo freudiano e la *coquetterie* girardiana. Relegato da Girard in posizione subalterna, l'oggetto riacquista così la centralità che gli spetta.

Senilità, Svevo, Girard, Angiolina, coquetterie, desiderio triangolare, mimesi, mediazione

Teorizzare la mimesi

A quasi sessant'anni dalla prima pubblicazione in italiano presso Bompiani, *Menzogna romantica e verità romanzesca* è certamente uno dei classici della critica letteraria e la nozione di desiderio triangolare fa ormai parte del linguaggio

teorico di molti studiosi. Com'è noto, la cattedrale teorica girardiana, definita come «una piramide che poggia sul vertice dell'ipotesi mimetica»¹, si fonda sul concetto di desiderio triangolare (o mimetico), cioè sull'idea che il desiderio si basi su una relazione triadica che coinvolge due soggetti – discepolo e modello – e un oggetto. Si tratta di una relazione più complessa della semplice imitazione perché presuppone che i due soggetti abbiano contemporaneamente un occhio rivolto verso l'Altro e un occhio rivolto verso l'oggetto. Premessa centrale, dunque, è che il desiderio non metta semplicemente in relazione *imitativa* il modello e il discepolo, ma li posizioni contemporaneamente in una relazione *reciproca* con l'oggetto. In questo modo, ogni polo costituisce un fattore della relazione degli altri due poli. La mimesi girardiana intende dunque il desiderio all'interno di un sistema necessariamente intersoggettivo: al centro dell'identità personale non c'è l'Io, c'è l'Altro; tuttavia, il cosiddetto «mito romantico» dell'unicità individuale rifiuterebbe e misconoscerebbe questa l'intersoggettività – «ambisce soltanto a ripudiare i legami della mediazione»², polemizza Girard – rendendo la mimesi una forza socialmente pericolosa. La questione della *mimesi d'appropriazione*, intesa come lotta per la conquista dell'oggetto, va disambiguata attraverso un focus più stretto sulla nozione girardiana di *desiderio metafisico* (o desiderio d'essere): l'essere umano, in realtà, non mira all'oggetto, bensì alla conquista, per mezzo di esso, delle qualità possedute dal mediatore che lo detiene. Dietro lo slancio di appropriazione, si celerebbe, in realtà, lo «slancio verso il mediatore»³, da intendersi come desiderio, misconosciuto e negato, di riuscire ad assorbirne la pienezza d'essere di cui ci si sente sprovvisti.

A livello metodologico, è chiaro che l'interpretazione del testo secondo il paradigma mimetico non è guidato «dall'apprezzamento delle irriducibili differenze fra opera e opera», ma dalla «valorizzazione delle invarianze, delle medesime situazioni»⁴. Si comprendono dunque le ragioni di un utilizzo del testo di tipo selettivo e pragmatico, per cui la letteratura si riconduce sempre a un'unica fenomenologia – il mimetismo – nucleo fondante da cui dilaga una cascata di altri ingredienti “realistici” e “menzogneri”: sadismo, snobismo, *coquetterie*, narcisismo, masochismo altro non sono che «i nomi tradizionale della mediazione interna, nomi che ce ne nascondono, quasi sempre, la vera natura»⁵. Tuttavia, se la verità romanzesca è una, se è «la chiave che apre tutte le serrature», ogni

¹ J.-P. DUPUY, *Mimésis et morphogénèse*, in *René Girard et le problème du Mal*, a cura di M. Deguy, J.-P. Dupuy, Grasset, Paris 1982, p. 225.

² R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, Bompiani, Milano 2021, p. 33. D'ora in poi con la sigla MRVR.

³ *Ibid.*, p. 32.

⁴ S. MELE, *Letteratura senza menzogna e riduzionismo dell'interpretazione secondo René Girard*, «Nuova Corrente», 2006, 53, 137, p. 69.

⁵ GIRARD, MRVR, cit., p. 34.

autore romanzesco, precisa Girard stesso, ha poi «un proprio modo inimitabile di “teorizzare” la mimesi»⁶.

Italo Svevo: realismo del desiderio o dell'oggetto?

«La rivalità non è il frutto di una convergenza accidentale dei due desideri sullo stesso oggetto. *Il soggetto desidera l'oggetto perché lo desidera il rivale stesso*»⁷: a questa ipotesi Girard confessa di essere giunto dall'accostamento di due testi assai lontani tra di loro ma «identici nella sostanza»⁸, *El curioso impertinente* di Miguel de Cervantes e *L'eterno marito* di Fëdor Dostoevskij, a partire dai quali lo studioso ha elaborato l'idea di una struttura imitativa e conflittuale del desiderio selezionando un gruppo privilegiato di autori – Cervantes, Flaubert, Stendhal, Proust, Dostoevskij – definiti “geni romanzeschi” proprio in virtù della loro capacità di rivelare questa precisa struttura desiderativa. Sebbene per Girard la casistica non si esaurisca certo in questi cinque nomi, la tradizione letteraria italiana resta sostanzialmente assente nel suo corpus d'indagine, limitandosi all'analisi del solo episodio dantesco di Paolo e Francesca⁹.

Nell'ottica di mettere in atto quello che Zatti chiama un approccio “mimetico”¹⁰ alla nostra letteratura, crediamo che un posto di riguardo spetti certamente a Italo Svevo, indicato già da Pierpaolo Antonello come punto di riferimento potenzialmente imprescindibile «nel repertorio girardiano dei grandi autori mimetici»¹¹. Lo scrittore triestino possiede un modo inimitabile di “teorizzare” la carica conflittuale del desiderio mimetico e il “decentramento” del desiderio nell'uomo moderno: nella sua opera non c'è mai amore senza gelosia, amicizia senza invidia, attrazione senza disgusto, stima senza competizione, e non è un caso che i grandi modelli letterari dell'Ottocento francese – primo fra tutti Flaubert –, ben prima di arrivare a giocare un ruolo chiave nella teoria

⁶ Id., *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, Adelphi, Milano 1998, p. 19.

⁷ Id., *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 1980, p. 204.

⁸ Id., *Origine della cultura e fine della storia. Dialoghi con Pierpaolo Antonello e João Cezar de Castro Rocha*, Raffaello Cortina, Milano 2003, p. 10.

⁹ Girard interpreta l'amore di Paolo e Francesca come svelamento dell'origine mediata del desiderio già nel 1963, nel saggio *De la “Divine Comédie” à la sociologie du roman* in «Revue de l'Institut de Sociologie», 1963, 2, pp. 263-269. Una versione riveduta in R. GIRARD, *Un desiderio mimetico. Paolo e Francesca*, in *Geometrie del desiderio*, Raffaello Cortina, Milano 2012, pp. 33-42. Sull'interpretazione girardiana dell'episodio dantesco, cfr. L. RENZI, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella «Commedia» di Dante*, il Mulino, Bologna 2007.

¹⁰ S. ZATTI, *Un approccio “mimetico” alla letteratura italiana* in *Identità e desiderio. La teoria mimetica e la letteratura italiana*, a cura di P. Antonello, G. Fornari, Massa, Transeuropa 2009, p. 151.

¹¹ P. ANTONELLO, *Rivalità, risentimento, apocalisse: Svevo e i suoi doppi* in *Identità e desiderio*, cit., p. 145.

girardiana, abbiano costituito anche il «tracciato intertestuale»¹² fondamentale nella sua narrativa. Come indica Castellana:

Se i fenomeni mimetici sono sempre esistiti e se la grande letteratura li ha sempre assunti come oggetto, è tuttavia nel romanzo moderno dell'Otto e del Novecento che questi trovano il loro luogo di rappresentazione elettivo. Basta leggere le pagine di Italo Svevo per trovarne conferma: tutta la sua opera non è che un'indagine sui rapporti rivalitari nella modernità otto-novecentesca¹³.

Se *Senilità* si colloca in quell'epoca di transizione che chiude l'Ottocento e che precede la stagione modernista propriamente detta¹⁴, è pur vero che il modo in cui Svevo mette in scena il desiderio resta sempre fedele, con una costanza quasi ossessiva e caricaturale, ad una dinamica rivalitaria di tipo invidioso, rendendo l'autore triestino quel «realista del desiderio e non dell'oggetto» con cui Girard definisce l'essenza del genio romanzesco¹⁵.

Proprio il "realismo del desiderio" sarebbe, secondo Castellana, una delle caratteristiche chiave nella definizione di un più ampio "realismo modernista", secondo un approccio teso a dimostrare come lo sperimentalismo degli scrittori di inizio Novecento abbia rovesciato dall'interno il paradigma realista della tradizione ottocentesca, traducendo la crisi delle gerarchie – dal crollo dell'*Ancien Régime* sino all'epoca della società di massa – in una rappresentazione altrettanto anarchica e decentrata in letteratura, in cui la proliferazione indifferenziata della carica conflittuale del desiderio mimetico trova un luogo di rappresentazione ideale.¹⁶

Schemi triangolari e dinamiche circolari in Senilità di Italo Svevo

Nel caso di *Senilità*¹⁷, scritto prima della rivoluzione della psicanalisi freudiana¹⁸, il meccanismo generativo della trama poggia sulla matrice bovaristica

¹² S. CONTARINI, *La coscienza prima di Zeno. Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo*, Franco Cesati, Firenze 2018, p. 37.

¹³ R. CASTELLANA, *Chi ha paura di René Girard? Appunti sulla ricezione della teoria mimetica in Italia*, «Intersezioni», 2011, XXXI, 3, p. 452.

¹⁴ Mi riferisco alla periodizzazione "restrittiva" proposta in R. CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italianistica», 39, 1, pp. 23-45.

¹⁵ GIRARD, *MRVR*, cit., p. 70.

¹⁶ Cfr. CASTELLANA, *Realismo modernista*, cit., p. 39; P. PELLINI, *Realismo e sperimentalismo in Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Carocci, Roma 2018, pp. 133-153: 146.

¹⁷ D'ora in poi la sigla *Sen.* rimanda a *Senilità* mentre la sigla *App.* rimanda all'apparato critico del romanzo, contenuti entrambi in I. SVEVO, *Romanzi e «Continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di N. Palmieri, F. Vittorini. Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano 2004.

¹⁸ A tal proposito, è nota la battuta ambigua di Svevo: «Io pubblicai *Senilità* nel 1898 ed allora Freud non esisteva o in quanto esisteva si chiamava Charcot» (I. SVEVO, *Soggiorno londinese*, in

del desiderio e sul principio di traslazione nella lotta tra rivali¹⁹. Il «quadrilatero perfetto» dei personaggi, così come lo definisce Montale, in realtà si sfalda e si ricompone su uno schema triangolare che via via assume un andamento «ciclotimico» e simmetrizzante²⁰. Girard spiega questa dinamica a partire dalla carica conflittuale della funzione imitativa: l'inasprirsi delle rivalità comporterebbe tanto l'esacerbarsi del principio di simmetria – il soggetto imiterà il modello, ma anche il modello inizierà ad imitare il soggetto – quanto il rifiuto di questa simmetrizzazione: «quanto più si somigliano, tanto più si immaginano diversi»²¹, spiega il critico francese.

Se si isola il segmento che unisce Emilio a Balli questo schema è evidente: da mediatore esterno, incarnato inizialmente nella figura di idolo paterno, Balli diventa, all'altezza della seconda parte del romanzo, un mediatore interno, una sorta di Caino, di fratello nemico contro cui Emilio lotta, nella celebre scena della cena, per conquistare l'attenzione di Amalia²². Un ulteriore livello di rispecchiamenti e variazioni riguarda la relazione Amalia-Angiolina, le cui figure si sovrappongono a un livello strettamente simbolico dipendente dal punto di vista di Emilio, il quale dapprima abbellisce l'immagine della sorella aggiungendovi «tutte le qualità che gli sarebbe piaciuto trovare in Angiolina» (*Sen.* 468) ed infine le salda in un'unica figura angelicata nella pagina finale. Al tempo stesso, anche il polo dei lettori «perdenti» Emilio-Amalia si caratterizza secondo una dinamica desiderativa affine, poiché, per mezzo della mediazione dei romanzi che entrambi hanno letto, entrambi si innamorano dei loro oggetti in modo indiretto. Il sadomasochismo di Emilio, il cui funzionamento è compatibile a quello della celebre eroina di Flaubert, lo porta infatti a credere di poter chiamare «esperienza» «qualche cosa ch'egli aveva succhiato dai libri», cioè «una grande diffidenza e un grande disprezzo dei propri simili» (*Sen.* 409).

Nell'ambito di questo contributo, che mira a esplorare una possibile rilettura «mimetica» del testo sveviano e a valutare la compatibilità tra paradigma girardiano e paradigma freudiano, Angiolina è senza dubbio funzionale allo scopo,

Id., Teatro e saggi, cit., p. 894). La descrizione della sintomatologia di Amalia potrebbe essere dovuta all'influenza proprio di Charcot. Cfr. D. BROGI, *Amalia, la sorella isterica (I. Svevo, Senilità, 1898)*, «Between», 2013, 3, 5; S. CONTARINI, *Il notturno di Amalia o l'eclissi della coscienza* in Id. *La coscienza prima di Zeno*, cit., pp. 87-113.

¹⁹ La costruzione dei parallelismi è permessa, ovviamente, dall'uso frequente del discorso indiretto libero, che confonde il discorso apparente e quello nascosto. Cfr. E. ZINATO, *Le ragioni delle somiglianze: desiderio mimetico e principio di simmetria in Senilità*, «Allegoria», 2022, 85, Palumbo Editore, pp. 9-23. Cfr. anche M. LAVAGETTO, *Il romanzo oltre la fine del mondo*, in I. SVEVO, *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., pp. XIII-XC.

²⁰ Sulla logica simmetrica che porta alla pluralizzazione e assimilazione tra i personaggi cfr. I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come sistemi infiniti*, Einaudi, Torino 1975; cfr. anche F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973, pp. 24-55.

²¹ GIRARD, *MRVR*, cit., p. 119.

²² PALMIERI, *App.*, cit., p. 1407.

poiché crea le condizioni perfette per confrontare il narcisismo freudiano con lo pseudo-narcisismo girardiano sul polo del femminile e a tralasciare il confronto “maschile” tra Caino ed Edipo su cui la critica negli ultimi anni ha già iniziato ad esprimersi²³. Per Girard le intricate trame generate dal principio imitativo, sempre soggiacente al testo, si chiarirebbero in una struttura coerente a patto di rinunciare a «prendere le mosse dall’oggetto della rivalità» e a fare «del rivale stesso, ossia del mediatore, il punto di partenza della analisi, nonché quello d’arrivo»²⁴. Se questa prospettiva permette di cogliere facilmente il principio di simmetria e imitazione nella lotta tra i due rivali maschili, nel caso di Angiolina la sua “oggettività”, relegata nello schema triangolare sempre in posizione subalterna, riacquista la centralità che le spetta se intesa comunque come forma di mediazione²⁵. La sua identità narrativa ha infatti uno statuto particolare: privata di qualsiasi tipo di focalizzazione interna, Angiolina viene sempre *guardata* da Emilio come un feticcio insondabile e mai *vista* dal lettore, riuscendo, tuttavia, ad esercitare attivamente capacità emulativo-mimetiche in grado di innescare la macchina della doppia mediazione girardiana²⁶.

«Perché civetti?»: la tendenza al mimetismo di Angiolina

Il tema guida del romanzo, com’è noto, è la senilità precoce di un uomo di trentacinque anni, Emilio Brentani, intellettuale fallito auto-recluso in una vita «ridotta». Si tratta di un vuoto desiderativo che emerge sin dall’incipit, dove il protagonista viene definito senile «nell’anima» a causa di una «brama insoddisfatta di piaceri e di amore» (*Sen.* 403). Come nota Brogi, l’esordio del romanzo determina un *modo* ancor prima di un *tempo*, cioè, girardianamente, determina una postura desiderativa ambigua, fondata sulla dissimulazione²⁷. Dopo aver confessato ad Angiolina il proprio amore contemporaneamente alla

²³ Cfr. S. KOFMAN, *The Narcissistic Woman: Freud and Girard*, «Diacritics», 1980, 10, 3, pp. 36-45: 39.

²⁴ GIRARD, *MRVR*, cit., p. 35.

²⁵ L’attenzione girardiana finisce per essere completamente assorbita dall’avversario mimetico. Negando *in toto* un qualsiasi oggetto privilegiato nell’attività desiderativa umana, egli dunque rinuncia anche alla carica pulsionale ed erotica della carnalità. Cfr. G. FORNARI, *Mediazione oggettuale. Girard, Bataille, e una nuova teoria dell’oggetto*, in *Male e redenzione: sofferenza e trascendenza in René Girard*, a cura di P.D. Bubbio, S. Morigi, Camilliane, Torino 2008, pp. 75-88.

²⁶ La creazione del personaggio di Angiolina è ambigua anche a livello biografico. La stesura di *Senilità* è pressoché contemporanea a quella del *Diario per la fidanzata* dove i temi chiave sono i medesimi. Nonostante il personaggio di Angiolina sia stato ricondotto a Giuseppina Zergol, “ragazza del popolo” con cui Svevo aveva intrattenuto una breve relazione, parte della critica ha notato alcuni tratti della Livia Venezia ritratta in *Diario per la fidanzata* (1895-96). In merito alle cautele nelle periodizzazioni del secondo romanzo sveviano, cfr. PALMIERI, *App.*, pp. 1313-1314.

²⁷ Per un’analisi dell’incipit di *Senilità* e dei moduli danteschi in Angiolina rimando a D. BROGI, *Senilità in Svevo*, a cura di C. Gigante, M. Tortora, Carocci, Roma 2021, pp. 43-62.

volontà di non farsi coinvolgere – «mi piaci molto, ma nella vita non potrai essere giammai più importante di un giocattolo» (*Sen.* 403) – Emilio ben presto si scopre del tutto incapace di porsi come sadico e cinico seduttore: al contrario, questo maschio “spodestato” e “involuta” pare animato da un masochistico autocompiacimento della propria “svirilizzazione”. Ciò è evidente nella misura in cui la scoperta delle “bassezze morali” a cui l’amata cede con spensierata naturalezza degrada non lei, ma Emilio, rendendolo più schiavo e assimilandolo a quello che Girard chiama il «regno del banale, dell’insipido e del sordido»²⁸. Angiolina è gioiosamente immorale e bugiarda, animata da una «vitalità volgare»²⁹ che Emilio osserva ben presto, e che tende dolorosamente a nascondere a sé stesso, secondo uno schema di rimozione e reiterazione. Si tratta dunque di una «conoscenza circolare»³⁰ inscritta nel triangolo del desiderio così come teorizzato dal critico francese.

Questa dinamica emerge chiaramente nel motivo della camminata di Angiolina, che è, lungo tutto il romanzo, il tratto distintivo e inconfondibile della civetteria della giovane donna³¹. *Ange* entra per la prima volta nella storia proprio mentre cammina accanto a Emilio con la testa «piegata dal peso del tanto oro» dei capelli, mentre gioca con l’ombrellino e ascolta le parole lusinghiere dell’uomo, il quale fa «piovere sulla bionda testa le dichiarazioni liriche che nei lunghi anni il suo desiderio aveva maturate» (*Sen.* 405). Il motivo della camminata di questa finta donna-angelo dipende dunque dal valore della letteratura per Emilio, e rivela come la sentimentalità da letterato che egli rivendica a sé lo porti a esperire la realtà, e soprattutto la simbologia del femminile, attraverso evidenti stereotipi letterari che riducono l’oggetto del desiderio a mero specchio seduttivo. Angiolina non è mai presente in maniera diretta o indipendente dal circuito narrativo di Emilio, ma è sempre mediata dalle distorsioni letterarie dell’uomo, che alternano lo stereotipo della donna-angelo e quello, tipicamente decadente, della donna-vampiro o donna-felino³².

L’angelicazione della giovane popolana entra infatti presto in cortocircuito secondo una strategia narrativa tipica della scrittura modernista: di fronte al documento reale, che prova in maniera incontrovertibile la “reale natura” della

²⁸ GIRARD, *MRVR*, cit., p. 312.

²⁹ M. SECHI, *Nuove misure della narrazione. L’esempio di Maupassant e la genesi di Senilità in Il giovane Svevo. Un autore «mancato» nell’Europa di fine Ottocento*, Donzelli, Roma 2000, pp. 96-107.

³⁰ GIRARD, *MRVR*, cit., p. 90.

³¹ Questa gelosia delirante torna anche nel *Diario per la fidanzata*. In una lettera del gennaio 1986, Svevo accusava la moglie di civetteria e minacciava: «Io non fumerò finché tu non civetterai di nuovo!» (I. SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di M. Lavagetto, C. Bertoni, Mondadori, Milano 2004, p. 693).

³² Sulle conseguenze della struttura ideologica dell’intellettuale piccolo borghese nella percezione del femminile cfr. G. BALDI, *Le maschere dell’“inetto”*. *Letture di «Senilità»*, Paravia, Torino 1998, pp. 22-23.

donna, Emilio alterna, in maniera schizofrenica, epifaniche prese di consapevolezza e autoinganno. In questo senso Emilio, e con lui i “fratelli” Alfonso e Zeno, coincide con il tipo dell’*egotista* di Nordau, cioè l’«infermo che non vede le cose come sono» e non sa adattarsi al mondo³³.

Puntualmente deluso e sovraeccitato dalla realtà del comportamento dell’amata, questo letterato che ancora spera «di vivere il romanzo che non sapeva scrivere» (*Sen.* 531) non può che ripristinare ansiosamente l’immagine dell’*Ange* dorata, un idolo nel senso letterale del culto dell’immagine. Emblematico in questo senso è il modo in cui la lettera di Volpini, che di fatto mostra per la prima volta ad Emilio Angiolina come perduta e non più come angelo, non provoca affatto la rottura; al contrario, viene presentata come elemento risolutivo, permettendogli di “possedere” la giovane sartina³⁴.

Un altro dei luoghi testuali più ricchi in questo senso si trova al capitolo IV, quando Emilio cammina accanto ad Angiolina per la via, per la prima volta «alla luce del sole», il giorno successivo al fidanzamento con il sarto Volpini, un «omino» «brutto assai» (*Sen.* 435). All’altezza di questo passo, infatti, l’immagine dell’amata è già mutata. Emilio ha già sperimentato un primo brutale scontro con la realtà alla vista delle fotografie degli amanti nella cameretta e ora l’idealizzazione è dissolta completamente dalla scoperta dell’avvenuto fidanzamento col sarto. Se inizialmente la sfilata “dorata” di Angiolina permette ad Emilio di sentirsi giovane e vitale, questa sensazione dura molto poco, subito avvelenata dall’antico germe della rivalità. La giovane seduttrice attraversa il corso raggiante, ma il suo «sorriso lieto e dolce gettato all’aria» non è né destinato a Emilio né, soprattutto, raccolto soltanto da lui. Così i passanti si trasformano, prevedibilmente, tutti in rivali:

Emilio arrossì. Gli parve di poter leggere negli occhi di ogni passante un giudizio ingiurioso. La guardò ancora. Evidentemente ella aveva nell’occhio per ogni uomo elegante che passava una specie di saluto; l’occhio non guardava, ma vi brillava un lampo di luce. Nella pupilla qualche cosa si moveva e modificava continuamente l’intensità e la direzione della luce. Quell’occhio *crepitava!* Emilio si attaccò a questo verbo che gli parve caratterizzasse tanto bene l’attività in quell’occhio. Nei piccoli movimenti rapidi, imprevedibili della luce, pareva di sentire un lieve rumore. – Perché civetti? – chiese egli costringendosi

³³ A sua volta, la passività egotistica del personaggio sveviano viene ricondotta da Giacomo Debenedetti, nel saggio *Svevo e Schmitz* (1929), alla figura dell’ebreo tracciata da Otto Weininger. Cfr. G. DEBENEDETTI, *Svevo e Schmitz*, in Id., *Saggi critici*, II serie, Mondadori, Milano 1955, pp. 49-94. Debenedetti darà vita ad un’importante discussione, tra le più note alla critica sveviana, sulla femminilità dei personaggi sveviani e sui suoi possibili modelli letterari. Per quanto riguarda l’ebraismo di Svevo cfr. G.A. CAMERINO, *Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Le Monnier, Firenze 1974; B. MOLONEY, *Svevo as a Jewish Writer*, «Italian Studies», 1973, XXVIII, pp. 52-63.

³⁴ Cfr. PALMIERI, *App.*, cit., p. 1387.

ad un sorriso. [...] Oh, ella non sapeva fingere. La donna ch'egli amava, Ange, era sua invenzione, se l'era creata lui con uno sforzo voluto; essa non aveva collaborato a questa creazione, non l'aveva neppure lasciato fare perché aveva resistito. Alla luce del giorno il sogno scompariva. – Troppa luce! – mormorò egli abbacinato. – Andiamo all'ombra. (*Sen.* 438-39).

Se l'occhio *crepitante* è il simbolo chiave dell'incontrollabile natura civettuola della giovane³⁵, la sua natura più propriamente emulativa emerge nel ricalco linguistico, capace di emergere quando non filtrato dalla voce narrante né dalle deformazioni di Emilio³⁶. Ad un primo livello, Angiolina sembrerebbe fare un uso spregiudicato del linguaggio religioso per aiutarsi nella bugia – «domandava un *Deo gratias* quando chiedeva un piccolo favore, gridava *mea maxima culpa* quando egli diventava troppo esigente, *libera nos Domine* quando non voleva sentir parlare di qualche cosa» (*Sen.* 430). Ad un secondo livello, la *coquette* manifesta una più diretta predisposizione al mimetismo linguistico quando viene colta ad utilizzare attivamente le espressioni dei suoi amanti. Dapprima parodizza la lingua francese che le insegna Emilio – nel *sce tèm bocù* il significato è chiaro, ma il significante è storpiato – e poco dopo tradisce – con il veneziano *invelenà*, l'uso del latino e di termini gergali e dialettali – la presenza di altri amanti-insegnanti.

Con la fantasia eccitata dell'innamorato, egli credette di scoprire nei suoni della voce d'Angiolina delle copie di quelli serii e un po' imperiosi del Leardi. Anche il Sorniani le doveva aver insegnato qualche cosa, e persino il Balli aveva lasciato traccia di sé, essendo stato copiato accuratamente in una certa sua affettazione d'intontita sorpresa o ammirazione. Emilio stesso non si riconosceva in alcuna parola o gesto di lei. (*Sen.* 544).

Emilio si *attacca* al verbo “crepitare”, vuole *analizzare* le proprie impressioni, vuole *descrivere* il proprio amore come se esso fosse anzitutto l'atto di composizione di un libro, e si rivela non a caso molto più lucido di fronte agli indizi linguistici che non alle schiacciati prove reali: riesce a ricostruire, a partire dal linguaggio, la precisa identità dell'Altro. C'è, tuttavia, un conflitto antecedente: quello tra Emilio ed Angiolina, caricature rivali che si contendono la manipolazione di Ange, oggetto il cui valore «cresce in proporzione della resistenza che incontra la sua acquisizione»³⁷. La *coquetterie*, intesa dunque come «trasfigurazione metafisica del modello-rivale»³⁸, in *Senilità* è spogliata di valore erotico – carnalmente, Emilio non può che possedere «la donna che odiava e non

³⁵ Cfr. anche B. DIJKSTRA. *Idoli di perversità*, Garzanti, Milano 1997.

³⁶ Come nota Palmieri, la psicologia della giovane, generalmente insondabile, «si rivela per quello che dice e per come lo dice» (PALMIERI, *App.*, cit., p. 1468).

³⁷ GIRARD, *Delle cose nascoste*, cit., p. 364.

³⁸ *Ibid.*, p. 448.

quella ch'egli amava» (*Sen.* 535) – per rispondere perfettamente alle regole del *marivaudage* girardiano, inteso come completa soggezione al mimetismo della doppia mediazione. Con questo concetto si giunge al cuore della psicopatologia girardiana: masochismo, sadismo, civetteria si originano non dalla sessualità – come vorrebbe Freud – ma dal desiderio metafisico, dalla lotta hegeliana per il riconoscimento.

Coquetterie e pseudo-narcisismo come tipo specifico di mediazione interna

Nel suo saggio *Rivalità, risentimento, apocalisse* Antonello parla della necessità di sottrarre Svevo alla tirannia della lettura psicanalitica. Lo studioso giustifica questa tesi sottolineando come l'introduzione consapevole della lente freudiana all'altezza del terzo romanzo, la *Coscienza di Zeno*, non abbia modificato la sostanza dei rapporti interpersonali descritti nei primi due romanzi³⁹. Con l'obiettivo di dimostrare come in Svevo la mimesi si presenti al lettore come chiave di lettura essenziale per la comprensione della trama, Antonello prende ad esempio proprio il secondo romanzo, sostenendo come «fin dalla primissima frase di *Senilità*, si comprende ad esempio che il rapporto fra Angiolina e Emilio risponde alla tipica strategia della *coquette*» girardiana, o «pseudo-narcisismo», così come formulato da Girard in *Delle cose nascoste*⁴⁰.

Nel saggio d'esordio del 1961, il critico francese definisce la civetteria «una mediazione instabile» che «appartiene alle regioni superiori della mediazione interna»⁴¹. Due anni dopo, nel 1963, studia le eroine delle commedie di Marivaux nel saggio *Marivaudage, Hypocrisy, and Bad Faith*, accostando per la prima volta, su suggerimento di Gabriel Marcel, la *coquetterie* alla *mauvaise fois* di *L'essere e il nulla*⁴². Si tratta di un accostamento per nulla scontato. Nel celebre saggio, la fenomenologia della seduzione si gioca sul terreno che Sartre definisce della *mon objectité pour autrui*. «La seduzione», spiega il filosofo francese, da un lato «tende a risvegliare nell'altro la coscienza della sua nullità», dall'altro con essa «cerco di costituirmi come un pieno d'essere, ed a farmi ri-

³⁹ L'ossessività mimetica risulterebbe anteriore alla *Coscienza*, cfr. C. GIGANTE, *Zeno e il desiderio mediato* in ID., *Una coscienza europea. Zeno e la tradizione moderna*, Carocci, Roma 2020, pp. 169-185. Cfr. anche E. SACCONI, *Senilità di Italo Svevo: dalla "impotenza del privato" alla "ansiosa speranza"*, «MLN», 1967, 62, 1, Johns Hopkins University Press, 1967, pp. 1-55.

⁴⁰ ANTONELLO, *Rivalità, risentimento, apocalisse*, cit. p. 147. Cfr. R. GIRARD, *Il narcisismo: il desiderio di Freud*, in *Delle cose nascoste*, cit., pp. 444-461.

⁴¹ GIRARD, *MRVR*, cit., p. 119.

⁴² G. MORMINO, *René Girard. Il confronto con l'altro*, Carocci, Roma 2012, p. 72. Sulla malafede di Emilio cfr. M. LAVAGETTO, *Il romanzo oltre la fine del mondo*, cit., pp. XIII-XC: LII.

conoscere come tale»⁴³. Come per Girard, dunque, la seduzione è legata alla ricerca di una pienezza da parte del soggetto sedotto, ma mostra al contempo la necessità, per essere sedotti, di mantenere l'oggetto nella trascendenza.

Girard infine approfondisce il tema in *Delle cose nascoste* (1996), nel capitolo *Mitologia psicoanalitica*, dove, allo scopo di attaccare la definizione freudiana di narcisismo, concentra la riflessione sulla *coquetterie* come strategia, intesa come dinamica seduttiva completamente dipendente dal mediatore⁴⁴. A proposito della «posizione libidica inespugnabile» della civetta, data dalla sua consapevolezza della dialettica servo-padrone del desiderio, Girard sostiene provocatoriamente che «la civetta la sa più lunga di Freud sul desiderio»⁴⁵. Freud attribuisce infatti al narcisismo effetti che Girard attribuisce al mimetismo. Di qui la necessità, per Girard, di rileggere i concetti freudiani alla luce del principio mimetico. Vale la pena soffermarsi sulla stroncatura girardiana nei confronti della donna narcisista freudiana, di particolare interesse ai nostri fini poiché i violenti attacchi girardiani tradiscono, più che un desiderio di smontare e superare la lezione freudiana, l'intento di integrarla e, dunque, di porsi in un rapporto di continuità con essa⁴⁶.

In linea con gli stereotipi misogini degli studi scientifici del suo tempo, Freud riteneva che il narcisismo fosse particolarmente comune tra le donne attraenti. Nello stesso anno della prima edizione di *Senilità*, il 1898, Havelock Ellis conia il termine “narcisismo” allo scopo di indicare l'atteggiamento autoerotico del soggetto, ma il concetto diventa fondamentale per il pensiero psicoanalitico solo nel 1905, con la pubblicazione dei *Tre saggi sulla teoria sessuale* di Freud, che, com'è noto, lega per sempre l'auto-erotismo femminile alla formula del narcisismo di Ellis. Secondo Girard, tuttavia, il narcisismo di matrice freudiana, presupponendo una totale mancanza di mimesi intersoggettiva, non riesce a demistificarne il mito dell'autosufficienza, né a coglierne il carattere strategico e dissimulatorio. Alla concezione “soggettivista” e libidica freudiana, che ritiene il narcisismo uno stadio intermedio tra l'autoerotismo infantile e l'amore og-

⁴³ J.P. SARTRE, *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano 1997, p. 422.

⁴⁴ Girard affronta il tema della *coquetterie* anche in *La conversion de l'art* (p. 21-22), e in un saggio del 1978, intitolato *Narcissism. The Freudian Myth Demythified by Proust*, in cui il tema della *coquetterie* viene approfondito sulla base di un confronto tra Freud e Proust.

⁴⁵ GIRARD, *Delle cose nascoste*, cit., p. 448. Nello specifico, Girard critica la contrapposizione tra «libido dell'io» e «libido oggettuale» in S. FREUD, *Introduzione al narcisismo*, in *Opere*, VII, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 443-480: 446. Freud non capirebbe che le due cose non si oppongono, ma si implicano reciprocamente.

⁴⁶ Si può dire, infatti, che Girard in qualche misura eredita anche una certa prospettiva problematica. A tal proposito, Sarah Kofman, in *The Narcissistic woman: Freud and Girard*, «Diacritics», 1980, 10, 3, pp. 36-45, critica la costellazione maschio-maschio-femmina girardiana, sostenendo che anche Girard, come Freud, neghi l'autosufficienza della donna-*coquette*. Cfr. anche T. MOI, *The Missing Mother: The Oedipal Rivalries of Rene Girard*, «Diacritics», 1982, 12, 2: 21, pp. 21-31.

gettuale, Girard contrappone la dinamica imitativa: la civetta *imita* il desiderio di cui viene fatta oggetto, *dissimula* «l'aurea padronanza della quale noi tutti cerchiamo il segreto» e *rafforza* strategicamente la disperazione dell'amante, il quale «non può disprezzare l'amata senza disprezzare se stesso; non può desiderare senza che lei desideri se stessa»⁴⁷. Si tratta di una doppia mediazione in cui i tre vertici del triangolo sono costituiti da due soli individui: la civetta – spesso, la sua corporeità-figuralità – come oggetto-rivale e il soggetto desiderante, che negli esempi girardiani è sempre al maschile. La logica della civetteria, insomma, andrebbe intesa come un tipo particolare del rapporto con l'Altro, che risponde tuttavia alle solite logiche paradossali del desiderio mimetico: il desiderio autocentrato di tipo narcisista si accresce contemporaneamente al desiderio dell'Altro. Le “astuzie” della civetta, in quanto strategie che rispondono alla logica del desiderio mimetico, sono infatti sempre frammiste all'illusione “romantica” di spontaneità e sempre «in funzione di quella lotta dei doppi che è anche sostegno reciproco e collaborazione nella fioritura del mimetico e delle sue illusioni»⁴⁸. In questo modo, anche la civetta, in realtà, «non ha maggiore autosufficienza dell'uomo che la desidera»⁴⁹.

Conclusioni: paradigma mimetico e paradigma freudiano in relazione dialettica

Non si può dire che negli anni Sessanta il paradigma mimetico abbia incontrato l'entusiasmo della critica letteraria italiana, né che si sia subito sposato il proposito di applicare tale paradigma nello studio del romanzo italiano moderno. Ad oggi le cose sono solo apparentemente diverse: sebbene *Menzogna romantica* sia sicuramente molto conosciuto da chi si occupa di letteratura italiana, non possono che permanere «delle resistenze e delle preoccupazioni»⁵⁰ nei confronti delle sue teorizzazioni. Ne risulta che le applicazioni del metodo critico girardiano alle opere letterarie italiane continuino a non essere molte, mentre le poche presenti ne hanno fatto spesso un uso superficiale e sotto certi aspetti ingenuo⁵¹.

⁴⁷ GIRARD, *MRVR*, cit., p. 120.

⁴⁸ ID., *Delle cose nascoste*, cit., p. 449.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 448.

⁵⁰ S. BRUGNOLO, *La visione romanzesca e la visione cristiana: una rilettura illuminista di Menzogna romantica e verità romanzesca*, «Nuova Corrente», 2006, 53, 137, pp. 13-41.

⁵¹ Nello specifico, cfr. le forzature dei contributi degli anni Sessanta analizzate in R. CASTELLANA, *Quello che il dottor S. non sa. Psicanalisi e rivalità mimetica nella Coscienza di Zeno*, «Italianistica», 2021, 50, 3, pp. 33-49.

Girard non è solo un “pensatore inattuale” a causa della visione cristiana che rivendica, ma è anche un critico letterario di difficile classificazione, atipico, nel quale manca, come segnala Brugnolo, «una sensibilità per le ambivalenze del testo letterario»⁵². Eppure proprio l'elemento provocatorio inscritto in un pensiero così “monomaniaco” e terribilmente “fuori tempo” costringe ad un ritorno alle problematiche essenziali della ricezione, ai rischi delle assottigliazioni delle posizioni ermeneutiche, al problema della referenza, al rapporto tra letteratura e realtà, all'evoluzione del concetto di *mimesis* da Aristotele e Platone sino a Barthes⁵³.

Nel caso sveviano, il «carattere aperto dell'ipotesi girardiana, il suo porsi come “schema” per un progetto di ricerca più ampio», potrebbe – maneggiato con la dovuta consapevolezza e non con il fanatismo acritico del discepolo – «stimolare la riflessione critica italiana in molteplici direzioni»⁵⁴. Lungi dal condurre allo svelamento meccanico di soluzioni preconfezionate dal suo creatore, tale sistema potrebbe riaprire il movimento di testi, come quello sveviano, per i quali oggi sembra che tutto sia già stato detto e che il gioco interpretativo si sia chiuso. Le potenzialità di rilettura offerte dalla teoria mimetica, dunque, non solo sono lontane dall'essere esaurite, ma potrebbero costituire la via privilegiata per smitizzare la chiave freudiana che, dopo aver collaborato alla fortuna e alla canonizzazione di Svevo, rischia oggi di predeterminarne la lettura⁵⁵. Complesso d'Edipo e complesso di Caino, realismo dell'oggetto o realismo del desiderio, narcisismo e pseudo-narcisismo, *méconnaissance* girardiana e rimozione freudiana, doppia mediazione e bi-logica matteblanchiana: sono solo alcuni dei possibili livelli da cui avviare un'indagine comparativa che miri ad un'intersezione “partecipativa” di due pratiche ermeneutiche irriducibili solo in apparenza.

Bibliografia

- ANTONELLO, P., *Rivalità, risentimento, apocalisse: Svevo e i suoi doppi*, in *Identità e desiderio. La teoria mimetica e la letteratura italiana*, a cura di P. Antonello, G. Fornari, Transeuropa, Massa 2009, pp. 145-162.
- BALDI, G., *Le maschere dell'“inetto”*. *Lettura di Senilità*, Paravia, Torino 1998.
- BROGI, D., *Senilità*, in *Svevo*, a cura di C. Gigante, M. Tortora, Carocci, Roma 2021, pp. 43-62.

⁵² BRUGNOLO, *La visione romanzesca e la visione cristiana*, cit., p. 24.

⁵³ A. COMPAGNON, *Il mondo*, in ID., *Il demone della teoria*, Einaudi, Torino 2000, pp. 100-148.

⁵⁴ F. CASINI, *Un senso invincibile e inespugnabile: René Girard critico letterario*, Le Cárity, Firenze 2019, p. 150.

⁵⁵ R. CASTELLANA, *Chi ha paura di René Girard?*, cit., pp. 447-458.

- BROTTO, F., *Anti-pathos: On Italo Svevo's "Zeno's Conscience"*, «Anthropoetics», 2003, 9, 1., <<http://www.anthropoetics.ucla.edu/>> (14 settembre 2024).
- BRUGNOLO, S., *La visione romanzesca e la visione cristiana: una rilettura illuminista di Menzogna romantica e verità romanzesca*, «Nuova Corrente», 2006, 53, 137, pp. 13-41.
- CASINI, F., *Un senso invincibile e inespugnabile: René Girard critico letterario*, Le Càriti, Firenze 2019.
- CASTELLANA, R., *Chi ha paura di René Girard? Appunti sulla ricezione della teoria mimetica in Italia*, «Intersezioni», 2011, 31, 3, pp. 447-458.
- ID., *Quello che il dottor S. non sa. Psicanalisi e rivalità mimetica nella Coscienza di Zeno*, «Italianistica», 2021, 50, 3, pp. 33-49.
- ID., *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italianistica», 39, 1, pp. 23-45.
- COMPAGNON, A., *Il mondo*, in ID., *Il demone della teoria*, Einaudi, Torino 2000, pp. 100-148.
- CONTARINI, S., *La coscienza prima di Zeno. Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo*, Franco Cesati Editore, Firenze 2018.
- GIGANTE, C., *Zeno e il desiderio mediato*, in ID., *Una coscienza europea. Zeno e la tradizione moderna*, Carocci, Roma 2020, pp. 169-185.
- GIGLIOLI, D., *René Girard e la teoria letteraria: un caso ancora aperto*, in *Identità e desiderio. La teoria mimetica e la letteratura italiana*, a cura di P. Antonello, G. Fornari, Transeuropa, Massa 2009, pp. 5-14.
- GIRARD, R., *Menzogna romantica e verità romanzesca. La mediazione del desiderio nella letteratura e nella vita*, Bompiani, Milano 2021.
- LAVAGETTO, M., *Il romanzo oltre la fine del mondo*, in I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»*, a cura di N. Palmieri, F. Vittorini, Mondadori, «I Meridiani», Milano 2004, pp. XIII-XC.
- MELE, S., *Letteratura senza menzogna e riduzionismo dell'interpretazione secondo René Girard*, «Nuova Corrente», 2006, 53, 137, pp. 43-82.
- MORMINO, G., *René Girard. Il confronto con l'Altro*. Carocci, Roma 2012.
- PALMIERI, N., *Apparati e commento. Senilità.*, in I. SVEVO, *Romanzi e «Continuazioni»*, a cura di N. Palmieri, F. Vittorini, Mondadori, «I Meridiani», Milano 2004, pp. 1312-1529.
- PELLINI, P., *Realismo e sperimentalismo*, in *Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Carocci, Roma 2018, pp. 133-153.
- SACCONE, E., *Senilità di Italo Svevo: dalla "impotenza del privato" alla "ansiosa speranza"*, «MLN», 1967, 62, 1, Johns Hopkins University Press, pp. 1-55.
- SECHI, M., *Nuove misure della narrazione. L'esempio di Maupassant e la genesi di Senilità* in ID., *Il giovane Svevo. Un autore «mancato» nell'Europa di fine Ottocento*, Donzelli, Roma 2000, pp. 96-107.

- SVEVO, I., *Senilità*, in ID. *Romanzi e «Continuazioni»*, a cura di N. Palmieri, F. Vittorini, Mondadori, «I Meridiani», Milano 2004, pp. 397-621.
- ZATTI, S., *Un approccio "mimetico" alla letteratura italiana in Identità e desiderio. La teoria mimetica e la letteratura italiana*, a cura di P. Antonello, G. Fornari, Transeuropa, Massa 2009, pp. 51-62.
- ZINATO, E., *Le ragioni delle somiglianze: desiderio mimetico e principio di simmetria in Senilità*, «Allegoria», 2022, 85, Palumbo Editore, pp. 9-23.

«Il modo di leggere Proust». Comisso e la ricezione della *Recherche* negli anni Venti

Giacomo Carlesso

Fondazione Giorgio Cini Onlus

Nella seconda metà degli anni Venti, Giovanni Comisso dedica diversi interventi alla *Recherche*, traducendone dei brani e soffermandosi sullo stile di Proust. Il contributo, oltre a ricostruire e a contestualizzare il quadro delle pubblicazioni e dei documenti del trevigiano relativi a Proust, affronta il suo modo di leggere la *Recherche*, inquadrandolo all'interno della ricezione italiana di quel periodo.

Proust, Comisso, Recherche, Debenedetti, ricezione, anni Venti

Comisso e la Recherche

In un articolo del 27 febbraio 1927, presentando ai lettori de «La Fiera Letteraria» il profilo di Giovanni Comisso, Giovan Battista Angioletti scrive: «Possiamo aggiungere, per sentito dire, che ha letto tutto Proust, roba da far invidia persino ai letterati francesi; e il miracolo è che la sua prosa non ne ha risentito il pericoloso influsso»¹.

Comisso accenna per la prima volta a Proust in una recensione a *La Germilèa* di Mario Marelli, pubblicata il 17 giugno 1925, sul quotidiano trevigiano «L'Eco del Piave», dove afferma di aver compiuto «certi studi d'indagine sullo stile e sull'espressione» della *Recherche*.

¹G. B. ANGIOLETTI, *Piccola guida a G. Comisso*, «La Fiera Letteraria», 27 febbraio 1927. L'espressione «pericoloso influsso» va ricondotta allo stile. Qualche mese più tardi, è infatti lo stesso Angioletti a celebrare Proust come il «più grande fenomeno letterario del nostro secolo» (*Tutto Proust*, «La Fiera Letteraria», 20 novembre 1927).

Sullo stesso giornale, il 9 settembre di quell'anno, Comisso firma la traduzione di un brano tratto dal secondo libro di *Sodoma e Gomorra*, la quarta traduzione in assoluto ad apparire in Italia dopo quelle di Corrado Alvaro, Renato Mucci e Giuseppe Sprovieri².

Non è possibile ricostruire con esattezza quando e in quali circostanze Comisso avesse letto Proust, né tantomeno se vi fosse stata, come ipotizza Nico Naldini, un'eventuale mediazione da parte di de Pisis o di Martini³. Alla luce dei documenti giunti sino a noi, è più probabile abbia influito il primo, che all'inizio del 1925 aveva già una certa familiarità con l'opera proustiana, al punto di scrivere all'amica Nina Vendeghini: «Un giorno forse io gli sarò avvicinato [a Proust] per la mia opera di scrittore. La vado costruendo con un lavoro interiore incessante, inaudito, talora penosissimo, talaltra inebriante»⁴. In quei mesi il marchesino collabora al neonato «Corriere Padano», dove è attivo, tra gli altri, Lucio D'Ambra, lo scopritore italiano di Proust⁵. È grazie alla mediazione di de Pisis che il 26 aprile dello stesso anno, Comisso riesce a pubblicarvi un suo articolo, *Santa Caterina da Siena*.

Un'altra pista è suggerita da due lettere inviategli dall'amico Tito Antonio Spagnol, la prima databile tra il gennaio e il febbraio 1922, la seconda, con buona probabilità, al luglio 1924⁶, dalle quali emerge un Comisso lettore e aspirante collaboratore de «Il Mondo», che, dunque, avrebbe potuto conoscere le traduzioni realizzate da Alvaro e Sprovieri. Su quest'ultima, del resto, Comisso si soffermerà due anni più tardi, il 5 maggio 1926, sul «Giornale del Veneto» – nuova denominazione de «L'Eco del Piave», nell'articolo *Un'alterazione di Proust?*.

È indubbio, invece, che le riflessioni sulla *Recherche* si collochino in una fase decisiva per la formazione artistica del trevigiano, caratterizzata dalle prime prose di viaggio e dalla pubblicazione, in periodici come «Il Quindicinale»,

² *La morte di Bergotte* nella versione di Alvaro appare sul «Mondo» di Amendola il 18 febbraio 1923; sullo stesso giornale, il 2 settembre 1924, viene pubblicata la traduzione di Sprovieri (*Soggiorno a Venezia nel dopo guerra*); mentre, sull'«Esame» di Somarè, nel numero di maggio-giugno 1924, esce il brano tradotto da Mucci, tratto dal libro I de *Le Côté de Guermantes*. Per una panoramica sulle traduzioni italiane di Proust cfr. M. RACCANELLO, *Proust in Italia. Le traduzioni della Recherche*, Le Lettere, Firenze 2014.

³ Cfr. N. NALDINI, *Post scriptum*, in G. COMISSO, *Gioco d'infanzia* [1965], Scheiwiller, Milano 1987, p. 163.

⁴ F. DE PISIS, in S. ZANOTTO, *Filippo de Pisis ogni giorno*, Neri Pozza, Vicenza 1996, p. 210.

⁵ Cfr. L. D'AMBRA, *Cronaca di letteratura francese*, «Rassegna contemporanea», 10 dicembre 1913, ora in *Proust e la critica italiana*, a cura di P. Pinto, G. Grasso, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma 1990, pp. 1-13.

⁶ Le lettere, conservate presso il Fondo Comisso della Biblioteca comunale di Treviso (busta 8, unità archivistica 33, rispettivamente doc. 79 e 49), figurano all'interno della mia tesi di dottorato, *Scenari odepóricos di Giovanni Comisso. Dall'epistolario privato alle opere edite*, tesi di dottorato in Italianistica, Università Ca' Foscari Venezia, aa. 2021-2022, rel. Alessandro Cinquegrani, Venezia 2023.

«Il Convegno» e «Solaria», di brani poi inseriti in *Gente di mare* e *Giorni di guerra*. L'importanza e il valore riconosciuto a Proust si evince da una lettera, datata agosto 1926, inviata a uno dei primi studiosi della *Recherche*, Giacomo Debenedetti, con il quale presumibilmente dal maggio precedente aveva iniziato un carteggio, di cui rimangono soltanto le lettere di Comisso⁷. Nella missiva, riferendosi alla lettura di Joyce, evidenzia: «c'è molto della quintessenza di Rimbaud, ma non trovo nulla di straordinario. Il grande e invincibile tra i moderni è solo Proust». L'opinione rimane tale almeno fino al 1929, quando Proust viene utilizzato da Comisso come termine di raffronto per proiettare l'allora dimenticato Nievo verso il Novecento⁸.

Oltre agli scritti citati, si segnalano in particolare due interventi dedicati allo stile della *Recherche*: il primo, *Il modo di leggere Proust*, appare il 24 dicembre 1925 su «L'Idea Nazionale», venendo riproposto il 18 febbraio 1926 sul «Giornale del Veneto», con il titolo *Marcel Proust* e l'occhiello "Stil nuovo", a completamento di alcune note sul romanzo avanzate sei giorni prima in *L'arte narrativa nell'800*⁹; il secondo, *Il più lungo periodo di Proust*, è un commento sullo stile che precede la traduzione di un brano posto tra la fine de *Le Côté de Guermantes* e *Sodome et Gomorrhe I*, inviato in anteprima a Debenedetti il 10 settembre 1926 e uscito su «La Fiera Letteraria» il 6 febbraio 1927.

A un taglio più narrativo rimandano gli scritti parigini, *Il salotto di Madame Calais (dove Proust è incomprensibile)* e *Faubourg S. Germain*, pubblicati il 10 e il 13 luglio 1929 sulla «Gazzetta del Popolo» nell'ambito di una corrispondenza dall'Europa – Francia, Inghilterra, Olanda e Germania – intrapresa nel maggio di quell'anno, e successivamente inclusi in *Questa è Parigi*.

All'inizio degli anni Trenta, come sostiene Naldini, Proust rappresenta per Comisso il nume tutelare di *Gioco d'infanzia*, edito integralmente in Italia soltanto nel 1965. Nel settembre-ottobre 1937, insieme a Henry Furst, Comisso cura il numero 52-53 de «L'Italiano», *La bella Venezia*, inserendovi, tra gli altri, un brano di Proust, *Soggiorno veneziano*, ricavato dal secondo volume di *Albertine disparue*. Al di là di questi rari cenni, si osserva, complice la crescente ostilità del fascismo verso la letteratura straniera, un sostanziale diradarsi degli interventi di argomento proustiano. Nel 1938, per esempio, nell'articolo *Orto botanico*, che

⁷ Le lettere, conservate all'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux, grazie all'autorizzazione di Elisa Debenedetti, Paola Frandini e dell'Associazione Amici di Giovanni Comisso, si possono leggere ora nella mia tesi di dottorato, *Scenari odeporici di Giovanni Comisso. Dall'epistolario privato alle opere editate*, cit.

⁸ Cfr. G. COMISSO, *Capolavoro ignorato*, «Gazzetta del Popolo», 2 ottobre 1929.

⁹ Poi come *L'arte narrativa dopo Napoleone*, «La Tribuna», 12 gennaio 1927. L'ordine di pubblicazione sul «Giornale del Veneto» tradisce quello di stesura, nel quale *Il modo di leggere Proust* precede *L'arte narrativa nell'800*, che di fatto ripropone, con lievi ma non trascurabili modifiche, i passi sulla *Recherche* del primo articolo.

conclude una nuova corrispondenza da Parigi, il nome di Proust è al centro di un intervento redazionale della «Gazzetta del Popolo» volto a mutare – a insaputa di Comisso – l’iniziale frase «Dopo la guerra la Francia ha avuto un grande prosatore, Marcel Proust» in «Dopo la guerra la Francia ha avuto un buon prosatore, ma ebreo, Marcel Proust»¹⁰. L’episodio, che testimonia la «particolare invadenza» dei vertici del giornale, genera il risentimento di Comisso, espresso in una lettera al direttore Amicucci del 27 dicembre: «tra i vari tagli e modifiche, uno mi è particolarmente dispiaciuto, perché mi fa dire cosa contraria al vero. [...]. Ebreo o non ebreo, francese o non francese, Marcel Proust è un grande prosatore e non un buon prosatore [...]. Questo fatto mi è assai dispiaciuto, perché altera la verità a mio mezzo e a mia insaputa»¹¹.

Sul finire degli anni Quaranta, Comisso pubblica due romanzi, *Capriccio e illusione* e *Gioventù che muore*, ispirati al tragico amore per il giovane Guido Bottegal, fucilato per errore dai partigiani sull’Altopiano di Asiago il 17 marzo 1945. Nella doppia trasposizione romanzesca, allo stesso modo di Proust con il personaggio di Albertine, in larga parte ispirato al suo segretario e amante Alfred Agostinelli, Comisso converte la storia di un amore omosessuale in eterosessuale. Nel 1951, la vicenda, spogliata dal filtro romanzesco, è al centro del finale delle *Mie stagioni*, dove Guido viene proustianamente chiamato “il fuggitivo”.

Si contano poi omaggi minori, come l’articolo *Un quadro di Vermeer ricostruito dal vero*, uscito il 20 agosto 1954 su «La Stampa», incentrato sul tentativo di riprodurre in fotografia *La veduta di Delft*, il quadro notoriamente preferito da Proust e al quale lo scrittore conferisce un ruolo decisivo nella morte di Bergotte.

Nel 1963, Comisso partecipa sulle pagine di diverse testate, come «Il Giornale d’Italia» e «Il Gazzettino», a un dibattito con Enrico Falqui e Gian Gaspare Napolitano, dove sostiene che nel passo tradotto a suo tempo da Sprovieri, poi tagliato nel 1925 nell’edizione della «N.R.F.», vi fosse la prova dell’avvenuto incontro tra Proust e D’Annunzio. In realtà, come dimostra Falqui, il Marcel del testo non rimanda a Proust ma a Marcel Boulenger¹².

Infine, nel suo ultimo libro pubblicato in vita, *Attraverso il tempo* (1968), Comisso sceglie di inserire un brano apparso il 12 febbraio 1957 su «Il Mondo» di Pannunzio, intitolato significativamente *Le intermittenze del cuore*, dove, parlando di sé senza nominare Proust, attinge al senso più profondo della *Recherche*: «Solo adesso che la vita è sul declinare mi accorgo quanto è stata stupida

¹⁰G. COMISSO, *Orto botanico*, «Gazzetta del Popolo», 14 dicembre 1938.

¹¹Id., *Vita nel tempo. (Lettere 1905-1968)*, a cura di N. Naldini, Longanesi, Milano 1989, pp. 200-201.

¹²Cfr. G. MIRANDOLA, *D’Annunzio e Proust*, «Lettere italiane», 1968, 4, pp. 470-479.

la mia giovinezza, quanto tempo ho perduto [...], mentre la vita era tutta a mia disposizione»¹³.

Nonostante l'interesse per Proust accompagni Comisso per tutta la vita, anche quando gli autori di riferimento saranno altri, sono gli scritti degli anni Venti ad assumere una maggiore rilevanza a fronte della concomitante formazione letteraria del trevigiano e, più in generale, della temperie culturale nella quale si collocano. In questa sede ci concentreremo soprattutto sulle note dedicate allo stile di Proust, nel tentativo di inquadrarle all'interno della ricezione della *Recherche* nell'Italia degli anni Venti¹⁴, considerandole non tanto per una improbabile influenza diretta sul piano formale, quanto piuttosto nell'ottica di una spinta verso la ricerca e definizione di una propria individualità artistica.

Proust in Italia

Gli scritti di Comisso si inseriscono in un quadro di pubblicazioni proustiane in larga parte noto. In riferimento alla prima metà degli anni Venti, si ricordano la presentazione di Paul Morand, *A proposito di Marcel Proust*, uscita sulla «Ronda» nell'ottobre 1921; le tre recensioni e il necrologio pubblicati da Emilio Cecchi su «La Tribuna» tra il 21 ottobre 1921 e il 24 novembre 1922, che precedono il più noto *Proust et le roman italien*, apparso sull'*Hommage* della «NRF» nel gennaio 1923; il *Marcel Proust, botanico morale* di Luigi Tonelli, uscito sulla «Stampa» del 6 agosto 1922; le note di Prezzolini stampate nel marzo 1923 sul «Convegno» di Ferrieri; gli articoli *Cose viste* di Ojetti e *Inizio di Proust* di Borghese, apparsi il 28 febbraio 1923 e il 5 dicembre 1924 sul «Corriere della Sera»; e il *Proust* di Debenedetti, pubblicato sul «Baretti» nell'aprile 1925.

A questi si aggiungono altri articoli dimenticati, sparsi su quotidiani e riviste del tempo. Tra i più significativi, per autore, annata e giornale, ci limitiamo a segnalare *Marcel Proust* di Umberto Fracchia, uscito il 10 agosto 1920 proprio su «L'Idea Nazionale», nell'ambito della rubrica «Cronache letterarie». In quell'occasione, Fracchia affronta con un certo anticipo, questioni poi ricorrenti negli anni avvenire, dal Proust rinnovatore del romanzo psicologico francese al Proust «realizzatore di una tendenza», tutta italiana, che «ha determinato negli ultimi dieci anni un movimento di revisione critica dei valori dominanti nella nostra letteratura dalla seconda metà del secolo scorso, e ha prodotto tutte quelle opere di carattere transitorio e frammentario, prevalentemente autobiografi-

¹³G. COMISSO, *Attraverso il tempo*, Longanesi, Milano 1968, p. 198.

¹⁴Per un quadro generale, cfr. B. URBANI, *Réception et influence de Proust en Italie* (1913-1950), «Linguistics and Literature», 2021, 19, 2, pp. 269-282 e G. BOSETTI, *Signification socioculturelle e sociopolitique de Proust en Italie*, in *Proust en Italie*, a cura di V. Agostini-Ouafi, Presses universitaires de Caen, Caen 2004, pp. 27-40.

che e liriche, di cui sono piene le nostre biblioteche». Nelle righe successive, la *Recherche* viene definita «un romanzo autobiografico» che nel suo complesso può essere considerato, «più che una vasta architettura, un enorme frammento». Diversamente da autori italiani come Cicognani, Soffici e Cardarelli, Proust – evidenza Fracchia – si distingue «per la maniera, alla stregua di un compositore di mosaici, con cui la ricomponne [la realtà del tempo passato] poi nella sua integrità» attraverso una prosa unica per originalità, «così pura, così schietta e concreta, così precisa, così solida».

La ricezione italiana di Proust, dunque, si realizza fin da subito in un'ottica marcatamente lirico-frammentista; nonostante Cecchi, tre anni più tardi, ne *L'Homage*, auspicasse una ricaduta dell'influsso proustiano sul romanzo, cioè nella forma in cui, a suo dire, non si era ancora riflessa l'unità morale nazionale, rilevata, invece, nella poesia lirica e nel saggismo.

Fracchia, già fondatore di «Lirica» con Arturo Onofri – guida letteraria del primo Comisso e autore di *Tendenze*, il manifesto del frammentismo italiano –, fonda nel dicembre 1925, a Milano, il settimanale «La Fiera Letteraria», dirigendolo fino al novembre 1928. Comisso vi prende parte nel febbraio 1927 proprio con *Il più lungo periodo di Proust*. Sotto la direzione di Fracchia, tra il 1927 e il 1928, il periodico ospita diversi interventi di argomento proustiano, nell'ordine: il 2 ottobre 1927, *L'addio di Proust* di Giacomo Prampolini; il 20 novembre dello stesso anno, *Tutto Proust* di Angioletti; il 4 novembre 1928, la recensione alla monografia di Curtius realizzata da Mario Attilio Levi; e il successivo 18 novembre, *Il pericolo di un libro* di Ferdinando Neri. È invece lo stesso Fracchia, il 9 febbraio 1928, sul «Corriere della Sera», a dedicare un articolo al *Tempo ritrovato*, intitolato *L'ultimo Proust*.

Come accennato, Comisso, rispettivamente nel marzo e nell'ottobre 1926, inizia a pubblicare i suoi racconti sul «Convegno» e su «Solaria», due riviste particolarmente sensibili alla cultura francese e al modello tracciato da periodici come la «NRF» e «Commerce»¹⁵. Sul «Convegno», escono nel luglio del 1926 il saggio *Proust, e il suo metodo* di Giovanni Titta Rosa, il critico che due anni prima segnalò positivamente *Il porto dell'amore* sulle colonne de «L'Ambrosiano»; e nel maggio e agosto 1928 *Commemorazione di Proust* di Debenedetti – che fa seguito a *Proust e la musica*, pubblicato su «Rassegna musicale» nel gennaio precedente – e *Ghirigori sul repertorio di Proust* di Antonello Gerbi.

In «Solaria», invece, limitandoci ai soli anni Venti, si riscontrano diversi racconti accomunati dalla ripresa del motivo adolescenziale in chiave proustiana: da *Memorie del tempo perduto* (1927, n. 11) e *Ritorno alla villa di un tempo* (1929,

¹⁵ Cfr. per esempio, G. RAIMONDI, *Ringraziamento a Commerce*, «Il Convegno», 30 ottobre 1925, pp. 487-491.

n. 12) di Alberto Carocci a *Un compagno di scuola* (1929, n. 6) di Alessandro Bonsanti; fino a *Ritorno a casa* (1929, n. 12) dello stesso Comisso, poi inserito in *Giorni di guerra*. Al gennaio del 1930 risale la recensione di Aldo Capasso ai tre saggi proustiani di Debenedetti, ritenuto l'unico critico ad aver colto «il tono musicale e vibrante» della *Recherche* e l'insufficienza «di ogni confronto con Balzac, e in generale con i narratori, *non interioristi*, delle precedenti generazioni»¹⁶. Nella seconda metà degli anni Venti rientra anche *Introduzione alla lettura di Marcel Proust* di Delfino Cinelli, apparso su «L'Eroica» nel luglio 1927. È in questo contesto che si inseriscono gli interventi di Comisso.

Il “tono Comisso”

La prospettiva di Comisso, prevalentemente incentrata sullo stile, troverà ampia diffusione tra i solariani, i quali, rileva Donnarumma, vedono in Proust «un modello di stile, un repertorio di temi, un'idea di prosa come illuminazione memoriale refrattaria alla continuità o alle misure estese», sacrificando in questo modo la struttura complessiva della *Recherche*, scomposta «in una serie di pagine liriche e che perciò non ispira romanzi, ma racconti o prose d'arte».¹⁷ Il buon esito di una narrazione «starebbe allora nell'unità che la organizza, nella musica che fa risuonare, nel tono che la tiene assieme». È Debenedetti, come sappiamo, a imporre con maggiore autorevolezza queste categorie, le quali «sconfessano quel modernismo che invece [...] persegue la disarticolazione, la molteplicità, la dissonanza»¹⁸.

Sebbene, come segnalano Naldini, Bosetti e Marinoni, la *Recherche* suggerirà anche a Comisso, come ai vari Carocci e Bonsanti, un repertorio di temi (dall'adolescenza all'omosessualità) da adottare in racconti, novelle, prose d'arte; e di espedienti narrativi (si pensi per esempio, in *Gioco d'infanzia*, alle frequenti analessi travestite da memoria involontaria), alcuni interventi concepiti nella seconda metà degli anni Venti indicano un influsso diverso, che, pur allineandosi al contesto culturale del suo tempo, si traduce in soluzioni profondamente originali.

Nel *Modo di leggere Proust*, dopo un breve cappello introduttivo, scrive:

¹⁶ A. CAPASSO, *Debenedetti e Proust*, «Solaria», I, 1930, pp. 25-38: 26. Per un quadro più ampio sul proustismo in «Solaria» cfr. M. MARINONI, *Proust nel decennio solariano*, in *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di A. Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2014, pp. 223-232.

¹⁷ R. DONNARUMMA, «Solaria» e il canone della narrativa modernista, in *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, a cura di R. Donnarumma, S. Grazzini, Morlacchi Editore, Perugia 2016, p. 169.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 178-179.

Vi è una prosa, che va da Stendhal ecc. a Manzoni ecc., a Goethe ecc., fino ai russi, che tollera di essere letta anche a due [...] perché d'un contenuto sentimentale e ideale, che può trovare la sua persuasione in una solidarietà limitata ed intima d'anime e d'intelligenze. Ma vi è oggi ancora una prosa così intensamente egotistica (che nulla ha a vedere con l'egotismo di Stendhal: sensoria e superficiale) così profondamente affondata nell'«io» totale che non può essere letta se non da soli e liberi dalle presenze esteriori, quasi nelle stesse condizioni di solitudine, di silenzio e di isolamento nelle quali fu scritta. Questa prosa è la prosa di Marcel Proust. Ogni motivo del mondo esteriore benché minimo come viene a cadere nella tela sensibile del suo spirito, impigliandosi e facendola fremere, subito lo fa accorrere ed egli con la sua potenza lo ferma, gli stacca la vita dalla fredda apparenza, si nutre e con la seta della sua indagine e della sua fantasia, lo avvolge, lo imprigiona chiudendolo come in un bozzolo, per ritornare in un tempo successivo a succhiarvi altra vita accrescendola¹⁹.

Il contributo suscita l'interesse di Titta Rosa, che il 13 gennaio 1926 gli scrive da Cislago: «che cosa fa? Recentemente vidi un suo interessante articolo sulla prosa di Proust. Scrive per i giornali? [...]. Perdoni questa curiosità mia. Gli è che delle sue capacità narrative io ho vivissima e ferma fede»²⁰. Curiosamente, lo stesso Titta Rosa, qualche mese più tardi, nel saggio *Proust, e il suo metodo* ripropone l'immagine della ragnatela applicata al «metodo d'esplorazione psicologica»:

Marcel Proust getta sulla società aristocratica e sui suoi personaggi [...] una mobile, tenuissima, resistente ed immensa ragnatela: egli, ragno vigilante e silenzioso, attende che la vittima vi cada, per poterne suggerire lentamente e voluttuosamente gli umori e lasciarla, con una gelida ironia, esposta alla inesauribile curiosità di tutti, svuotata e misera come lo scheletro di una mosca²¹.

Sulle modalità di lettura ritorna anche Cinelli, sottolineando come:

A chi si lasci sedurre da quel modo complicato e numeroso nell'intrigo delle sue avventure cerebrali o di sentimento, si apre, come a posseder la chiave di un alfabeto, tutto un mondo palpitante e appassionato. Questa chiave, questo alfabeto, è il suo potere comunicativo, che trasporta il lettore in un dialogo appartato, come se il libro non fosse che una interminabile lettera personale a chi legge²².

¹⁹ G. COMISSO, *Il modo di leggere Proust*, «L'Idea Nazionale», 26 dicembre 1925.

²⁰ Biblioteca comunale di Treviso, Raccolta foscoliana, Appendice al catalogo, b. 3, u.a. 44, Giovanni Titta Rosa, doc. 1

²¹ G. TITTA ROSA, *Proust e il suo metodo*, «Il Convegno», 1926, VII, 2, p. 160.

²² D. CINELLI, *Introduzione alla lettura di Marcel Proust*, «L'Eroica», 1927, 107, p. 5.

La componente innovativa dalla *Recherche*, secondo Comisso, starebbe nel suo carattere fortemente introspettivo, che risponde alla necessità di autoriflessione avvertita dalla cultura europea di inizio Novecento. Così ne *L'arte narrativa nell'800*:

L'analisi è continua, musicale, incessante secondo dimensioni mai incontrate prima di lui; ma da brevi spunti di superficie si protrae in profondità fino alle zone più ardenti e incredibili.

Questa prosa densa e misurata è la vera atmosfera che occorre per l'anima europea da cent'anni irrequieta ricercante, essa la raffrena, essa è la gravitazione giusta per darle una situazione ampia serena, confortevole, in un senso di liberazione.

Con Proust l'uomo è portato a guardare con desiderio dentro a se stesso²³.

Mediante l'accostamento tra lettura e scrittura, all'insegna di una comune dimensione interiore, Comisso individua nella *Recherche* lo specchio di una ricerca stilistica volta a lasciar emergere una voce riconoscibile, non replicabile, in grado di esprimere le sfumature più autentiche e singolari dell'identità artistica dell'autore²⁴. In relazione a una simile e diffusa accezione modernista dello stile, Godioli ha parlato di «prospettiva nuova e originale sul mondo, che permette di rappresentare la realtà al di fuori delle convenzioni del realismo ottocentesco»²⁵.

Proust non è per Comisso un modello diretto sul piano formale, ma un esempio di ricerca e definizione di una propria individualità artistica, in grado di esprimere attraverso il linguaggio un mondo differente e riconoscibile tra tutti gli altri. In *Parigi. Scrittori francesi e pittori italiani*, un articolo apparso su «La Fiera Letteraria» il 23 ottobre 1927, citando alcune considerazioni di Proust su Flaubert per definire la pittura di de Pisis, Comisso mostra di conoscere la prefazione a *Tendres Stocks* di Paul Morand del 1921, nella quale, Proust, divergendo dal maestro Anatole France, che condanna «ogni singolarità nello stile», riconosce la bellezza dello stile di un autore nella singolarità «dacché le sensibilità sono sempre singolari». E nelle righe successive aggiunge: «il mondo [...] non è stato creato una volta per tutte, ma lo è ogni qualvolta sorge un nuovo artista»²⁶; un concetto ribadito ne *Le Temps retrouvé*: «Grâce à l'art, au lieu de

²³ Il passo, con lievi ma significative varianti, ricorreva già ne *Il modo di leggere Proust*.

²⁴ Per molti aspetti è l'operazione perseguita da Parise, in scia allo stesso Comisso, nel *Sillabario n. 1*, definito in un'intervista a Valerio Riva «un programma stilistico», dove lo stile nasce dal «sonoro interno», dalla più intima percezione della realtà circostante.

²⁵ A. GODIOLI, *Gli stili, in Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Carocci, Roma 2018, p. 163.

²⁶ M. PROUST, *Prefazione di «Tendres Stocks»* [1921], in *Scritti mondani e letterari* [1971], a cura di M.B. Bertini, Einaudi, Torino 1984, p. 569. Una precedente versione del testo apparve dapprima

voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a des artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition»²⁷. Del resto, in una lettera riportata da Cinelli, Proust sostiene che lo stile non sia «in nessun modo un ornamento», né «una questione di tecnica», ma «una qualità della visione, la rivelazione dell'universo particolare che ciascuno di noi vede e che non vedono gli altri»²⁸.

Secondo Comisso, le modalità di lettura che la *Recherche* richiede contribuiscono, diremmo con un passo de *La Prisonnière*, a «réunir diverses individualités»²⁹ e a innescare in loro un processo di autodefinizione ispirato al concetto di relatività. Per tradurre l'azione della «funzione Proust» sulla concezione dello stile di Comisso, potremmo affermare, unendo Cecchi a Debenedetti, che la prosa del francese «mett[e Comisso] in uno stato creativo, [agendo] come *materia*, come *vita*»³⁰, disvelandogli «la formula magica per rendere sensibile attraverso le parole ciò che dentro di lui si agitava informe e nostalgico di luce [...] la sua personale equazione con la vita»³¹, che in quel periodo si traduce nella volontà di prolungare artisticamente il mito della giovinezza perduta al termine della stagione fiumana.

In sintonia con Debenedetti, che da subito riconduce il «tono Proust» all'influsso di Wagner, Comisso, commentando la traduzione firmata su «La Fiera Letteraria», sostiene che il «metodo di Proust a dare nuova essenza alla prosa non consiste soltanto nell'interiorizzare gli elementi del mondo, ma anche in un musicarne l'espressione», puntualizzando la derivazione wagneriana di questa capacità di «creare per ogni persona [...] motivi, che non sono superficiali melodie, ma quintessenze del contenuto profondo della persona, della sua situazione o del panorama»³².

All'insegna dell'individualità, della «qualità specifica e quasi ineffabile degli artisti originali [...] di flettere e far cantare la materia» a proprio modo, Debenedetti accosterà a sua volta Comisso a Wagner in un articolo del 1932. In Comisso, come in Wagner, il critico ritrova l'«impossibilità» di essere generico, la «continua capacità di rendere un suono proprio [...] il vero sintomo dell'originalità, della creatività feconda e necessaria»³³.

su «La Revue de Paris» del 15 novembre 1920, con il titolo *Pour un ami (remarques sur le style)*.

²⁷ ID., *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris 1927, p. 49.

²⁸ ID., *Introduzione alla lettura di Marcel Proust*, cit., p. 10.

²⁹ M. PROUST, *La Prisonnière (Sodome et Gomorrhe III)*, Gallimard, Paris 1923, p. 197.

³⁰ E. CECCHI, *Il tessuto del tempo*, «Corriere della Sera», 5 maggio 1968. Il frammento è datato dallo stesso autore tra il luglio 1927 e il dicembre 1928.

³¹ G. DEBENEDETTI, *Rileggere Proust* [1982], in ID., *Proust*, a cura di V. Pietrantonio, Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. 138.

³² COMISSO, *Il più lungo periodo di Proust*, cit.

³³ G. DEBENEDETTI, *L'Oriente di Comisso*, «L'Italia Letteraria», 17 giugno 1932.

Nella prosa della *Recherche*, Comisso riconosce un «tono» all'altezza della profonda «visione» del mondo di Proust, un tono derivato dall'esercizio di un intenso egotismo, culminato artisticamente in un «io totale», un io «egocosmico» lo chiamerebbe Saba, che si dissolve nell'oggettività, contaminandola. In un altro passo del *Modo di leggere Proust* osserva:

Tutte le cose del mondo sono per lui in una situazione di caos, per cui verso tutte egli ha una costante preoccupazione di ordinamento, di assestamento, di definizione [...]. L'analisi è continua, incessante; da brevi spunti di superficie si protrae in profondità fino alle zone più ardenti e incredibili. Giunti ad ambientarci in questa lettura densa e misurata, se per raro caso l'autore accenna per mezza pagina a esporre con la rapidità e «superficialità» a cui ci eravamo abituati in altre letture, si prova non già un senso di sollievo, ma di dispiacere come per una abilità oramai svalutata per la scoperta del trucco³⁴.

Al «tono» corrisponde dunque una nuova idea di autorialità: l'autore è il mediatore tra il caos della vita e la necessità dell'arte di ordinare, di arginare il disordine, pur mantenendone intatta l'essenza. Secondo Comisso, diversamente dagli autori cardine del romanzo ottocentesco (Stendhal, Balzac, Manzoni, Dostoevskij), la cui narrativa germinava e si fissava all'interno di una proposta filosofica, Proust, grazie al «riflesso potentissimo dei suoi sensi», riversa in arte il flusso infinito della vita «che noi siamo sempre», sviluppando la narrazione come sintassi – e quindi ordine – della materia entropica di cui la vita si costituisce. La rappresentazione della vita nel mondo scritto, diversa dalla vita del mondo non scritto, nasce dalla «preoccupazione di ordinamento, di assestamento, di definizione». Lo stile, il «tono», risuona nel modo in cui l'io riordina il caos della vita – riemerso dalla musica –, realizzando una personale interpretazione del mondo.

Nel celebre studio sullo stile di Proust, Leo Spitzer, muovendo da un'analogia considerazione di Curtius, secondo il quale lo «spirito» di Proust poteva essere colto soltanto attraverso lo studio della lingua, ritrova nel ritmo della frase «l'elemento dello stile [...] più profondamente [...] in rapporto con la sua visione del mondo»; il complicato intreccio di subordinate riflette «l'immagine del mondo complesso e intricato che Proust contempla. Niente è semplice nel mondo – e niente è semplice nello stile di Proust»³⁵. Comisso, negli anni Venti, concepisce in modo affine questa proprietà della lingua e la fa sua, distillando nella sintassi il nucleo portatore della sua arte, frutto di una razionalità celata nella superficie del testo. Contini, riferendosi al Comisso solariano, ha parlato di «impressioni-

³⁴ COMISSO, *Il modo di leggere Proust*, cit.

³⁵ L. SPITZER, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese*, con un saggio introduttivo di P. Citati, Torino, Einaudi, 1959, p. 233.

simo paratattico e spesso contraddittorio fra sensazione e sensazione»³⁶. Zanzotto, ampliando il concetto, ha intravisto nella prosa di Comisso la «violazione *biologica* della sintassi», poiché

una psicologia così radicata nel continuo fluire della vitalità istantanea, [...] che è rifiuto della morte, dell'arresto, della stasi, poteva trovare assestamento solo in una sintassi del genere, al di fuori di ogni monumentalismo, dato che ogni sintassi troppo subordinante porta al monumentum³⁷.

L'intuizione di Zanzotto vale soprattutto per il primo Comisso, dove la sintassi esprime un «tono» e una visione del mondo in cui la giovinezza – «l'era, eternamente poetica, dell'adolescenza»³⁸ – si fa, citando Damiani, «angolazione dello sguardo» e, in merito alla scrittura, «categoria stilistica»³⁹. Pertanto, se il mondo del primo Comisso è rifiuto della morte ed esaltazione della vita nel suo caos dionisiaco oltre i limiti e le forme, la sintassi dalla quale questo mondo prende origine è frutto di un equilibrio tra il disordine esterno – che esprime la visione del mondo – e l'ordine, la forma attraverso la quale l'autore dispone i singoli frammenti che compongono il dettato, ovvero il flusso nella sua personalissima resa finale.

In riferimento ai primi anni Venti, Comisso scrive ne *Le mie stagioni*: «Vincere il tempo, era il mio incubo. E fra tutti i mezzi, sentivo che l'arte può riuscire più di ogni altro. Mi convincevo dell'assoluta superiorità dell'arte su tutte le possibilità umane»⁴⁰. All'interno di una simile visione, che conferisce all'arte una funzione riparatrice, Comisso coglie nella sintassi la formula per contrastare lo scorrere del tempo.

Saba, in una scorciatoia dispersa, ha accostato lo stile di Comisso a quello di un «assassino impulsivo» che procede «come se di tutto quello che avviene nella profondità della sua anima egli percepisse solo l'ultima spinta ad agire e fosse innocente (ignaro) di tutto il resto»⁴¹. Come un assassino, Comisso occulta la complessità e i conflitti interiori dovuti al fluire del tempo, costruendosi l'alibi della naturalezza. Il suo stile esprime un mondo con un suo «tempo narrativo», non lineare ma circolare, un presente che ciclicamente ritorna e si rinnova: non

³⁶ G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968* [1968], Sansoni, Milano 1994, p. 851.

³⁷ A. ZANZOTTO, *Comisso nella cultura letteraria del Novecento* in *Fantasie di avvicinamento*, I, Mondadori, Milano 2001, p. 231.

³⁸ G. DEBENEDETTI (firmato con lo pseudonimo SWANN), *Al vento dell'Adriatico*, «Gazzetta del Popolo», 22 giugno 1928.

³⁹ R. DAMIANI, *La sola verità dell'attimo*, in G. COMISSO, *Opere*, a cura di R. Damiani, N. Naldini, Mondadori, Milano 2002, p. XXII.

⁴⁰ G. COMISSO, *Le mie stagioni*, in *Opere*, cit., p. 1187.

⁴¹ U. SABA, *Un'appendice di scorciatoie disperse*, in *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2001, p. 887.

la ricerca del tempo perduto, ma la vittoria sul tempo e la negazione della perdita.

La rappresentazione del mondo nelle sue opere dissimula la razionalità, la mente che ne ha ordito le trame. E dunque la felicità dionisiaca spesso attribuita alla scrittura di Comisso non sarebbe che l'esito, tutt'altro che spontaneo, di una ricerca consapevole, finalizzata a una forma consolidata⁴². Di conseguenza, l'io narrante di *Gente di mare* o di *Questa è Parigi*, nel quale il lettore riconosce la figura dell'autore in virtù del patto autobiografico insito nelle scritture a matrice memoriale e odeporica, si configurerebbe come l'immagine di sé proiettata da Comisso attraverso il «tono», una sagoma priva di complessità, cristallizzata, citando lo scrittore, in una «giovinezza integrale simile a quella perenne del mondo»; un'emanazione dello stile per l'appunto e della concezione del mondo in esso racchiusa, ispirata al mito della giovinezza vissuta e tramontata a Fiume, ma prolungata, mediante la "funzione Proust", nella sintassi, lo strumento dal quale, come annota lo stesso Proust in riferimento a Flaubert, discende la visione del mondo, la sillabazione del «sonoro interno» che alla luce di quanto osservato potremmo chiamare da ora «tono Comisso».

Bibliografia

- ANGIOLETTI, G.B., *Piccola guida a G. Comisso*, «La Fiera Letteraria», 27 febbraio 1927.
- ID., *Tutto Proust*, «La Fiera Letteraria», 20 novembre 1927.
- CAPASSO, A., *Debenedetti e Proust*, «Solaria», 1930, 1, pp. 25-38.
- CARLESSO, G., *Scenari odeporici di Giovanni Comisso. Dall'epistolario privato alle opere edite*, tesi di dottorato in Italianistica, Università Ca' Foscari Venezia, aa. 2021-2022, rel. Alessandro Cinquegrani, Venezia 2023.
- CECCHI, E., *Il tessuto del tempo*, «Corriere della Sera», 5 maggio 1968.
- CINELLI, D., *Introduzione alla lettura di Marcel Proust*, «L'Eroica», 1927, 107, pp. 5-13.
- COMISSO, G., «*La Germilea*» di M. Marelli, «L'Eco del Piave», 17 giugno 1925.
- ID., *Il modo di leggere Proust*, «L'Idea Nazionale», 24 dicembre 1925.
- ID., *L'arte narrativa nell'800*, «Giornale del Veneto», 12 febbraio 1926.
- ID., *Il più lungo periodo di Proust*, «La Fiera Letteraria», 6 febbraio 1927.
- ID., *Orto botanico*, «Gazzetta del Popolo», 14 dicembre 1938.
- ID., *Attraverso il tempo*, Longanesi, Milano 1968.

⁴² A riguardo mi permetto di rinviare a G. CARLESSO, «Una continua invenzione»: la Parigi di Comisso, in *Giovanni Comisso. Uno scrittore trevigiano e il suo archivio*, a cura di R. Ricorda, G. Carlesso, Grafiche Antiga, Baranzate (MI) 2023, pp. 111-135.

- ID., *Vita nel tempo. (Lettere 1905-1968)*, a cura di N. Naldini, Longanesi, Milano 1989.
- ID., *Opere*, a cura di R. Damiani, N. Naldini, Mondadori, Milano 2002.
- CONTINI, G., *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968* [1968], Sansoni, Milano 1994.
- DEBENEDETTI, G. (SWANN), *Al vento dell'Adriatico*, «Gazzetta del Popolo», 22 giugno 1928.
- ID., *L'Oriente di Comisso*, «L'Italia Letteraria», 17 giugno 1932.
- ID., *Proust*, a cura di V. Pietrantonio, Bollati Boringhieri, Torino 2005.
- DE PISIS, F., in S. Zanotto, *Filippo de Pisis ogni giorno*, Neri Pozza, Vicenza 1996.
- DONNARUMMA, R., «Solaria» e il canone della narrativa modernista, in *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, a cura di R. Donnarumma, S. Grazzini, Morlacchi Editore, Perugia 2016, pp. 161-180.
- FRACCHIA, U., *Marcel Proust*, «L'Idea Nazionale», 10 agosto 1920.
- GODIOLI, A., *Gli stili*, in *Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Carocci, Roma 2018, pp. 155-172.
- PROUST, M., *Prefazione di «Tendres Stocks»* [1921], in *Scritti mondani e letterari* [1971], a cura di M. B. Bertini, Einaudi, Torino 1984, pp. 559-570.
- ID., *La Prisonnière (Sodome et Gomorrhe III)*, Gallimard, Paris 1923.
- ID., *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris 1927.
- SABA, U., *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2001.
- SPITZER, L., *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese*, con un saggio introduttivo di P. Citati, Einaudi, Torino 1959.
- TITTA ROSA, G., *Proust, e il suo metodo*, «Il Convegno», 1926, VII, 2, pp. 159-163.
- ZANZOTTO, A., *Comisso nella cultura letteraria del Novecento* [1976], in *Fantasie di avvicinamento*, I, a cura di G.M. Villalta, Mondadori, Milano 2001, pp. 223-233.

«Uno scopritore nato».

Avventure critiche di un lettore immaginario

Simone Carati

Università di Padova

Il saggio ripercorre alcuni aspetti cruciali dell'opera di Mario Lavagetto a partire da una soluzione retorica che ricorre con una certa frequenza nei suoi saggi critici: la creazione di un lettore fittizio, che permette a chi scrive di aggirare alcuni vincoli impliciti nella forma saggio, e di guidare i propri lettori in una serie di affascinanti ricognizioni. Dopo un'introduzione volta a inquadrare l'importanza della lettura nella visione teorica di Lavagetto, vengono illustrate alcune avventure critiche di questo lettore immaginario, che assume sembianze diverse a seconda degli obiettivi di chi scrive. Un'attenzione specifica è dedicata al duplice movimento, di esplorazione e marcia indietro, che guida le ricerche di questo personaggio *sui generis*, alle cui spalle è ravvisabile l'idea di critica letteraria dello stesso Lavagetto. In conclusione, vengono formulate alcune considerazioni sulla scrittura saggistica e sulle sue possibilità conoscitive proprio in relazione a un particolare esercizio della lettura.

Lavagetto, critica letteraria, lettore immaginario, scrittura saggistica, ermeneutica

Preliminari

«Se mi figuro un lettore perfetto», ha scritto Nietzsche in *Ecce Homo*, «ne viene fuori sempre un mostro di coraggio e di curiosità, con qualcosa di duttile, astuto, cauto, un avventuriero e uno scopritore nato»¹. È una definizione

¹ F. NIETZSCHE, *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist* [1886]; trad. it. *Ecce Homo. Come si diventa ciò che si è*, Adelphi, Milano 1970, p. 312.

particolarmente cara a Mario Lavagetto, che l'ha ripresa in vari saggi e scritti teorici e su cui ha modellato di volta in volta i tratti di un lettore ipotetico, una controfigura fittizia di cui si è servito, con modi e finalità diverse, per compiere alcune delle sue più affascinanti ricognizioni critiche. D'altra parte, il reiterarsi di una simile immagine va inquadrato in una cornice più ampia, che riguarda in generale l'idea di letteratura di un critico per cui l'atto della lettura ha rivestito, a vari livelli, un ruolo cruciale, e a cui Lavagetto ha dedicato molte delle proprie energie di teorico e di insegnante. Lui stesso si definiva, con proverbiale *understatement*, «un “lettore”»: e a chi avesse giudicato quella definizione troppo generica e insoddisfacente, reclamandone una più articolata e «pertinente», avrebbe risposto che, «partendo dalle [sue] letture», ha compiuto «una serie di tentativi che miravano alla costituzione di una sorta di microingegneria dei testi letterari»².

Un primo indizio, parziale ma non per questo meno eloquente, della centralità che per Lavagetto ha ricoperto la dinamica della lettura è rintracciabile già nelle indicazioni paratestuali contenute in vari libri: a partire da *Quei più modesti romanzi* (1979) fino all'ultimo saggio, *Oltre le usate leggi* (2019), la lettura è chiamata in causa ripetutamente, in modo strategico se non addirittura programmatico. Nel volume dedicato al libretto nel melodramma di Verdi, il capitolo all'inizio della seconda ricognizione è intitolato *Un lettore paziente*; nella *Cicatrice di Montaigne* (1992), rispettivamente all'interno del secondo e del decimo capitolo, troviamo due paragrafi intitolati *Lettori in trappola* e *Avviso ai lettori*; nel libro sul *Decameron*, poi, il riferimento alla lettura campeggia addirittura nel sottotitolo, a indicare, allo stesso tempo, una dichiarazione di intenti e una presa di posizione rimarcata a più riprese all'interno del testo. Se apriamo il libro, nato come altri da un'esperienza di insegnamento, in questo caso un ciclo di lezioni all'Università di Basilea tra il 2003 e il 2004, ne troviamo una conferma pressoché immediata:

Qui sul tavolo, davanti a me, è aperto un libro che è stato scritto circa seicentocinquanta anni fa, e io mi sono assunto il compito di leggere quel libro con l'intento di dimostrarvi – se sarà possibile – che è ancora vitale, pieno di risorse e capace di comunicare, oltre la barriera di tanti secoli, un incorrotto piacere di lettura³.

Basta sfogliare poche pagine per trovare una ulteriore esplicitazione del sottotitolo, dopo che sono state passate in rassegna una serie di pecche relative a un'edizione critica del *De casibus virorum illustrium*. «Se, dopo molte esitazioni,

² D. FASOLI, *Eutanasia della critica. Conversazione con Mario Lavagetto*, «Riflessioni.it», gennaio 2006, <https://www.riflessioni.it/conversazioni_fasoli/mario_lavagetto.htm> (3 maggio 2024).

³ M. LAVAGETTO, *Oltre le usate leggi. Una lettura del Decameron*, Einaudi, Torino 2019, p. 5.

ho posto in rilievo queste sviste», scrive Lavagetto, «è perché fin dall'inizio ho voluto chiarire un punto di importanza fondamentale: non esistono gli "infallibili" [...]. Quello che vi chiedo», prosegue,

è di avere l'audacia di rendere conto solo a quanto stiamo leggendo, solo a quanto è scritto, senza arretrare di fronte alle ingiunzioni, agli sbarramenti e agli imperativi, senza mai mettere a tacere – per difendere le vostre, le nostre conclusioni – alcun segmento del testo⁴.

Sono parole sintomatiche, in cui è condensata un'idea di letteratura e di lavoro critico che Lavagetto ha messo a punto negli anni, e a partire dalla quale ha fissato una serie di punti cardine, di principi irrinunciabili e spesso apertamente dichiarati. Per esempio, come chiarisce nella *Nota al testo* della raccolta di saggi su Calvino, «il diritto per un lettore di tornare sui propri passi, di riformulare le stesse domande, di soffermarsi sugli stessi punti e di modificare le proprie prospettive senza per questo cancellare quelle che aveva adottato in precedenza»⁵.

Le testimonianze e i prelievi testuali si potrebbero moltiplicare ulteriormente, ma ci troveremmo a ribadire un concetto che è possibile formulare anche limitandosi a queste sintetiche considerazioni preliminari: la lettura, per Lavagetto, è un esercizio critico ed ermeneutico che si iscrive in un salutare rapporto di tensione tra due poli. Da un lato, l'azione creativa e inevitabilmente deformante della scrittura, che non costituisce mai «un fine indipendente», ma, al contrario, «influisce in modo determinante sul significato e sul peso delle singole argomentazioni»; dunque non una pratica neutrale, ma un criterio tangibile, «un sintomo inequivocabile della qualità e dell'attendibilità del giudizio», e allo stesso tempo un prezioso alleato per capire «il funzionamento dei testi, il modo in cui sono organizzati e progettati»⁶. Dall'altro, quella che, in polemica con le visioni più marcatamente relativiste degli anni Ottanta e Novanta, ha chiamato la «*datità*» del testo, indispensabile «dispositivo di verifica dei significati che gli sono attribuiti»⁷. Dunque il testo non alla stregua di un monolite o di un tirannico detentore del senso, ma come un «inesauribile cantiere», un «luogo di lavoro»⁸ su cui il critico letterario è chiamato a fare la propria parte. Lo ribadirà, al volgere del millennio, in una preziosa ricostruzione del proprio percorso:

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ *Id.*, *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 12.

⁶ FASOLI, *Eutanasia della critica. Conversazione con Mario Lavagetto*, cit.

⁷ M. LAVAGETTO, *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso* [1996], Laterza, Roma-Bari 2004, p. VIII.

⁸ *Ibid.*, p. IX.

La critica non è (né può essere) una semplice constatazione, non può limitarsi a descrivere e a catalogare: deve cercare qualcosa che c'è, che c'è nel testo e che ne determina – invisibile – il funzionamento⁹.

È all'interno di queste coordinate, tracciate in modo inevitabilmente parziale, che va collocato l'invito a una modalità di lettura allo stesso tempo rigorosa e creativa, che Lavagetto ha chiamato, con un'espressione calzante, «una ragionevole e controllata eterodossia»¹⁰. Un paradosso in cui si iscrivono molte delle avventure critiche di quel lettore immaginario spesso evocato da Lavagetto e chiamato in causa in apertura, un prezioso complice di cui vale la pena seguire qualche scorribanda.

Immaginiamo un lettore

La prima apparizione di un ipotetico lettore nei saggi di Lavagetto avviene nel segno di Debenedetti. Nel suo *Intermezzo*, quest'ultimo ricorre infatti a una sorta di apologo, una strategia attraverso cui tenta di chiarire, grazie alla potenza evocativa delle immagini, «il legame di Saba con la tradizione e il suo approdo alla modernità»¹¹. Nell'argomentazione di Debenedetti sono riconoscibili la consueta eleganza di stile e la perizia narrativa, finché Lavagetto, interrompendo momentaneamente la citazione, scrive:

Ora, continua Debenedetti, facciamo che un lettore tra due o trecento anni «armato di alcuni strumenti della stilistica, ma privo di qualunque scheda biografica», si soffermi sulla prima parte del *Canzoniere*¹².

Poi, dopo avere esplicitato una possibile obiezione, riprende la strategia adottata da Debenedetti e scrive un ipotetico, ulteriore paragrafo dell'apologo:

Ma facciamo ora che il lettore ritrovi, prima della scheda biografica, *Poesie* e il *Canzoniere* del '21; diamogli tra le mani le lettere di Renato Serra, alcune notizie su Trieste e qualcosa di Boine e di Croce. [...] Se a guidarlo avesse ancora l'apologo di Debenedetti, gli verrebbe (come è venuta a noi) una tentazione illecita: conservare il racconto e spremerne, se possibile, un senso diverso¹³.

L'apologo di Debenedetti ha funzionato come una sorta di innesto. Ha autorizzato Lavagetto a riprendere la forma racconto e a utilizzarla come strumento

⁹ Id., *Autoricognizione 2000*, in *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, a cura di U.M. Olivieri, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 49.

¹⁰ Id., *Oltre le usate leggi*, cit., p. 8.

¹¹ Id., *La gallina di Saba* [1974], Einaudi, Torino 1989, p. 38.

¹² *Ibid.*, p. 39.

¹³ *Ibid.*

di argomentazione; gli ha consentito di sollevare possibili obiezioni sui modelli letterari del *Canzoniere* e di muoversi, allo stesso tempo, nel solco tracciato dal proprio maestro. *La gallina di Saba* è il primo libro di Lavagetto, che da quel momento si servirà ripetutamente di una strategia che gli permette di muoversi in avanscoperta, compiendo azzardi controllati soprattutto dove le *contraintes* si fanno stringenti, e la forma discorsiva adottata, il saggio critico, impone di attenersi a protocolli rigidi, o che comunque non possono essere aggirati con eccessiva disinvoltura. Certamente le finalità e il contesto sono diversi, ma non è del tutto arbitrario riconoscere in questa soluzione uno dei possibili esiti di quella «sostanziale battaglia» che, come notava lo stesso Lavagetto, hanno dovuto affrontare molti scrittori del secondo Novecento, tra cui Calvino, che dal 1959 aveva iniziato a rapportarsi al proprio lavoro «con una consapevolezza sempre maggiore e con mezzi collaudati, per tenersi aperta la possibilità di scrivere»¹⁴.

Abbiamo parlato di un ipotetico lettore, al singolare. La scelta è autorizzata dalla constatazione che, sebbene i lettori chiamati in causa siano in realtà vari e in alcuni casi abbastanza diversi tra loro, le differenze, legate sostanzialmente alle caratteristiche attribuite di volta in volta da Lavagetto, possono essere legittimamente considerate come diverse sfaccettature di un'unica figura. Ad accomunare le molteplici manifestazioni di questo lettore fittizio, infatti, è soprattutto la sua funzione nell'economia della scrittura saggistica. Da una parte, lo abbiamo visto nel caso di Saba, si muove in avanscoperta, permette a chi scrive di sfruttare una serie di ingressi nascosti e di itinerari periferici, legittimando retoricamente gli eventuali azzardi. Dall'altra, lo stesso lettore (o una sua versione più prudente) può compiere anche l'azione inversa, muovendosi controcorrente e operando, ad esempio, una seconda ricognizione in cui le tracce del primo itinerario non vengono cancellate, ma possono essere affiancate da ulteriori percorsi, costruiti a partire da un'esplicita dichiarazione di parzialità. È il caso dell'ipotetico lettore convocato in apertura della seconda parte di *Quei più modesti romanzi*:

Supponiamo un lettore paziente che abbia accettato i tentativi di codificazione, si sia arrampicato tra i rami degli alberi che venivano lentamente immaginati e si sia adeguato, senza recalcitrare, a ogni riduzione. Di quelle riduzioni, molteplici e disseminate, è comunque difficile che rinunci a chiedere conto. In particolare è giusto attribuirgli una riserva: il discorso si è svolto come se l'analisi dovesse misurarsi con testi narrativi, non con la realtà dei libretti ma con i riassunti, forniti prima della trasmissione radiofonica di ogni atto da uno speaker compiacente¹⁵.

¹⁴ ID., *Dovuto a Calvino*, cit., p. 105.

¹⁵ ID., *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi* [1979], EDT, Torino 2003, p. 59.

Il lettore fittizio costituisce dunque una sorta di palinsesto, di spazio volutamente neutro, o comunque a bassa connotazione, che può essere modellato a seconda delle esigenze specifiche di chi scrive. Può trasformarsi addirittura – è il caso di *Quel Marcel!* – in un lettore costruito in modo del tutto congetturale e irreperibile nella realtà empirica. Per seguire una traccia «esile e nello stesso tempo meno privata», che, pur rimanendo orientata alla costruzione di una possibile biografia, costituita da frammenti attentamente catalogati e ricomposti, «non riguarda i bioritmi di Marcel Proust, ma gli statuti della sua opera e la coniugazione delle voci narrative», possiamo immaginare, scrive Lavagetto, «un lettore impossibile»:

Non ha mai letto la *Recherche* e non ha mai letto nemmeno una riga sulla *Recherche*. Qualcuno tuttavia gli ha parlato di Proust e – siccome ha molto tempo a disposizione, è metodico, scrupoloso, ama la completezza e ha una fiducia incrollabile nella cronologia – ha allineato tutta l'opera [...] in uno scaffale. Poi ha cominciato dall'inizio: *Les Plaisirs et les Jours*, *Jean Santeuil*, le lettere fino a tutto il 1908, una serie di articoli e di saggi, i *pastiches* e il *Contre Sainte-Beuve*¹⁶.

Se, prosegue Lavagetto, questo ipotetico lettore «ha ricostruito analiticamente la storia che abbiamo ricostruito per sommi capi», allora, leggendo la prima frase della *Recherche*, «non potrebbe sfuggire a un disorientamento iniziale»¹⁷. Sfruttando il tragitto di questo lettore impossibile, il critico può giungere a «un punto di approdo»¹⁸, ed evidenziare un aspetto decisivo per l'interpretazione della *Recherche* e in generale per il percorso che, una pagina dopo l'altra, ha costruito nel saggio su Proust e ha posto sotto gli occhi dei suoi lettori. È il passaggio da *il a Je*, o meglio a un personaggio che dice *Je* ma che, come afferma Proust in una famosa intervista, «n'est pas moi»¹⁹.

Si potrebbe obiettare che quel lettore in realtà esiste, ed è una sorta di proiezione sulla pagina dell'autore in carne ed ossa, che sta alle spalle della sua creazione fittizia e la guida a proprio piacimento. È un'obiezione in parte legittima. Se è sostanzialmente impossibile, infatti, che Lavagetto (riprendiamo le sue parole), prima che qualcuno gli parlasse di Proust e prima di decidersi ad allineare tutta la sua opera, attraversandola a partire dall'inizio, non avesse letto neanche una riga né della né sulla *Recherche*, è invece più che verosimile che, per scrivere il proprio saggio, abbia percorso un itinerario in parte analogo, rileggendo in modo sistematico l'opera di Proust in ordine cronologico durante la progetta-

¹⁶ Id., *Quel Marcel! Frammenti dalla biografia di Proust*, Einaudi, Torino 2011, p. 321.

¹⁷ *Ibid.*, p. 322.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ L'intervista, concessa a Élie-Joseph Bois il 12 novembre 1913, si legge in M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971, p. 558.

zione del libro. A confermarlo, oltre a una sorta di deontologia irrinunciabile, che impone di iniziare a scrivere solo dopo avere accumulato alle proprie spalle un certo numero di letture, ci sono le dichiarazioni dello stesso Lavagetto, sempre attento a «mettere in scena le proprie argomentazioni», a «far vedere cosa si sta cercando e come lo si sta cercando»²⁰. Ci sono, soprattutto, diverse prove decisive di un simile modo di lavorare. Ad esempio, quelle contenute in un libro che «è nato *solo* “leggendo Freud”»²¹, e che reca numerose tracce di queste letture nella propria tessitura formale. Un caso tra i molti è rappresentato da uno dei verbali della Società Psicoanalitica di Vienna, di cui vengono riportati alcuni passaggi con un partito preso esplicitamente dichiarato, e assumendosi «il rischio di prendere il testo alla lettera». Dopo avere elencato «alcune conseguenze molto significative», Lavagetto riprende l'argomentazione con parole emblematiche:

Sto cercando di incrementare le contraddizioni e di aprirmi una strada. Tutto questo può non trovare conferme settoriali, ma una conferma la trova sul piano della strategia generale adottata da Freud. Ed è a quella [...] che vale la pena di adeguarsi per superare le successive aporie o, almeno, per lasciarsi guidare dagli interrogativi a cui danno origine e che rappresentano i segnali più perspicui di un itinerario²².

Il lettore immaginario può quindi vestire i panni di un possibile *alter ego*, costruito da chi scrive con l'ausilio di elementi biografici o comunque a partire, almeno parzialmente, dai dati dell'esperienza. Eppure, lo abbiamo in parte visto, una sovrapposizione tra le due figure risulterebbe quantomeno incauta e soprattutto rischierebbe di violare un principio cardine per qualunque critico letterario, spesso ribadito dallo stesso Lavagetto: quello che impone di ricordare che i personaggi di un libro – a maggior ragione se si tratta di un libro di *fiction*, ma anche nel caso di un saggio critico, specialmente se si ricorre a un certo grado di finzione – rimangono, in ogni caso, gruppi di parole, dotati di un particolare statuto e legati a criteri interni al testo, a un universo che, per quanto contiguo alla realtà empirica, è irriducibilmente altro.

Avanscoperta e retromarcia

C'è un libro in particolare in cui alle avventure critiche di questo lettore fittizio, di cui abbiamo individuato alcuni tratti di una fisionomia mutevole, viene assegnato un valore quasi esemplare, che permette di esplicitare ulteriormente

²⁰ FASOLI, *Eutanasia della critica. Conversazione con Mario Lavagetto*, cit.

²¹ M. LAVAGETTO, *Freud la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 1985, p. 3.

²² *Ibid.*, p. 269.

le dinamiche delineate finora. È un saggio dalla genesi complessa, scritto da Lavagetto circa a metà degli anni Ottanta, ma pubblicato solo dieci anni dopo, nel 1996. Come sempre la premessa, luogo strategico e privilegiato per una dichiarazione di intenti, assume le sembianze di un prezioso alleato per chi legge, a maggior ragione se si trova sotto gli occhi un testo ibrido e dall'«instabile equilibrio»²³. Lavagetto ripercorre la gestazione del libro, a partire dalla parziale contemporaneità (almeno nella scrittura) con quello su Freud fino alle tappe successive, ma in realtà precedenti seguendo l'ordine di pubblicazione, di quello che ai suoi occhi costituisce idealmente un unico itinerario, raddomantico e almeno in parte preterintenzionale, che lo ha portato a scrivere *Stanza 43* (1991) e *La cicatrice di Montaigne* (1992). «Da una simile decisione», scrive Lavagetto,

è nata l'idea di una controfigura, di un capro espiatorio a cui concedere il più ampio mandato e su cui scaricare ogni responsabilità, in modo da non lasciarmi sfuggire le occasioni di spiegare quanto altrimenti avrebbe rischiato di risultare inspiegabile: un lettore fittizio, che doveva assomigliare il meno possibile a un personaggio, essere libero di abbandonarsi a ogni intemperanza e tuttavia scrupoloso nel rispettare le prescrizioni che gli venivano dalle pagine di Balzac²⁴.

Si tratta, lo dicevamo, di un passaggio chiave. Il lettore fittizio, che fino a questo momento si era limitato a comparse sporadiche e legate principalmente a esigenze retoriche e di argomentazione, guadagna uno spazio di manovra molto superiore. Non è, dice Lavagetto, un vero e proprio personaggio, eppure indubbiamente condivide con i personaggi un destino almeno in parte analogo, quello di essere un gruppo di parole e di legare indissolubilmente la propria identità alla disposizione dei grafemi sulla pagina. È un personaggio di invenzione, una creatura fittizia che gode tuttavia di un privilegio particolare: la facoltà di collocarsi in una sorta di spazio liminale, di svolgere una funzione di intermediario che gli permette di attraversare a piacimento il diaframma incuneato tra il mondo della *Grande Bretèche* (e più in generale della *Comédie humaine* e di Balzac) e il mondo del lettore. Non credo che sia un arbitrio vedere alle spalle di questo lettore immaginario, a cui Lavagetto non attribuisce mai un nome, ma solo «una sorta di piastrina di riconoscimento, chiamandolo L1»²⁵, una genealogia di personaggi nati «in cima a una penna»²⁶, che a partire dal *Viaggiatore* di Calvino e procedendo a ritroso fino all'*Icare* di Queneau, per non parlare degli antenati più lontani, si sono ritrovati a operare in una zona ibrida e

²³ ID., *La macchina dell'errore. Storia di una lettura*, Einaudi, Torino 1996, p. 6.

²⁴ *Ibid.*, pp. 5-6.

²⁵ *Ibid.*, pp. 50-51.

²⁶ R. QUENEAU, *Le vol d'Icare* [1968]; trad. it. *Icaro involato*, Einaudi, Torino 1969, p. 154.

singularmente avvincente. Soprattutto, hanno goduto dello straordinario privilegio di potersi ribellare al destino assegnato loro dall'autore e di camminare per le strade di Parigi o librarsi in volo su un aquilone. D'altra parte, leggerezza e libertà di movimento sono tra le qualità rintracciabili nella carta di identità di L1:

Immaginiamo un lettore qualsiasi, ma paziente e non incline ad accantonare tutto quanto sfugge alla linea degli «e poi... e poi». Una volta che gli abbiamo attribuito simili prerogative, non è necessario spingersi oltre, né stabilire in quali circostanze abbia preso in mano il romanzo. Non sarà neppure necessario mettergli a disposizione una scatola di arnesi molto ricca; basterà supporre che il fascino della narrativa non sia per lui disperso. Si tratta, alla resa dei conti, di un fantasma costruito in economia e che tale rimarrà, anche se, di volta in volta, potrò trovarmi costretto a precisare la sua fisionomia e ad attribuirgli altre letture, informazioni, abitudini o «manie»²⁷.

Un simile lettore, prosegue Lavagetto, può non coincidere con quello perfetto ipotizzato da Nietzsche, ma condividerne soltanto alcuni tratti, quelli necessari, ad esempio, perché si presenti puntuale, «alle cinque del mattino», nella «vasta proprietà di boschi e di terre»²⁸ che circondano il Castello di Anzy, e dove si sono radunati vari personaggi della *Comédie humaine*. È una creazione che in qualche modo si muove in avanscoperta, e che permette al critico letterario, ce lo siamo già fatti dire da Lavagetto, «di spiegare quanto altrimenti avrebbe rischiato di risultare inspiegabile», oppure, servendoci liberamente di parole pronunciate in un altro contesto, per dire qualcosa che «il mondo non ha ancora detto di sé e non ha ancora le parole per dire»²⁹.

Ma allo stesso tempo, lo dicevamo, il lettore ideato da Lavagetto deve obbedire anche a una serie di regole dichiarate in partenza, attenersi a un protocollo fissato preventivamente e al di fuori del quale ogni azione conoscitiva risulterebbe irrimediabilmente destinata allo scacco. Soprattutto, deve essere pronto a fare un passo indietro, a muoversi controcorrente rispetto al flusso del racconto di cui è diventato uno spettatore clandestino:

È probabile che la maggior parte dei lettori di romanzi appartenga [...] a una razza pigra e di appetiti immediati; ma il nostro è un lettore paziente e quindi ligio alle disposizioni di chi sta seduto davanti a lui e sgomitola il filo della narrazione. Chiude *La Muse du département* e, spostandosi in un'altra catena, proprio alla fine dei ventisette testi che compongono le *Scènes de la vie privée*, trova *Autre étude de femme*³⁰.

²⁷ LAVAGETTO, *La macchina dell'errore*, cit., pp. 9-10.

²⁸ *Ibid.*, p. 11.

²⁹ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [1979], in *Id.*, *Romanzi e racconti*, II, a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1992, p. 849.

³⁰ LAVAGETTO, *La macchina dell'errore*, cit., p. 12.

In questa calcolata oscillazione, nel movimento di ricerca da una parte e nella possibilità di tornare sui propri passi dall'altra, si iscrive la parabola emblematica di questo lettore fittizio, che finisce per imbarcarsi in una vera e propria avventura critica: vaglia le fonti, si reca alla Maison Balzac, entra in una «sala di lettura di modeste dimensioni», contornata da «scaffali robusti e pieni di libri» e, come sprofondato «in una dimensione altra»³¹, può consultare le diverse edizioni della *Grande Bretèche*; e ancora, confronta le varianti, viaggia in treno fino a Chantilly dove, almeno fino al 1986, si trovava «l'entrata della fondazione Lovenjoul»³². Legge il manoscritto di Balzac, e poi le sue lettere, attraverso le quali ricostruisce una storia familiare allo stesso tempo illuminante e profondamente inquietante. Infine, ritorna alla *Grande Bretèche* e, sulla base degli elementi acquisiti, accetta di fornire *Qualche risposta e nuove domande* (come da titolo del terzultimo capitolo della *Macchina dell'errore*). In questo modo, il lettore immaginario ha vestito i panni di «un paziente archeologo», che, senza riuscire a fornire risposte definitive agli enigmi contenuti nel testo di Balzac, ha potuto almeno rilevare «decine di piccoli errori e di incongruenze»: «Un crepiti continuo – scrive Lavagetto – rivela a chi ripercorra il testo, conoscendone la storia, la permanenza di un disegno abbandonato con molte incertezze»³³.

È difficile trovare una rappresentazione più efficace di quello che Lavagetto, in *Eutanasia della critica*, ha chiamato il «ritmo vitale» della critica letteraria (e della letteratura in genere); un'«alternanza di sistole e diastole»³⁴ esemplificata dalla parabola di Abû Nuwâs, costretto dal proprio maestro a imparare a memoria mille poemi antichi e poi a dimenticarli prima di poter «cominciare la sua carriera di poeta»³⁵. Se questo movimento sia ancora possibile nel XXI secolo, davanti alle trasformazioni radicali che hanno investito, tra le altre cose, anche lo studio della letteratura, è la domanda che si poneva, non senza una certa disillusione, lo stesso Lavagetto.

Un'arte inattuale

Per tentare una risposta, torniamo per un attimo al punto di partenza. Rivolgendosi di nuovo agli studenti del corso (e ai propri lettori), Lavagetto li invita in qualche modo a fermare gli orologi, fornendo un'ulteriore indicazione di metodo. Ancora una volta è Nietzsche, questa volta quello dell'*Aurora*, a offrire lo spunto iniziale:

³¹ *Ibid.*, p. 84.

³² *Ibid.*, p. 100.

³³ *Ibid.*, pp. 158 e 157.

³⁴ *Id.*, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005, p. 78.

³⁵ *Ibid.*, p. 77.

La filologia, ha detto Nietzsche, è «un'arte onorevole», anche se non riesce mai a risolvere in fretta le proprie questioni: «essa insegna a leggere *bene*, cioè a leggere lentamente, in profondità, guardando avanti e indietro, non senza secondi fini lasciando porte aperte, con dita e occhi delicati». È un'arte inattuale; i suoi orologi sono artigianali e tarati in modo apparentemente incompatibile con il mondo che ci circonda: per questo bisognerà distruggerli?

Per parte nostra leggeremo lentamente, andremo avanti e indietro e non ci preoccuperemo se alcune (o molte) porte resteranno aperte e se i sentieri si interromperanno bruscamente o saremo costretti ad abbandonarli. La strumentazione di cui ci serviremo sarà deliberatamente leggera e ogni volta andrà sottoposta a verifica, senza per questo rinunciare a possibili azzardi, perché la prudenza, per quanto indispensabile, non è né la sola né la principale virtù di chi si avventura nei labirinti di un testo che ha preso forma intorno alla metà del Trecento³⁶.

Se gli azzardi saranno premiati oppure no, potrà saperlo soltanto chi sottoscrive il patto e sceglie di avventurarsi, un po' come i lettori immaginari in cui ci siamo imbattuti, tra le righe del testo, una pagina dopo l'altra. Rimane, in ogni caso, un punto fisso. A quasi quindici anni di distanza da *Eutanasia della critica* e dalla domanda che si era posto, Lavagetto sembra rivendicare uno spazio in cui è ancora possibile l'esercizio di quel ritmo vitale indispensabile per la critica letteraria. Senza dubbio il quesito che si poneva nel suo *pamphlet* andrebbe aggiornato: se nei primi anni Duemila «l'universo di internet»³⁷ era in rapida espansione e iniziava a imporre, in modo sempre più evidente, nuovi ritmi e condizioni di lavoro anche nel campo degli studi letterari, oggi quelle modificazioni sono di gran lunga più radicali e hanno raggiunto picchi vertiginosi e, almeno in una certa misura, imprevedibili al tempo in cui *Eutanasia della critica* veniva dato alle stampe. Eppure, la diagnosi di Lavagetto rimane lucida nella formulazione e profetica nella sostanza, e la riflessione sulla lettura (sulle sue possibilità, sulle sue condizioni di esistenza e sulla sua funzione ermeneutica) diventa il punto di partenza per un bilancio sulla critica letteraria in generale, e nello specifico sulla scrittura saggistica. Tra le trasformazioni più preoccupanti, Lavagetto indica da una parte lo scadimento di un reale esercizio critico in una affannosa preoccupazione per l'apparire, a un esercizio fatico svuotato di qualunque funzione diversa dalla ricerca di un pubblico. Dall'altra, una sintomatica – e paradossale – mancanza di scrittura, che non di rado ha come corollario la rinuncia alla esplicitazione di un punto di vista, «di un personaggio capace di dire “io” e di accollarsi, per pagine e pagine, la responsabilità di un racconto»:

³⁶ Id., *Oltre le usate leggi*, cit., p. 8.

³⁷ Id., *Eutanasia della critica*, cit., p. 78.

Ci sono, è vero, delle eccezioni, ma si fanno sempre più rare e problematiche in un'epoca di vertiginosa rotazione, che produce ininterrottamente suggestioni, stimoli, prospettive imprevedibili, che modifica – dall'interno e in forme radicali – non solo le procedure di lavoro, ma anche i suoi ritmi. [...] Ci si accorge di non conoscere più le regole del gioco che sono state cambiate senza preavviso e richiederebbero un diverso, più duttile approccio, anni di faticoso apprendistato, la progressiva costituzione di biblioteche modulari. I tempi sono cambiati e, con un paradosso soltanto apparente, in un'epoca che sembra bruciare a velocità inimmaginabili la memoria, non sussiste [...] nemmeno più la possibilità di dimenticare³⁸.

Il quadro tracciato da Lavagetto è cupo e sembra difficile trovare una via d'uscita. A maggior ragione oggi, in un'epoca in cui anche la scrittura di saggi di critica letteraria obbedisce a dettami sempre più stringenti e basati su parametri quantitativi, in base ai quali si pretende «di esportare, nel dominio della cultura, i protocolli di verità delle scienze naturali, col risultato di impoverire enormemente l'ambito dei problemi e dei fenomeni»³⁹. Sembrano distanti anni luce, e non solo per ragioni cronologiche, le parole con cui Lukács definiva lo spirito mobile e imprevedibile del saggio, che «tende alla verità, esattamente, ma come Saul, il quale era partito per cercare le asine di suo padre e trovò un regno»⁴⁰.

Eppure, i fatti sconfessano, nella visione di Lavagetto, l'arrendevolezza e il nichilismo. Se nel suo ultimo libro insiste in modo così esplicito sull'importanza di un certo tipo di lettura, è proprio perché in questo salutare esercizio critico sembra risiedere in ultima istanza l'unica alternativa possibile alla rassegnazione, a una definitiva messa al bando di ogni confronto con il testo. Infatti, anche se la Repubblica delle lettere si trasformasse in una città mortifera e i libri che la popolano in cose inerti, rimarrebbe sempre la possibilità, per «qualche cittadino» ostinato, «di infrangere furtivamente, in modo clandestino, i controlli della censura portandosi a casa, “sottobraccio come un melone ben scelto”, un libro appena uscito e che avesse sollecitato la sua curiosità, acceso la sua passione di lettore, che gli avesse suggerito un'idea nuova in apparenza e degna di essere seguita e messa alla prova»⁴¹. Come il lettore immaginario che ha preso forma dalla sua fantasia di critico, potrebbe allora muoversi in avanti, aggirare gli ostacoli e perfino infrangere le regole, per poi fare eventualmente retromarcia,

³⁸ *Ibid.*, pp. 75-76.

³⁹ G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, p. 365.

⁴⁰ G. LUKÁCS, *Die Seele und die Formen* [1910]; trad. it. *L'anima e le forme*, SE, Milano 1991, p. 29. Per una panoramica sulla scrittura saggistica, affrontata qui solo tangenzialmente, cfr. F. BERTONI, S. CARRETTA, N. RUBBI (a cura di), *I confini del saggio. Per un bilancio sui destini della forma saggistica*, «Ticontre», 2018, 9, pp. VII-XIII (e in generale gli articoli contenuti nel numero monografico).

⁴¹ LAVAGETTO, *Eutanasia della critica*, cit., p. 90.

tornare sugli stessi punti e riformulare le ipotesi di partenza, pronto a partire per una nuova avventura letteraria.

Bibliografia

- BERTONI, F., CARRETTA, S., RUBBI, N. (a cura di), *I confini del saggio. Per un bilancio sui destini della forma saggistica*, «Ticontre», 2018, 9, pp. VII-XIII.
- CALVINO, I., *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [1979], in ID., *Romanzi e racconti*, II, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, Mondadori, «I Meridiani», Milano 1992.
- FASOLI, D., *Eutanasia della critica. Conversazione con Mario Lavagetto*, «Riflessioni.it», gennaio 2006, <https://www.riflessioni.it/conversazioni_fasoli/mario_lavagetto.htm> (3 maggio 2024).
- LAVAGETTO, M., *La gallina di Saba* [1974], Einaudi, Torino 1989.
- ID., *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi* [1979], EDT, Torino 2003.
- ID., *Freud la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 1985.
- ID., *La macchina dell'errore. Storia di una lettura*, Einaudi, Torino 1996.
- ID. (a cura di), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso* [1996], Laterza, Roma-Bari 2004.
- ID., *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
- ID., *Autoricognizione 2000*, in *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, a cura di U.M. Olivieri, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- ID., *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005.
- ID., *Quel Marcel! Frammenti dalla biografia di Proust*, Einaudi, Torino 2011.
- ID., *Oltre le usate leggi. Una lettura del Decameron*, Einaudi, Torino 2019.
- LUKÁCS, G., *Die Seele und die Formen* [1910]; trad. it. *L'anima e le forme*, SE, Milano 1991.
- MAZZONI, G., *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.
- NIETZSCHE, F., *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist* [1886]; trad. it. *Ecce Homo. Come si diventa ciò che si è*, Adelphi, Milano 1970.
- PROUST, M., *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1971.
- QUENEAU, R., *Le vol d'Icare* [1968]; trad. it. *Icaro involato*, Einaudi, Torino 1969.



L'atto della lettura, a lungo al centro del dibattito critico, è stato in anni recenti occasione di nuove riflessioni, davanti alla necessità di ridefinire i modi e le forme dell'incontro con il testo. Quali sono oggi gli spazi della lettura e a quali dinamiche sociali rispondono? Che reazioni emotive e cognitive si producono quando leggiamo? Che forme ha assunto la mediazione editoriale? Come interpretare in questa luce i concetti di intertestualità e di rimediazione? Il volume prende in esame la lettura sia sul piano storico, riflettendo sulla cultura del libro e le sue trasformazioni, sia in una prospettiva teorica, delineando il dialogo ermeneutico tra il testo e i lettori, con riferimento alle prospettive aperte dalle neuroscienze. Particolare rilievo è dato alle convergenze tra la letteratura e le altre arti, per ripensare la lettura anche in termini di intermedialità. Sono inoltre esplorati gli aspetti che coinvolgono la lettura nella pratica didattica, a scuola e in università, e quelli che riguardano la materialità del libro e i suoi supporti mediali, dall'oggetto-libro fino al digitale.

ISBN 978-88-6938-433-2



9 788869 384332

€ 20,00