

Bussole • 516

Studi linguistico-letterari

9<sup>a</sup> ristampa, febbraio 2021  
2<sup>a</sup> edizione, settembre 2015  
1<sup>a</sup> edizione, 2001 (13 ristampe)  
© copyright 2015 by Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Omnibook, Bari

Finito di stampare nel febbraio 2021  
da Lineagrafica, Città di Castello (PG)

ISBN 978-88-430-7812-7

Riproduzione vietata ai sensi di legge  
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione, è vietato riprodurre questo volume  
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia,  
anche per uso interno o didattico.

I lettori che desiderano informazioni sui volumi  
pubblicati dalla casa editrice possono rivolgersi direttamente a:  
Carocci editore

Corso Vittorio Emanuele II, 229  
00186 Roma  
tel 06 42 81 84 17  
fax 06 42 74 79 31

Siamo su:  
[www.carocci.it](http://www.carocci.it)  
[www.facebook.com/caroccieditore](https://www.facebook.com/caroccieditore)  
[www.twitter.com/caroccieditore](https://www.twitter.com/caroccieditore)

Loredana Chines    Carlo Varotti

# Che cos'è un testo letterario

*Nuova edizione*

Nell'ambito di una comune progettazione, si devono in particolare a Carlo Varotti i capitoli 1 e 3 e a Loredana Chines il capitolo 2. L'*Appendice* è di Francesca Tomasi.

# Indice

1. Il testo 7
  - 1.1. La comunicazione letteraria 7
  - 1.2. Convenzioni e istituzioni 20
  - 1.3. Testo e contesto 39
  - 1.4. La filologia 49
2. Forme di approccio all'analisi testuale 55
  - 2.1. La specificità del linguaggio letterario 55
  - 2.2. Il livello fonologico 56
  - 2.3. Il livello metrico-ritmico 62
  - 2.4. Il livello sintattico e retorico 72
  - 2.5. Il livello morfologico 82
  - 2.6. Il livello semantico 84
3. La narrazione 90
  - 3.1. Il bisogno di storie 90
  - 3.2. Sulla soglia del narrare 92
  - 3.3. Lo studio narratologico 97
  - 3.4. L'organizzazione dei contenuti narrativi 99
  - 3.5. Il Narratore e le istituzioni narrative 104
  - 3.6. Il problema del punto di vista 117
  - 3.7. La dimensione del tempo 125
  - 3.8. La dimensione dello spazio 129

## Appendice.

Analisi del testo letterario e nuove tecnologie 135

Bibliografia 141



# I. Il testo

## I.1. La comunicazione letteraria

**I.1.1. La letterarietà** Uno dei motivi su cui insistono molte delle teorie letterarie del Novecento è la questione se esista o no una specificità del testo letterario, se esista cioè qualche elemento intrinseco e oggettivo che fa di un testo un testo letterario. È il problema che un grandissimo linguista russo come Roman Jakobson (1896-1982) poneva nel 1921, sostenendo che «oggetto della scienza della letteratura non è la letteratura, ma la letterarietà, cioè ciò che di una data opera fa un'opera letteraria». Il concetto stesso di "letterarietà" implica che esista dunque all'interno dei testi letterari qualcosa che li renda tali, distinguendoli da un testo legato alla comunicazione ordinaria (una lista della spesa; il foglietto informativo di un farmaco; ma anche – e qui la questione diventa più complicata – un messaggio pubblicitario). Jakobson fu tra i protagonisti del "formalismo russo" – un gruppo di giovani studiosi di Mosca e San Pietroburgo strettamente legati alle avanguardie artistiche e letterarie degli anni Dieci del Novecento – che pose al centro del suo interesse proprio l'analisi funzionale del testo letterario: l'individuazione, cioè, delle leggi e dei meccanismi strutturali che presiedono alla costruzione e al funzionamento del testo (le idee dei formalisti russi furono poi riprese negli anni Venti dal Circolo linguistico di Praga, del quale fece parte lo stesso Jakobson e il semiologo ceco Jan Mukařovský). L'attenzione dei formalisti era concentrata soprattutto sull'analisi dei meccanismi linguistici della letteratura (non a caso Jakobson fu un linguista, non un critico letterario); mentre veniva posta tendenzialmente in secondo piano l'attenzione per la storicità dei fenomeni letterari, per i legami tra l'opera letteraria e il suo tempo (anche se non mancarono all'interno della scuola formalista tentativi di collegare i fenomeni letterari con la società e la sua evoluzione storica: in questa direzione si mosse

Mukařovský, che studiò i legami tra il “segno” letterario e i fattori contestuali storico-sociali). I formalisti russi espressero per primi una linea metodologica che risulterà prevalente nella teoria letteraria del Novecento fino agli Sessanta/Settanta: quella di ritenere che un testo letterario vada considerato come un vero e proprio “meccanismo significante” da analizzare nelle sue componenti specifiche. In questa stessa direzione si mosse – nei paesi anglosassoni, e già a partire dagli anni Trenta del secolo – il New Criticism, che teorizzava la necessità di una lettura ravvicinata del testo letterario (*close reading*), che tralasciasse scientemente gli aspetti “storici” relativi alla biografia dell’autore o al contesto culturale dell’epoca, per mettere in rilievo gli aspetti formali (fonologici, metrici, ritmici ecc.) del singolo testo e il suo specifico sistema di simboli e metafore. Ma l’attenzione al testo come “sistema” autosufficiente e (relativamente) autonomo, di cui mettere in rilievo i rapporti interni tra le sue componenti, caratterizza anche le pratiche di analisi letteraria dello strutturalismo, che si diffuse in Francia negli anni Sessanta e ha avuto in Italia vasta fortuna (trovando il principale centro di irradiazione nella rivista “Strumenti critici”, fondata nel 1966, diretta originariamente da Cesare Segre, Maria Corti e D’Arco Silvio Avalle).

Ad accomunare formalismo, New Criticism e strutturalismo linguistico-letterario è la centralità dell’opera e la collocazione in secondo piano sia dell’autore sia del lettore. Alla base di queste teorie e modalità di approccio al testo letterario c’è l’idea che il senso dell’opera è integralmente contenuto nell’opera stessa (anche se è un senso spesso puramente “potenziale”, che solo una lettura particolarmente acuta può rilevare nelle sue diverse articolazioni), ed è compito della critica individuarlo in tutta la sua complessità, attraverso un’attenta e consapevole operazione di smontaggio delle componenti e un’analisi approfondita del “funzionamento” dell’opera stessa. Soprattutto negli ultimi tre decenni del Novecento altre tendenze critiche hanno messo in discussione questa impostazione complessiva, insistendo sul ruolo del lettore come componente attivamente coinvolta nella costruzione del senso del testo (in questa direzione si sono mossi l’estetica della ricezione e il decostruzionismo, fondati metodologicamente sui principi della filosofia ermeneutica – su cui cfr. PARR. 1.2.6



e 1.2.7); o privilegiando, in diretta polemica con la posizione formalista-strutturalista, l'attenzione per il "contesto" (cioè per i complessi fattori storici, culturali e ideologici che in vario modo entrano nel testo). Se la linea formalista-strutturalista ha dunque predicato un approccio prettamente linguistico, partendo dal presupposto che l'analisi letteraria deve concentrarsi su quel particolare "codice" linguistico che è il codice letterario, altre tendenze critiche metodologiche più recenti (come il New Historicism e i cosiddetti "Studi culturali", di cui parleremo più avanti) hanno polemizzato contro un metodo tendenzialmente autoreferenziale di approccio al testo (la concezione del testo come meccanismo autosufficiente, regolato da proprie leggi peculiari), per sottolineare la necessità di indagare i rapporti fra il testo e altre pratiche discorsivo-comunicative (la cultura visiva, il cinema, la pubblicità, la comunicazione politica, il fumetto ecc.) e le complesse e spesso implicite espressioni della mentalità e dell'ideologia che con modalità varie operano e interagiscono nel testo. Sono tutti atteggiamenti critici che in qualche modo hanno minato l'idea che si possa parlare di "letterarietà", che si possa cioè riconoscere l'esistenza di una specificità del testo letterario, le cui leggi possono essere individuate e indagate con "scientifica" certezza. Ed è appunto l'idea che la critica letteraria possa essere fondata su rigorosi criteri di scientificità, che esistano cioè leggi ricorrenti che regolano le forme specifiche della comunicazione letteraria, ad essere entrata in crisi negli ultimi decenni. E non è casuale che di "crisi" della teoria letteraria si parli sempre più spesso in questi anni (*Notizie dalla crisi* è il titolo di un noto saggio di Cesare Segre del 1993), di fronte al venir meno di molte solide certezze di metodo e di "scientificità" che avevano caratterizzato la stagione formalista-strutturalista e il «decennio d'oro» (la definizione, priva però di sfumature nostalgiche, è di Remo Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, 2002<sup>3</sup>), quello tra i Sessanta e Settanta, caratterizzato da un grande fermento di metodi e teorie e da una grande fiducia nella possibilità di annoverare anche la teoria letteraria tra le "scienze" metodologicamente fondate.

Ma "crisi" è termine fin dalla sua origine ambiguo. Nella lingua medica degli antichi greci (l'ambito in cui esso nacque) indicava il momento di discriminare e di svolta tra la malattia e la reazione del corpo

che cominciava la guarigione. È insomma il momento del dubbio e dell'incertezza dal quale possono nascere risposte nuove. Non è allora casuale, per venire ai giorni nostri, che in una recente raccolta di saggi sugli "Studi culturali", curata da Michele Cometa e Valentina Mignano, il termine "crisi" compaia nel titolo, associato a quello etimologicamente affine (ambedue dal greco *krinèin*: "giudicare", "stabilire una linea di discriminazione") di "critica" (*Critica/crisi: una questione degli studi culturali*, 2014): ma sul piano valutativo "crisi" non è qui qualcosa di negativo ma, appunto, il segno di una vitalità possibile. *Crisi* e *critica* assurgono allora a tratti costitutivi della cultura contemporanea, che si costruisce proprio come «riflessione su se stessa (critica) e attraverso la continua messa in discussione di se stessa (crisi)». Alla nostalgia per le sicurezze teoriche che hanno caratterizzato la critica letteraria fino ai primi anni Ottanta (cfr. Romano Luperini, *Tendenze attuali della critica in Italia*, in "Belfagor", 1991) si sostituisce un esporsi al rischio avventuroso della ricerca di vie incognite, di pratiche critiche che contemplino intersezioni tra discipline diverse, l'ibridazione dei linguaggi, la critica radicale delle ideologie.

**1.1.2. Dal Testo al Lettore, dal Lettore al Testo** Potremmo raggruppare le principali teorie novecentesche sulla critica e la lettura del testo letterario in due fondamentali macromodelli, che rispondono a due diverse modalità della comunicazione; e il testo letterario è, naturalmente, una forma di comunicazione che contempla una relazione tra un mittente (che in questo caso non è un individuo parlante, ma un testo fissato sulla pagina scritta) e un ricevente (il lettore). E tali due macromodelli sono: *a*) l'idea che la comunicazione letteraria sia (pur con alcune peculiarità) monodirezionale, sia cioè caratterizzata dal passaggio Testo > Lettore; *b*) l'idea che la comunicazione letteraria abbia un carattere prettamente "dialogico" (anche se si tratta di un "dialogo" assai particolare), che potremmo indicare nello schema: Lettore > Testo > Lettore.

Vediamo più in dettaglio queste due diverse concezioni del rapporto tra il Testo e il Lettore.

*Modello a*). Diversamente da una conversazione, che comporta una diretta interazione tra i parlanti, il Testo rimane materialmente inva-

riato ed è la sola voce che parla. Il lettore è in una condizione di relativa passività, anche se può rileggere il testo, tornare indietro per verificare ipotesi critiche, fare aggiustamenti di giudizio. C'è chi ha paragonato (Antoine Compagnon, *Il demone della teoria*, 2000) la lettura all'attraversamento di un territorio sconosciuto, del quale un geografo prende gradualmente possesso, mappandolo e disegnandolo. Così il lettore/geografo compie un'operazione di progressiva scoperta del "mondo" contenuto nella pagina, che quando comincia a leggere gli è completamente ignoto (chi sono i personaggi? dove si svolge la storia? quando?). Il lettore compie insomma una serie di operazioni di comprensione e di interpretazione, che possono essere anche molto complesse e raffinate, ma che sono applicate a un testo dato una volta per tutte: a un "oggetto" esattamente determinato. Questo non significa, naturalmente, che ogni lettore interpreterà allo stesso modo il testo, il quale contiene anzi una pluralità di significati possibili che i diversi lettori coglieranno usando le proprie competenze e le proprie personali predilezioni; ma vuol dire che i significati possibili (che sono moltissimi, ma non infiniti) sono tutti contenuti nel testo, sono in qualche modo iscritti nella sua concreta forma linguistica: la capacità di "decodificare" il testo – di portarne alla luce i significati profondi – dipende così in primo luogo dalla competenza e dall'acutezza del lettore, che saprà andare più o meno in profondità nella sua operazione interpretativa; sarà insomma in grado, in modo più o meno abile, di ricostruire e fare emergere i più sottili elementi, presenti nella forma del testo, che concorrono alla formazione del senso stesso del testo.

*Modello b).* Il secondo macromodello concepisce la comunicazione letteraria come bidirezionale, o dialogica. Come in un dialogo i contenuti dei discorsi dei singoli interlocutori non sono predeterminati, ma vengono costruiti nell'interazione tra i parlanti, così avviene in quella forma particolare di dialogo che si instaura tra il lettore e il testo. A un testo-oggetto, che ha iscritti nel suo stesso codice i significati possibili che il lettore può portare in superficie, si contrappone l'idea di un testo che è una realtà dinamica, che la pratica della lettura modifica. Questo modello ha la sua matrice teorica nella filosofia ermeneutica (Hans-Georg Gadamer, 1900-2002), che considera il significato non come qualcosa di dato e concluso in sé, trasmesso da

un mittente e recepito dal destinatario, ma come il prodotto dell'interazione tra ciò che il mittente dice e ciò che il ricevente interpreta: un nesso complesso e mutevole, perché ognuno dei due ha alle spalle cultura, esperienze e vissuti diversi. Il testo risponde insomma alle domande del lettore, che sono varie e liberissime; ma che soprattutto sono determinate dal sistema culturale e ideologico del contesto al quale il lettore appartiene.

Nelle sue forme più estreme questo macromodello può arrivare ad autorizzare le letture più libere e ardite, sostituendo all'ideale formalistico-strutturalistico di un testo dato come "oggettivo" la più libera espressione delle "soggettività" individuali. Ma, in realtà, se ogni lettura è, per così dire, un modo di interrogare il testo, trovando in esso significati che variano da lettore a lettore, questo non può tuttavia dare libero corso a interpretazioni puramente arbitrarie. Umberto Eco in *Opera aperta* (del 1962) aveva sostenuto che il lettore svolge un ruolo "attivo" e necessario nella costruzione del significato: il testo letterario sarebbe anzi una sorta di macchina che, per funzionare, necessita dell'intervento "cooperativo" del lettore, che l'autore stimola attraverso particolari strategie di scrittura. Meccanismi che diventano poi centrali a partire dalle poetiche del simbolismo (fine Ottocento) e di molta avanguardia di primo Novecento, quando si propongono opere dal significato fortemente polivalente e indeterminato, lasciando espressamente al lettore il compito di dare un senso soggettivo al testo, di "completarlo".

Ma per Umberto Eco la cooperazione del lettore alla costruzione del senso costituisce, come si è detto, una sorta di strategia testuale dell'autore, qualcosa di voluto, di costruito per produrre molte (ma non infinite) interpretazioni possibili. Non a caso, in un saggio del 1990 (*I limiti dell'interpretazione*), Eco prendeva le distanze dalle teorie che concepivano la lettura come libera decostruzione e ricostruzione del testo: se si può insomma ipotizzare un "lettore ideale" che interroga all'infinito il testo, cercando sempre nuovi significati e sensi possibili, tale interrogazione deve però essere esercitata sul testo e su quello che dice, non sulle personali pulsioni del lettore.

Ma c'è chi ha tentato (è il caso della teoria della ricezione, elaborata a partire dai saggi di Robert Jauss, alla fine degli anni Sessanta – su cui cfr.

PAR. 1.2.6) di applicare questo modello alla dimensione storica dei testi letterari; facendo, anzi, della distanza storica tra il lettore e l'opera letteraria uno dei fattori essenziali della costruzione di senso dell'opera stessa: non mi posso accostare a Dante o a Shakespeare come vi si accostava un uomo del Trecento o del Seicento e non solo perché io sono "diverso" per cultura e sensibilità da quei lettori, ma anche perché l'oggetto stesso della mia lettura è cambiato. Dopo l'epoca delle grandi esplorazioni e la rivoluzione scientifica dell'età moderna, l'Ulisse raccontato da Dante è, necessariamente, un'altra cosa: accostandomi ai versi che parlano del suo "folle volo" io inevitabilmente mi accosto anche alle letture/interpretazioni che di quel personaggio sono state fatte. Posso sforzarmi di vedere in lui – come voleva sostanzialmente Dante – un esempio di superbia intellettuale punita, ma per quanto io mi impegni nel tentativo di sentirmi un contemporaneo di Dante, di guardare il mondo usando i suoi occhi e la sua sensibilità, il suo Ulisse non può non essere per me *anche* il simbolo di una prometeica sfida alla natura e ai limiti imposti all'uomo dalle credenze e dalle tradizioni; un simbolo della nobiltà tragica della *curiosità* umana che cerca di allargare le frontiere della conoscenza. Tra me (uomo del XXI secolo) e la condanna della *curiositas* (l'interesse fine a se stesso per i fenomeni del mondo e la loro spiegazione) fatta da sant'Agostino, e pienamente accolta da Dante, c'è di mezzo l'esaltazione galileiana della "curiosità" narrata nella famosa *Favola dei suoni* nel *Saggiatore* (1623), che racconta di un uomo innamorato del canto degli uccelli che – non pago del piacere di ascoltarli – attraversa il mondo per studiare l'origine e la fisica dei suoni.

Le mie conoscenze storiche della cultura e della religiosità di Dante mi consentono di interpretare in modo corretto il fatto che l'imperativo di «seguir virtute e canoscenza» non possa essere letto anacronisticamente come una celebrazione della libera ricerca, ma indica il dovere teologico che l'uomo cerchi Dio e si attenga alle sue rivelazioni (che cerchi Dio nel suo manifestarsi nelle cose del mondo); ma il semplice fatto che io necessiti di questa precisazione significa che quei versi hanno per me (lettore che vive dopo la rivoluzione scientifica moderna) un significato ambiguo. Dicono una cosa storicamente possibile (quella che era nella mente di Dante), ma nel contempo ne dicono un'altra che nella mente di Dante non poteva essere; ma che

riecheggia nella mia mente e produce un effetto emotivo capace di far risuonare le corde della mia sensibilità. Quei versi diventano anzi più emotivamente potenti, quanto più mi “suggeriscono” un senso che so storicamente impossibile, ma che è attivo nella mia mente di lettore, vestendoli di ambiguità.

La distanza temporale che mi divide dal testo comporta che il testo – formalmente lo stesso – sia in realtà profondamente cambiato: in quello che esso mi dice sono infatti comprese le letture che storicamente ne sono state fatte, compresa quella romantica che ha visto in Ulisse un nuovo Prometeo: simbolo di un’umanità che cerca grandezza e dignità nella sfida, fosse pure tragica e votata alla sconfitta, dei propri limiti.

**1.1.3. Connotatività e linguaggio letterario** Anche ammettendo che esista una specificità esclusiva della lingua letteraria o del “codice” letterario, sembra in realtà assai difficile individuarla.

Diversi studiosi hanno proposto di collegarla alla prevalenza di *valori connotativi*.

Vediamo la questione più in dettaglio. In linguistica si distingue tra valori denotativi (il concetto che essa designa, “cane”, ha quindi come denotazione un mammifero a quattro zampe, che abbaia ecc.) e valori connotativi della parola. Rientra nella connotazione quella sorta di alone emotivo o affettivo che accompagna la parola nella percezione dell’ascoltatore (o lettore). Tali valori possono essere istituzionalizzati: pensiamo alla differenza tra i verbi “morire” e “mancare”, che hanno evidentemente la stessa denotazione, ma una diversa connotazione (“mancare” equivale a “morire” + “eufemismo”, cioè addolcimento di un concetto in sé spiacevole). Ma i valori connotativi riguardano anche la sfera soggettiva, si mescolano con le associazioni mentali che ognuno (sulla base delle proprie esperienze e del proprio vissuto) costruisce nella propria mente. “Cane” può così richiamare valori connotativi come fedeltà, difesa, calore, focolare; ma probabilmente chi è stato morso da un cane da bambino sarà fatalmente portato ad associazioni meno rassicuranti. L’idea che in letteratura prevalgano i valori connotativi su quelli denotativi assegna al linguaggio letterario (e poetico in particolare) una funzione evocativa, di sottile suggestione. Qualcosa del genere bene aveva intuito il nostro maggiore poeta dell’età romantica, Leopardi, quando

sosteneva che sono proprio le parole che esprimono indeterminatezza (lui parlava di «vago»), che risultano più “poetiche” perché più ricche di risonanze emotive nel lettore: quelle che suggeriscono alla sua fantasia gli spazi infiniti del tempo o dello spazio, o che rievocano le atmosfere incerte e chiaroscurate dei ricordi dell’infanzia.

C’è chi ad esempio ha parlato di *ambiguità*, o di *opacità*, come di caratteri distintivi del linguaggio poetico. La poesia non si prefigge cioè lo scopo di precisare, determinare e chiarire, come fa invece la lingua della scienza (Montale riassunse efficacemente la questione osservando che se il problema fosse quello di farsi capire non scriveremmo poesia), ma di suggerire associazioni, aperture verso gli spazi dell’imprevisto, processi intuitivi.

L’ambiguità e la connotatività del linguaggio poetico mettono in evidenza una caratteristica fondamentale della comunicazione letteraria: la possibilità di rileggere all’infinito i testi. Ogni singolo lettore (e ogni generazione di lettori) è cioè chiamato a un’interpretazione che conserva un tasso di arbitrarietà, e in questo consiste del resto la vitalità dei testi letterari, il loro rivolgersi a un pubblico virtualmente infinito (nel tempo e nello spazio) continuando a comunicare, avendo ancora qualcosa da dire.

Vero è che individuare nell’ambiguità comunicativa un fattore fondamentale e costitutivo della specificità letteraria di un testo sembrerebbe un voler estendere all’intero universo letterario (all’idea stessa di letteratura) qualcosa che risulta piuttosto caratterizzare poetiche storicamente determinate. Ambiguità e suggestioni connotative spiegano molto bene la lirica romantica, la poesia simbolista o le avanguardie di primo Novecento, ma appaiono poco legate a poetiche fondate semmai sull’esattezza dei particolari (le poetiche classicistiche; il sensismo settecentesco; la prosa naturalistica). In realtà non è così. Come “connotatori” – elementi sui quali si fonda cioè la natura connotativa del linguaggio letterario –, infatti, possono essere intesi tutti quegli elementi fonici, metrici o retorici che “accompagnano” il discorso, aggiungendosi alla semplice somma dei significati delle singole parole e dei loro legami sintattici. Consideriamo la terzina dantesca (*Inferno*, v, 124-126): «Ma s’ a conoscer la prima radice / del nostro amor tu hai cotanto affetto, / dirò come colui che piange e dice».

Connotatori risultano ad esempio l'uso della metafora «radice» (= origine, prima manifestazione); il metro (endecasillabo); la rima (*radice : dice*). Se parafrasassimo il testo potrebbe ricavarsi qualcosa del genere: "ma se tu hai un desiderio così forte di conoscere l'origine del nostro amore, parlerò come fa chi piange mentre parla". Indubbiamente abbiamo detto le "stesse cose", ma fra il testo dantesco e quello parafrasato la differenza è evidente. Ed è una differenza di *codice* (cioè dello strumento di comunicazione usato): Dante ha impiegato una serie di strumenti linguistici che assegnano al messaggio una forza comunicativa che risulta ben più blanda nella parafrasi.

È tuttavia sbagliato ritenere che la semplice presenza di connotatori riassuma la peculiarità letteraria di un testo (ne costituisca la letterarietà). Il linguaggio della comunicazione ordinaria è tutt'altro che privo di valori connotativi, attingendo ampiamente a soluzioni retoriche, a figure di suono, a preferenze ritmiche. A caratterizzare un testo letterario rispetto a un testo non letterario sarebbe semmai la prevalenza di questi elementi su altri.

Jakobson a questo proposito parlava di *funzione poetica*. Anche il testo letterario è un atto comunicativo, e come tale prevede la presenza di un emittente (colui che lancia il messaggio), un destinatario; un messaggio; un canale di comunicazione (la voce, il filo del telefono, la pagina scritta); un codice comune ad emittente e destinatario (la lingua italiana o francese; dei simboli noti e riconoscibili, come i segnali stradali); un contesto cui fare riferimento. A questi sei diversi fattori della comunicazione Jakobson assegnava diverse funzioni: se cioè il messaggio è concentrato sull'emittente si può parlare di funzione emotiva (il messaggio serve cioè a comunicare qualcosa che riguarda lo stato d'animo del parlante); se esso è concentrato sul destinatario si può parlare di funzione conativa (il messaggio serve cioè a modificare il comportamento del ricevente: ad esempio nella frase imperativa "chiudi la finestra!"); si parla di funzione referenziale o informativa quando la comunicazione è concentrata sul contesto e così via. Jakobson parla di funzione poetica quando l'atto comunicativo è concentrato sul messaggio stesso. In questo caso sono proprio le parole che lo compongono ad acquistare la massima significatività: è come se il messaggio – la sua forma – si ponesse al centro dell'atto



comunicativo, si prestasse all'attenzione del ricevente non solo per quello che dice, ma per *come* lo dice. Questo non significa che essenza della letteratura sia una disinteressata contemplazione del bello realizzato per via di parole (la pura ricerca di un "bello stile"); ma che la letterarietà andrebbe cercata nelle complesse operazioni di elaborazione che il messaggio subisce. Nulla impedisce infatti a un testo letterario di avere anche una funzione conativa (basti pensare ad una lirica patriottica) o informativa (*Germinal* di Zola, uscito nel 1885, non poco dice sulle condizioni di vita e di lavoro dei minatori del suo tempo). Così come un qualsiasi messaggio pubblicitario o uno slogan politico si servono di soluzioni riconducibili alla funzione poetica, lavorano cioè intensamente sulle caratteristiche formali del messaggio. Celeberrimo il caso del fortunato slogan usato da Eisenhower, candidato nel 1952 alla presidenza americana: *I like Ike* (= mi piace Ike, abbreviazione di Dwight, nome di Eisenhower), felicissimo utilizzo di allitterazione (ripetizione di suoni uguali: *ay*) e paronomasia (accostamento di parole di suono simile: *layk/ayk*).

Ma proprio un esempio come quest'ultimo dimostra la difficoltà di assegnare la "letterarietà" a qualcosa che è intrinseco al testo. Del resto basterebbe pensare al fatto che noi leggiamo come letterari testi che in origine non erano affatto sentiti come tali (l'esempio più clamoroso è forse quello della Bibbia, che è possibile leggere con gli strumenti di analisi applicati alla *fiction* narrativa). La catalogazione di un testo come "letterario" non può prescindere in realtà da ciò che ogni epoca considera (convenzionalmente) tale. Il che – attenzione – non esclude necessariamente l'esistenza di una specificità del testo letterario, ma la identifica con qualcosa di mutevole nel tempo, non presente una volta per tutte nel testo stesso, ma anche affidato alla comunità dei lettori, che avvertendo un testo come letterario si accosterà ad esso in un certo modo, con un'attenzione per la forma del messaggio (il *come* si dice, rispetto a ciò che semplicemente si dice) che non avrebbe nell'accostarsi a testi destinati a un consumo diverso da quello letterario.

**1.1.4. L'ipersegno** Confrontando la terzina dantesca citata poco sopra e la parafrasi che ne abbiamo fatto, abbiamo detto che tra i due discorsi sussiste una differenza che riguarda il codice impiegato. Per

*codice* s'intende un insieme di segni che consentono la comunicazione. Codici sono perciò i segnali stradali; la lingua naturale (italiano, francese, tedesco) con cui quotidianamente comunichiamo. Ogni codice deriva da una convenzione sulla quale una comunità (un gruppo ecc.) si accorda; nulla avrebbe impedito di fare rotondi i segnali stradali di pericolo e triangolari quelli di divieto (invece del contrario): l'importante è che una volta stabilito (in questo caso dall'autorità ministeriale) il codice funzioni, e chiunque possa conoscerne le regole. La terzina dantesca e la parafrasi che ne abbiamo fatto hanno utilizzato lo stesso codice linguistico (l'italiano), ma diverso è il modo in cui le parole sono state organizzate e strutturate. Abbiamo visto che Dante ha usato delle rime; ha organizzato la successione dei suoi versi secondo una regolarità ritmica; ha diviso il discorso in unità dotate di una fondamentale equivalenza nella durata (l'endecasillabo); ha usato una metafora. Il suo intervento sul discorso è stato realizzato attraverso l'applicazione di soluzioni riconoscibili dalla comunità dei lettori. Ha usato l'endecasillabo, un metro elaborato dalla lirica duecentesca ed entrato nell'uso attraverso le esperienze dei poeti della cosiddetta scuola siciliana e dei poeti toscani della generazione precedente a quella di Dante. Sostituendo con «radice» la parola «inizio» o «origine», ha fatto una scelta linguistica che un lettore potrebbe anche non decifrare, ma che certo non sente come un errore o un'assurdità, trattandosi appunto di una metafora, cioè della sostituzione di parola con un'altra che chiunque incontra abitualmente nella sua esperienza di lettore o ascoltatore. Quanto alla rima, essa rientra nello schema della terzina incatenata, che prima di Dante era stata impiegata nei sirventesi (componimenti in genere d'argomento morale o politico). Terminando il primo verso della terzina con la parola «radice», il terzo verso doveva inevitabilmente terminare in *-ice*. La struttura della rima ha vincolato a un suono particolare la scelta di Dante, ma nello stesso tempo gli ha fornito uno strumento efficace di comunicazione. La ricorrenza del suono nelle parole in rima (*radice* : *dice*), le mette infatti in risalto. «Dice» acquista una maggiore intensità, come a potenziare la forza drammatica di un parlare che è sofferenza profonda: «parlerò come colui che piange e tuttavia continua a parlare». Il suono *-ice* viene caricato di un valore

semantico (relativo cioè al significato): di per sé non significa nulla, ma la sua funzione di rima assegna alla parola di cui fa parte una sorta di plusvalore, un valore aggiuntivo di intensità comunicativa. La parafrasi della terzina che abbiamo proposto sopra non costituisce perciò una semplice modificazione della forma del testo, ma una vera e propria *perdita di informazioni*, un impoverimento del messaggio, privato di alcuni elementi del codice della comunicazione letteraria. Il fatto che in letteratura le parole trasmettano informazioni anche attraverso un insieme complesso di altri fattori (suono, ritmo, disposizione particolare ecc.) ha fatto intendere la parola in letteratura come un *ipersegno* o un *segno iconico*. Le due definizioni (da collegare naturalmente a quanto osservato sopra sulla funzione poetica) descrivono la caratteristica della lingua letteraria come “segno” (quindi strumento della comunicazione) investito di significato in ogni suo aspetto o (per usare le parole di Lotman) come segno «che simula il proprio significato» e in cui anche «gli elementi non semantici sono semantizzati». Si parla appunto di segno “iconico”, cioè di un segno che è nel contempo immagine (dal greco: *eikóna*, “icona”). Ma in che senso si parla di immagine? Nel senso che le particolari caratteristiche formali del segno non servono soltanto a denotare (cioè a indicare la “cosa” cui la parola rinvia), ma valgono anche per se stesse. Un esempio può essere utile per chiarire la questione. Consideriamo il verso dantesco «Nel mezzo del cammin di nostra vita». La parola «cammin», utilizzando una diffusa metafora (quella della vita come viaggio), equivale a “percorso”, “tragitto”. Questi ultimi sono cioè sinonimi di «cammin», in quanto denotano la stessa cosa, tuttavia né il primo né il secondo sono equivalenti a «cammin» per ciò che esso appare nella sua sostanza fonica. «Cammin» non soltanto denota un certo significato, ma è anche una parola bisillabica, presenta alcuni suoni consonatici e vocalici e non altri. Ogni parola è infatti costituita da un *significato* e da un *significante* (una concreta materialità di suono): ma il significante – come abbiamo visto nelle pagine precedenti – non costituisce in letteratura un elemento accessorio o indifferente. Così, il verso “nel mezzo del percorso di nostra vita” nulla ha a che fare con quello dantesco: non ne ha il ritmo (quello dell’endecasillabo *a maggiore* ovvero con accento sulla sesta sillaba: “nel mEzzo del cammIn / di nO-

stra vIta»), non conserva la successione delle consonanti nasali *m/n* dell'originale («Nel Mezzo del caMMin di Nostra vita»). È un'altra cosa non per quello che dice, ma per quello che “appare”, e quell'apparire non segnala solo una differenza formale, ma – come abbiamo visto – una differenza di senso e di capacità di comunicazione.

## 1.2. Convenzioni e istituzioni

**1.2.1. Il letterario come sistema** Abbiamo accennato alla possibilità di accostare come letterari testi che all'origine non furono affatto sentiti come tali: si pensi – per restare alla tradizione italiana – ad opere come *Il Principe* di Machiavelli o *Il Saggiatore* di Galilei. L'attenzione che in questi casi portiamo ai procedimenti stilistico-formali del testo deriva – per così dire – da un atteggiamento particolare del lettore, che si accosta al testo facendo riferimento a quell'insieme di “attese” che abitualmente lo caratterizzano come lettore di testi letterari.

Immaginiamo di chiedere un'informazione stradale, e che ci venga risposto: “Prendi la destra, poi svolta a sinistra”. Questa frase breve e comune è un endecasillabo (del tipo *a minore*, nel quale gli accenti ritmici principali cadono sulla quarta e sulla decima sillaba), ma naturalmente non siamo tenuti a notare la casuale misura e struttura ritmica della frase, né il suo uso acquista un particolare senso nel contesto in cui è pronunciata. Apprestandoci invece a leggere un testo di poesia, coglierne la particolare forma metrica è un nostro preciso dovere di lettori, è il modo che abbiamo di stare alle regole del gioco che l'autore ci propone. In questo senso possiamo definire la letteratura come istituzione, o meglio, come un *sistema di istituti*: regole più o meno rigide con le quali gli scrittori si sono sempre misurati, accettandole integralmente, innovandole dall'interno o in altri casi sovvertendole (ma è perfino inutile osservare che ogni sovvertimento consapevole di una regola presuppone l'esistenza della regola stessa, e che essa sia riconosciuta, sia dallo scrittore che dal lettore, come una norma vigente). In questo senso c'è chi ha parlato della lingua della letteratura come di *sistema secondario*, costruito cioè su quel sistema primario di comuni-

cazione che sono le lingue naturali (l'italiano, l'inglese, il tedesco...). Secondo Lotman: «Dire che la letteratura ha una sua lingua, che non coincide con la lingua naturale, ma è costruita sopra di essa, significa dire che la letteratura ha un suo sistema di segni e di regole per il collegamento di tali segni». L'affermazione merita un approfondimento. Ogni lingua è un sistema complesso, che offre ai parlanti una pluralità di opzioni possibili. Così, uno scrittore ha a disposizione una grande quantità di materiale linguistico (parole, costrutti ecc.). È questo il "sistema lingua", tutto ciò che costituisce una lingua e la distingue da un'altra. Il nostro scrittore tenderà tuttavia ad avere delle particolari preferenze, a ricorrere abitualmente a termini o a costruzioni sintattiche che sente più adatte a esprimere una certa visione del mondo. Potrà trattarsi di particolari predilezioni lessicali o della frequenza di certi campi semantici, cioè gruppi di parole di significato affine (si pensi alla ricorrenza di parole che appartengono al campo semantico del "volo" in Montale); oppure potrà preferire una sintassi paratattica (con poche subordinate), magari perché più adatta ad esprimere una visione del mondo incapace di strutturarsi in chiari rapporti da causa-effetto, ma soggetta al mutevole gioco delle impressioni o alla voce prelogica o alogica dell'inconscio. Oppure potrà preferire una struttura sintattica ricca di subordinate e di forti connessioni logiche, per assegnare al suo discorso una stringente forza persuasiva. Un grande linguista dell'inizio del secolo scorso (Ferdinand de Saussure, 1857-1913) definiva quella sorta di lingua individuale, fatta di preferenze e di elementi ricorrenti, come *parole*; mentre definiva *langue* il sistema della lingua (naturalmente soggetto ai mutamenti del tempo: la *langue* del Settecento non è quella dei nostri giorni). La *langue* costituisce, per così dire, il materiale per un gioco virtualmente infinito di combinazioni possibili. La *parole* è invece un prodotto storicamente concluso, i particolari lessico e sintassi dello scrittore: è insomma la sua voce, definitivamente consegnata alle sue pagine. Come la lingua è un prodotto storico convenzionale (non esiste nessuna relazione diretta tra /'kane/ e l'oggetto designato come "cane"), così la comunicazione letteraria si regge su un insieme complesso di convenzioni. Pensiamo ad esempio ai generi letterari; alle norme metriche; a termini connotati dalla tradizione letteraria (quali *speme*,

*augello* o *core*). Ma questo vale anche per le forme del narrare, che solo apparentemente si fondano su meccanismi “naturali”, ma che in realtà presuppongono una forte convenzionalità. Il lettore che si accinge ad affrontare un testo narrativo è chiamato dallo scrittore ad accettare tacitamente un patto (come avviene nell’ambito di qualsiasi gioco) che riguarderà non soltanto una “sospensione dell’incredulità” (l’impegno di prendere per vera, anche se solo momentaneamente, l’esistenza del mondo narrato), ma anche l’accettazione di convenzionali forme del narrare. Ad esempio nessuno si stupisce di ascoltare un racconto fatto da un *narratore onnisciente* (capace di riferirci cosa passi per la testa di ogni personaggio): eppure nessuno di noi potrebbe raccontare un’esperienza reale ricorrendo a tali modalità.

Trasferendo la terminologia linguistica indicata prima (il rapporto *langue/parole*) alla letteratura, potremmo indicare l’insieme dei sistemi convenzionali su cui si regge la comunicazione letteraria come il materiale a disposizione dello scrittore, la *langue*; e le scelte concretamente operate dallo scrittore come la *parole*. In questo caso non sono però in gioco soltanto forme linguistiche (lessico, morfologia, sintassi), ma anche scelte operate tra le opzioni possibili del sistema: metrica, convenzioni narrative, stereotipi, temi.

**1.2.2. Il lettore competente** Una qualsiasi comunicazione richiede l’incontro di due *competenze*, quella del mittente e quella del destinatario. Naturalmente la comunicazione riesce se esiste un codice condiviso, se il mittente è in grado di formulare un discorso corretto in una certa lingua, se il ricevente conosce quella lingua. D’altra parte i livelli di competenza di una lingua sono estremamente diversificati. Si pensi ad esempio ai linguaggi settoriali (lingue professionali ecc.): un italiano che faccia un uso corretto della propria lingua probabilmente non sarà in grado di capire una relazione tenuta in un congresso medico, non avendo a disposizione conoscenze specifiche del codice (lingua della medicina) che vi è impiegato. Analogamente, la lingua della letteratura è un codice particolarmente complesso, in cui si incrociano (assumendovi una forte valenza semantica) fattori molteplici: fonologici, metrici, retorici, tematici. Come l’autore costruisce il messaggio utilizzando tale codice, così il lettore è chiamato

a possedere delle competenze che gli consentano di cogliere il valore comunicativo di quel codice complesso.

Naturalmente nulla impedisce di leggere in maniera assolutamente ingenua o abbandonandosi al libero gioco delle associazioni e della fantasia, ma si tratta di una lettura che – per così dire – non sta alle regole del gioco proposte dall'autore.

**1.2.3. Genere letterario** Il fatto che l'opera letteraria si inserisca in un sistema complesso di convenzioni è facilmente verificabile se si considera il problema del genere letterario. Il lettore trae un certo orientamento di lettura dall'indicazione di appartenenza dell'opera a un *genere* (poema, romanzo, tragedia) o a un particolare *sottogenere* (romanzo storico o epistolare, poema eroico o cavalleresco): diverse sono evidentemente le nostre attese, ciò che anche solo vagamente ci aspettiamo, aprendo le leggere avventure metropolitane narrate in *Marcovaldo* di Italo Calvino o affrontando la lettura di un farraginoso poema storico di metà Cinquecento come *L'Italia liberata dai Goti* di Gian Giorgio Trissino. Per lo scrittore, a sua volta, la scelta di un genere letterario piuttosto che di un altro comporta una prima limitazione del campo delle possibili scelte, sia in ambito tematico che formale. Un romanzo realistico esclude il ricorso alla magia, né può far parlare gli animali (soluzioni legittime naturalmente, ma che appartengono a un altro sistema convenzionale, quello della favola, della fiaba o della narrazione fantastica), così come – in altre epoche – scrivere tragedie implicava raccontare storie di principi e potenti (genti di «alto affare», avrebbe detto Manzoni), escludendo la rappresentazione del mondo degli umili e del quotidiano, o il ricorso al comico e al grottesco. Siamo di fronte, in questi casi, a diversi modelli interpretativi della realtà, che lo scrittore può naturalmente contaminare o rifiutare; ma in questo caso la forza del suo messaggio acquista rilevanza proprio perché sconvolge delle regole, delle attese del lettore: dunque perché si misura, sia pure in maniera eretica o polemica, con convenzioni che il lettore conosce o dovrebbe conoscere (nel caso di una lettura completamente ingenua l'atto comunicativo proposto dall'autore resta incompiuto, il senso della sua operazione sfugge perciò al lettore). *La metamorfosi* di Kafka colpisce il lettore in maniera così forte proprio contaminando

le convenzioni narrative. Nessuno si stupirebbe leggendo in una fiaba di un giovane trasformato in scarafaggio da una strega malvagia; ben altro effetto ottiene l'evento mostruoso inserito nel contesto di una quotidianità banale, narrata secondo le convenzioni del racconto realistico («Gregor Samsa, svegliatosi una mattina da sogni agitati, si trovò trasformato, nel suo letto, in un enorme insetto immondo»): la precisione realistica con cui la narrazione è condotta nelle opere di Kafka elude l'attesa del lettore, che rimane come stordito dalla presenza di elementi fantastici laddove non se li aspetterebbe.

Temi, motivi, modalità di approccio alla realtà non esauriscono la tipologia del genere. Il genere può infatti essere definito come un codice basato sull'interazione tra determinati elementi del contenuto (temi, motivi, alcuni ambienti e personaggi e non altri) e determinati elementi formali, scelti tra varie possibili opzioni: prosa o poesia; modalità in cui "filtrare" le informazioni narrative (con un narratore in prima persona, un narratore esterno, un narratore onnisciente e così via); metro (endecasillabo, ottonario, alessandrino); strutture metriche (ottava, terzina, sonetto); forme di ricezione da parte del pubblico (opera destinata alla lettura o alla rappresentazione teatrale o altro). Nel rapporto fra temi e caratteristiche formali è individuabile così un particolare modello di genere letterario, costituito di elementi necessari (non variabili) e di elementi variabili, nei quali si situa l'innovazione che la singola opera apporta al genere.

È impossibile parlare dei generi letterari senza considerarli in un'ottica storica. Il sistema dei generi non costituisce infatti qualcosa di immobile e assoluto, ma è soggetto all'evoluzione prodotta dall'apporto delle singole opere. Quando ad esempio Ariosto scrive l'*Orlando furioso* si cimenta con il genere collaudato del poema cavalleresco (si pensi anche soltanto all'*Orlando innamorato* di Boiardo), di cui accetta alcune convenzioni essenziali: l'uso del verso (ottave di endecasillabi); taluni temi (l'avventura, la magia, la *quête*). Nello stesso tempo il suo capolavoro introduce elementi nuovi (nell'organizzazione della narrazione, nelle scelte linguistiche) che a loro volta modificano il genere stesso. Per gli scrittori successivi ad Ariosto il *Furioso* costituisce un punto di riferimento essenziale; e lo stesso vale per il lettore che, di fronte a un nuovo poema cavalleresco, sareb-



be stato naturalmente portato ad attendersi qualcosa di vicino (per temi e forme) al capolavoro ariostesco. Non a caso Tasso (nel clima storico controriformistico, profondamente mutato rispetto a quello dei tempi di Ariosto) potrà proporre un poema il cui messaggio ideologico viene reso più efficace proprio dal confronto implicito con il modello ariostesco. In questo caso la funzionalità del genere si collega con un aspetto essenziale della comunicazione letteraria: l'intertestualità (cfr. PAR. I.2.5).

È bene sottolineare come ogni periodo storico abbia un proprio sistema dei generi letterari, spesso gerarchicamente organizzato (generi "alti", ritenuti più nobili, e generi bassi: si pensi – lungo tutta la tradizione classica, vitale fino al Settecento – alla netta distinzione di valore e prestigio fra tragedia e commedia). Più il sistema dei generi è in un'epoca vitale (cioè rigoroso e dotato di forza normativa) più rigidi sono i legami tra aspetti tematici e formali dei singoli generi.

Dall'età romantica in poi il sistema dei generi della tradizione classica ha perso ogni rigido valore normativo. È significativa la celebrazione tardosettecentesca e ottocentesca di Shakespeare, la cui tendenza a contaminare temi e stili (Amleto che parla con i becchini; l'inserzione di elementi comici o grotteschi in un contesto tragico) assurde a modello di una rappresentazione più varia e comprensiva della realtà. Né ai giorni nostri il genere costituisce per gli scrittori un criterio di scelta significativo, a cominciare dal fatto che il romanzo (per altro il solo genere letterario prettamente "moderno", sconosciuto alla letteratura antica, greca e latina) si è imposto in maniera pressoché assoluta, escludendo dal "sistema" generi che pure erano stati praticati per secoli: nessuno scriverebbe più un romanzo di avventure in versi come l'*Orlando furioso* (che pure è stato il grande *best-seller* del Cinquecento, non solo in Italia ma in tutta Europa), né affiderebbe la denuncia delle ingiustizie sociali a un poemetto didascalico in endecasillabi, come fece Giuseppe Parini con *Il giorno* (per citare un altro testo di fama internazionale, la cui sferzante ironia conquistò l'Europa negli anni dell'Illuminismo).

Tuttavia va notato come i diversi sottogeneri del romanzo continuano ad avere un forte valore di indirizzo (sia delle scelte dello scrittore sia delle attese del lettore) nell'ambito della cosiddetta "paralettera-

tura” (cioè la letteratura di consumo e di intrattenimento – ma è una distinzione sempre più discutibile e incerta): il lettore che acquista un romanzo poliziesco, un romanzo rosa o di argomento giudiziario ha delle attese precise e tende ad esigere dall’autore non solo il rispetto delle convenzioni generali, ma anche delle norme particolari che caratterizzano la precisa tipologia narrativa preferita.

Il concetto di “paraletteratura” (o, in area tedesca, di *trivialliteratur* – dove il fenomeno fu studiato, e denunciato come una forma di decadenza culturale, soprattutto presso gli studiosi della scuola di sociologia di Francoforte, come Theodor Adorno e Max Horkheimer), risale soprattutto alle prime teorizzazioni sulla cultura di massa, e voleva designare una produzione letteraria seriale, di puro intrattenimento, e “consolatoria”: una produzione, secondo la lettura “apocalittica” che ne davano i filosofi francofortesi, che tradiva la tradizionale funzione della grande letteratura, che è sempre consistita nell’interrogarsi sul mondo, nel proporre visioni non scontate ma problematiche della realtà, nel dare corpo alle aspirazioni più alte dell’uomo e della società. In realtà ogni distinzione netta tra letteratura e paraletteratura sembra in questi ultimi decenni non solo incerta, ma anche fuorviante. Già negli anni Cinquanta l’americano Dwight MacDonald aveva introdotto il concetto di *Midcult*, in riferimento a prodotti culturali intermedi tra l’alta cultura e la cultura popolare, riferendosi con ciò a opere di grande successo e diffusione capaci di rendere facili (ma anche di banalizzare) esperienze e prodotti artistico-letterari molto raffinati: solleticando in questo modo, osservava MacDonald, l’amor proprio di un ceto medio di massa, fornito di una cultura modesta ma non infima, gratificato dal consumo di prodotti apparentemente elitari ed esclusivi, ma in realtà accessibili senza un lungo apprendistato di formazione.

Ma chi si accosta alla letteratura della seconda metà del Novecento e fino ai nostri giorni non può non tenere conto del ricco e complesso dibattito che si è sviluppato, in questi decenni, sul concetto di postmoderno, con il quale si fa riferimento all’idea che a partire dalla metà degli anni Cinquanta del Novecento si sia sviluppata nella società e nella cultura del mondo occidentale una svolta radicale (molti parlano di epoca postindustriale o di tardocapitalismo). La

riflessione sul postmoderno ha tentato di interpretare globalmente le caratteristiche della società e della cultura contemporanea e dei grandi cambiamenti (politici, sociali, economici e della comunicazione umana) che la caratterizzano. Postmoderno si contrappone così all'età moderna, che avrebbe elaborato grandi ideologie (il filosofo francese Jean-François Lyotard parlava di "narrazioni") sulle quali sono state erette le grandi costruzioni politiche e i valori economici, sociali e giuridici che hanno caratterizzato la nascita e lo sviluppo dello Stato moderno, dagli assolutismi dell'*ancien régime* allo Stato di diritto del liberalismo borghese, alle esperienze del socialismo reale nell'Unione Sovietica e nei paesi ad essa satelliti.

"Moderno" viene così a coincidere con un pensiero sociale e politico retto su idee forti: fiducia nel progresso; una concezione solida e rigorosa di scienza; la convinzione che sia possibile progettare e costruire modelli di società improntati a ideali di vasto respiro e capaci di aggregare grandi energie collettive. Spostandoci sul piano strettamente culturale, l'età postmoderna sarebbe caratterizzata da una cultura pervasa da logiche produttive e commerciali (nella sistematica e capillare commercializzazione dei fenomeni culturali: libri e film, mode e persino ideologie, trasformate in veri e propri *brand*). La cultura diventa insomma puro consumo di oggetti, la cui produzione viene ad essere sottoposta alle stesse leggi e procedure che caratterizzano ogni altra produzione industriale. In questo contesto non solo è venuta meno ogni distinzione tra cultura "alta" e "bassa" – come si è detto sopra – ma viene meno ogni senso di "stile" individuale: la sistematica contaminazione tra linguaggi e culture ("alte" e "basse"; periferiche o centrali; di nicchia e pop) assurge così a tratto caratteristico della cultura contemporanea. Allo stile individuale (come osserva Jameson nel 1989) si sostituisce il *pastiche*, il mescolamento di tutti i linguaggi; al dialogo problematico con il passato (quello dello sguardo dello storico, che cerca nel passato la risposta a domande del proprio tempo) si sostituisce un suo uso prettamente edonistico: il passato diventa allora un repertorio di "simulacri", offerti a una superficiale emotività, che può tradursi in curiosità, in nostalgia o in un puro passatempo. Anche senza volere ricorrere ad esempi più recenti o d'avanguardia, si pensi a come autori che possono essere considerati classici del Nove-

cento, come Gadda (parliamo naturalmente del Gadda del *Pasticciaccio*) e Sciascia, o lo scrittore svizzero Dürrenmatt, scrittori raffinatissimi e, come nel caso di Gadda, dalla forte vocazione elitaria, hanno utilizzato le convenzioni di un genere letterario popolarissimo come il romanzo poliziesco (genere “consolatorio” per eccellenza, che offre al lettore l’illusione dell’ordine ristabilito e della legge che sempre trionfa sul delitto), proprio scombinandone la struttura codificata dell’intreccio, giocando sull’effetto di elusione dell’attesa del lettore per proporre una particolare visione del mondo (l’incontenibile dominio del caso e l’irriducibile confusione del mondo, nel caso di Gadda e in parte di Dürrenmatt) o per denunciare le storture incancrenite della società italiana e delle sue istituzioni, nel caso di Sciascia.

**1.2.4. I modi e il romanzo** Parlando del genere letterario, abbiamo potuto constatare come la definizione di un “sistema” di regole e istituzioni (quale è stato dal mondo antico in poi il “sistema” dei generi letterari) è imprescindibile dalla considerazione diacronica, cioè dall’analisi dei mutamenti che nel corso del tempo hanno modificato e ridefinito il “sistema” stesso: generi che sono scomparsi o che sono diventati marginali, generi che sono nati *ex novo* o che hanno acquistato una centralità prima sconosciuta.

Abbiamo visto come in questo contesto il romanzo occupi una posizione particolare: nato di fatto solo nel mondo moderno, esso ha fagocitato molte espressioni tradizionali del letterario. Proprio in ragione di questo peculiare statuto il romanzo è stato oggetto di attenzioni particolari da parte di teorici e filosofi, che hanno visto in esso ben più di un genere letterario, ma l’espressione profonda dell’età moderna (i secoli dal XVI al XIX, con l’affermazione planetaria dell’uomo europeo, la nascita dello Stato di diritto, l’esplosione della civiltà industriale) e della rivoluzione che essa ha comportato nell’ambito nel mondo occidentale in quanto a mentalità, visioni del mondo, sistemi produttivi e rapporti sociali. Già il filosofo tedesco Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) parlava del romanzo (che si andava imponendo nell’Europa dei suoi anni come genere dominante) come di grande epopea della borghesia: narrando storie di eroi che sono individui liberi e problematici, che costruiscono la propria vita e una po-

sizione nel mondo che non è predeterminata dal destino, il romanzo avrebbe dato voce all'individualismo moderno e a una vita concepita come ricerca razionale di senso e di valori (non essendo più semplicemente ricavabile, né l'uno né gli altri, dalla tradizione o dalla verità rivelata della religione). A questa posizione molto deve il filosofo ungherese marxista György Lukács (*Teoria del romanzo*, 1920), che nella contrapposizione tra *epos* e romanzo vedeva non solo un contrasto di generi letterari, ma due opposte condizioni antropologiche: l'*epos* è la poesia di un mondo "chiuso" nelle sue certezze, che vive armoniosamente il rapporto tra uomo e natura, mentre il romanzo esprime la problematicità, la disarmonia, la ricerca di verità che non possono che essere sentite parziali e mai definitive. Se l'*epos* è dunque la voce poetica di un mondo arcaico, con le sue solide e pacificanti certezze (e i poemi omerici, espressione coerente di una società guerriera e dei suoi valori, ne sono l'esempio più lampante), il romanzo dà voce alle incertezze e alle disarmonie dell'uomo moderno, scalzato dal centro dell'universo (la teoria copernicana e l'idea dell'infinità dell'universo collocano l'uomo in una traumatica e insensata marginalità) e privato delle rassicuranti certezze sull'immobilità e sulla naturalità dell'ordine sociale e dei valori trasmessi dalla tradizione.

Su questo sfondo si collocano le riflessioni sul romanzo del russo Michail Bachtin (1895-1975), i cui scritti sono diventati noti in Italia solo negli anni Settanta. Bachtin ha individuato l'origine del romanzo nelle antiche forme della satira e della parodia e nelle manifestazioni folkloriche del "carnevale", quando (ma solo per pochi giorni) ogni ordine viene sovvertito e le regole morali e le convenzioni sociali cedono il posto alla libera espressione del corpo e dei suoi desideri. All'origine del romanzo Bachtin colloca dunque l'idea della duplicità e del rovesciamento delle verità monolitiche: la satira, la parodia e il "carnevale" sono l'espressione di verità alternative e desublimano certezze consolidate. Il romanzo si configura così come genere "moderno" per eccellenza proprio perché caratterizzato non dalla voce unica dell'ordine costituito o della tradizione, ma perché aperto al dialogo (e Bachtin parlava infatti della "dialogicità" come dell'elemento proprio del romanzo), capace di far convivere e mettere a confronto una molteplicità di punti di vista e di concezioni del mondo.

La peculiarità tutta “moderna” del romanzo è stata messa in rilievo anche da quanti hanno interpretato il suo trionfo come un tentativo dell’uomo occidentale di dare un senso razionale a un mondo soggetto a cambiamenti rapidi e traumatici senza precedenti (pensiamo alle riflessioni di un filosofo come Hans Blumenberg o a uno storico come Reinhart Koselleck). Ai grandi sconvolgimenti (politici, sociali, ideologici ed economici) che caratterizzarono gli anni a cavallo tra Sette e Ottocento, e al senso di smarrimento che ne derivò, l’uomo europeo rispose con una narrazione (quella del *novel*: il romanzo realistico che dominò la narrativa ottocentesca) che produceva un ordine fatto di rapporti visibili tra causa ed effetto. Le “trame” del romanzo (per riprendere il titolo di un libro di Peter Brooks del 1995) ricostruivano così artificialmente i tessuti lacerati di società e sistemi politico-economici sottoposti al trauma di cambiamenti rivoluzionari.

La questione del romanzo e il tentativo di spiegarne in termini genetici e filosofici l’origine e la fortuna indica come il “sistema” dei generi letterari (in quanto “ordinata” organizzazione di forme e temi) non può esaurire il problema della mappatura dello spazio letterario, che si pone al centro di molteplici intersezioni. Per questo accanto al genere letterario va sempre considerato il ruolo dei cosiddetti “modi”. Il concetto fu proposto per la prima volta dal critico canadese Northrop Frye (1912-1991) che, in un importantissimo libro del 1957 (*Anatomia della critica*), propose una sistematica classificazione delle forme letterarie. Il *modo* indica un atteggiamento mentale e dell’immaginario molto generale e astratto, che si lega a generi letterari determinati, ma non coincide con essi che, come abbiamo visto, comportano un preciso nesso tra temi e forme adottate. Un “modo” è ad esempio quello del *fiabesco* o del *meraviglioso*, in cui si esprime un vero e proprio archetipo dell’inconscio collettivo (un retaggio che l’umanità reca con sé dalla notte dei tempi), quello di superare i limiti umani e di sentirsi protetti da forze soprannaturali benefiche; ed è un modo che rimanda a vari generi (la fiaba; la fantascienza) senza coincidere con nessuno di essi. Si pensi al modo *fantastico*, caratterizzato dall’irrompere nel quotidiano di eventi inspiegabili, mostruosi e terrificanti: modo soprattutto moderno (si è espresso nel romanzo nero o gotico tra Sette e Ottocento; in molti racconti del mistero

ottocenteschi, come quelli di Hoffmann, di E. A. Poe, o nei romanzi horror di Stephen King) che sembra dare corpo ai mostri e alle paure generati dagli choc di cambiamenti epocali (la rivoluzione industriale; la nascita delle metropoli industriali e tecnologiche; il nuovo ruolo delle masse; lo scatenamento di forze terribili e prima sconosciute, come l'energia atomica o la tecnologia applicata alle moderne guerre distruttive). Ma "modo" è anche quello *tragico-epico*, incentrato sulla figura di un eroe che incarna l'ideale di un'umanità superiore e ideale; l'eroe tragico tende a rimanere sempre uguale a se stesso, talora affermando le ragioni di una soggettività esasperata, nei termini che hanno fatto recentemente parlare a Enrico Testa (*Eroi e figuranti*, 2009) di personaggio assoluto, votato all'isolamento e al dissidio con la realtà circostante, che avverte come degradata e inferiore alle sue aspirazioni di perfezione e verità. Ma si pensi anche al modo *pastorale*, nutrito dall'aspirazione alla quiete e all'immobilità dei cicli naturali – dove l'ideale ambientazione campestre è contrapposta alla negatività cittadina o della corte, luoghi della finzione e del raggiro, del vizio e del disordine: un "modo" che non trova espressione solo nella tradizionale poesia pastorale (Teocrito; Virgilio; il Tasso dell'*A-minta*), ma che rivive in tanti eroi romantici in fuga nella natura incontaminata (come in *René* di Chateaubriand) o nelle ambientazioni utopiche del romanzo ecologico-fantascientifico contemporaneo.

**1.2.5. Intertestualità** La dinamica del genere letterario rivela come l'opera letteraria non viva isolata nella letteratura, ma si ponga in relazione con altre opere. In altri termini: io lettore mi aspetto qualcosa, apprestandomi a leggere un'opera che appartiene a un genere che riconosco come fornito di determinate caratteristiche. Ma il confronto dinamico tra la singola opera e le altre opere letterarie costituisce un fattore profondo della comunicazione letteraria, che trascende ampiamente gli aspetti di codifica del genere.

In termini più generali, potremmo dire che l'opera letteraria non parla semplicemente delle cose del mondo, ma instaura un dialogo (che può essere esplicito o allusivo o inconscio) con altre opere: in altri termini possiamo dire che un libro può parlare delle cose del mondo, ma può anche parlare (o può addirittura *soprattutto* parlare)

di altri libri. Il caso della parodia costituisce una situazione estrema. Si tratta di un'opera che riprende, trasformandoli (per lo più con un intento polemico o canzonatorio), gli aspetti formali di un'altra opera letteraria (o di un genere, o di un gusto diffuso in un'epoca) e che funziona nella misura in cui il lettore conosca bene l'opera di partenza (il testo parodiato). Esplicitamente polemica nei confronti di un certo gusto, di certe predilezioni estetiche, la parodia può peraltro veicolare una propria concezione del mondo, contrapposta a quella espressa dall'opera parodiata. Si pensi ad esempio alla parodia dello stile ampolloso della prosa secentesca che apre i *Promessi sposi* di Manzoni: serissima affermazione di una visione del mondo disincantata e corrosiva nei confronti delle finzioni ideologiche con cui i potenti giustificano i loro privilegi ed esempio lampante di come un forte messaggio etico possa essere veicolato da uno stile letterario che "parla" di un altro stile letterario, affidando una protesta (o una proposta) alla critica di una certa forma di scrittura.

La parodia costituisce un caso estremo ed appariscente (e perciò esemplarmente più "facile") di *intertestualità*: utile comunque per evidenziare come la letteratura costituisca un universo di segni (temi e motivi, strutture di intrecci, parole, ritmi) che "dialogano" tra loro. Del resto, i formalisti russi (la cui importanza per la storia della critica e della teoria letteraria del Novecento abbiano già ricordato) dicevano che ogni testo è la parodia di un testo precedente: affermazione esposta in maniera provocatoria, per introdurre a un significato esteso e complesso di intertestualità, che possiamo intendere come un aspetto statutario, cioè fondante e caratterizzante, della comunicazione letteraria.

L'intertestualità costituisce infatti un aspetto rilevante del carattere di *sistema* proprio della letteratura, che ha sì come referenti oggetti del mondo (cose, passioni, personaggi, situazioni), ma al contempo anche se stessa o, meglio, le modalità e le forme con cui gli oggetti del mondo sono stati precedentemente trattati e sono entrati nella *tradizione letteraria*.

Ogni opera letteraria si innesta cioè su una tradizione, costituita dall'insieme dei testi letterari che l'hanno preceduta. Tale tradizione è un insieme vasto (ma non infinito) di forme, disponibili al libero gioco combinatorio dello scrittore. Ogni opera letteraria è del resto un discorso di riuso: entra essa stessa a far parte della memoria col-



lettiva (nel caso più frequente attraverso la sua conservazione affidata alla forma scritta) e si misura con una tradizione che nel contempo condiziona e aiuta la scrittura del testo (in modo non diverso rispetto a quanto avviene per altre forme sociali di discorso di riuso: come il discorso commemorativo o l'orazione funebre): si pensi al ruolo svolto nella scrittura letteraria dai *topoi*, forme codificate di organizzazione del discorso la cui vitalità attraversa i secoli (come ha insegnato il capolavoro di Ernst R. Curtius, che cercò le radici di una comune cultura europea nella persistenza di alcuni grandi *topoi*, nel passaggio dall'età classica al Medioevo).

*Intertestualità* è perciò un termine che può indicare realtà diverse.

- Da una parte, essa può consistere nel richiamo a un preciso testo d'autore: in questo caso possiamo parlare di vere e proprie *fonti* (la cui individuazione costituisce un ambito tradizionale della ricerca letteraria) e di "arte allusiva". Il richiamo consapevole a un passo di un'altra opera può avere fini diversissimi: pura imitazione, indicare la continuità rispetto a un modello o a una linea, creare un effetto di contrasto. In ogni caso, l'allusione produce un complesso meccanismo comunicativo che costituisce un ulteriore aspetto del carattere polisemico e iperconnotato della parola letteraria. Il richiamo intertestuale fa sì che il messaggio si carichi della "presenza" dell'opera cui si allude: il senso acquista così imprecisione e ambiguità, ma anche una maggior forza evocativa e suggestiva. Quando Catullo, ricordando il viaggio presso la tomba del fratello («Multas per gentes et multa per aequora vectus», carme 101), riprende l'esordio dell'*Odissea*, aggiunge alla rievocazione malinconica del proprio lungo peregrinare la memoria della figura di Ulisse, densa per il lettore di valori connotativi. Catullo non attua un processo di identificazione con Ulisse, ma il richiamo al viaggio sofferto e avventuroso dell'eroe greco sembra dilatare gli spazi percorsi dal poeta latino, incrociandoli con l'esemplare peregrinare mediterraneo di Ulisse. Si pensi anche al "dialogo" complesso con la tradizione che James Joyce costruisce in *Ulixes* (1922), in un gioco multiprospettico di richiami e allusioni alla storia irlandese e alla tradizione letteraria occidentale (a cominciare dal titolo, che allude al peregrinare di un moderno Ulisse, pur circoscritto in una sola giornata, a Dublino, nel giugno del 1904). T. S. Eliot, in una famosa recensione a *Ulixes*, parlerà nel 1922 del «metodo mitico» di Joyce: una tecnica in cui il testo è affidato a un senso moltiplicato dai richiami alla mitologia e alla tradizione letteraria.

Rientra all'interno di una logica "intertestuale" quella che un critico americano, Harold Bloom (n. 1930) ha definito in un saggio del 1983 «angoscia dell'influenza»; intendendo con tale concetto che ogni scrittore ha un "padre" che emula, un altro scrittore che costituisce un punto di riferimento essenziale della sua scrittura, con il quale si misura in un rapporto (è evidente la sensibilità psicanalitica che è sottesa a tale tesi) che produce una vera e propria angoscia (*anxiety*), un rapporto non neutro, fatto anche di forti tensioni.

- In un secondo senso, l'intertestualità può essere intesa non già nei confronti di un'opera d'autore individuabile, ma nell'affiorare di elementi che appartengono alla tradizione letteraria: si tratti di parole, sintagmi, strutture ritmiche, oppure di temi, situazioni tipiche, ma anche fattori ideologici o visioni del mondo (è, anzi, forse opportuno non limitare il concetto di intertestualità a fattori prettamente linguistico-retorici, come proponeva prevalentemente lo strutturalismo).

Intesa in questo senso, l'intertestualità esprime una modalità tipica della scrittura letteraria, che si fonda sul continuo impiego e sulla riorganizzazione del materiale di riuso. Essa potrebbe essere intesa come il corrispettivo letterario di quella pluralità di voci che è tipica della lingua (l'osservazione è di Cesare Segre). In altri termini, come la comunicazione comune attinge a materiale linguistico che appartiene a diversi registri (lingua usuale, elevata, volgare) o a settori (lingue tecniche, professionali, regionali, gergali), così la comunicazione letteraria attinge alla molteplice varietà prodotta, nel corso del tempo, dai tanti apporti dei singoli scrittori e dei loro stili. Si deve alla semiologa Julia Kristeva (n. 1941) la definizione dell'intertestualità come procedura non già caratteristica di scelte poetiche determinate (come nel caso sopra ricordato dei procedimenti allusivi e citazionisti di Joyce o di Eliot), ma come fattore costitutivo e fondativo della comunicazione letteraria.

**1.2.6. Il problema della ricezione** La convenzionalità (storicamente variabile) degli istituti della lingua letteraria, ben evidenziati dalle nozioni di genere e di intertestualità, è posta al centro degli interessi della cosiddetta "teoria della ricezione", nata in Germania alla fine

degli anni Sessanta (tra i protagonisti del movimento Hans R. Jauss, Wolfgang Iser, Harald Weinrich).

La teoria della ricezione sposta l'attenzione dello studioso dal testo al lettore; più che l'emittente o l'opera pone dunque in primo piano il destinatario. Non si tratta tuttavia del destinatario singolo, che leggendo il testo coopera alla formazione del senso, ma di un destinatario, per così dire, ideale o socializzato. In questo senso la teoria della ricezione afferma l'idea della letteratura come sistema storicamente variabile (soggetto a progressive variazioni se considerato da un punto di vista diacronico, cioè nel suo percorso attraverso il tempo), ma descrivibile come struttura coerente nelle sue singole fasi.

La teoria della ricezione è ispirata al pensiero ermeneutico di Hans-Georg Gadamer, secondo il quale le interpretazioni date di un'opera non costituiscono semplicemente una successione di "fatti". La storia delle interpretazioni di un'opera può interessare infatti lo studio della cosiddetta "fortuna" dell'opera (la sua diffusione e il favore incontrato presso i lettori coevi e delle generazioni successive); costituisce, insomma, un oggetto di studio riconducibile alla sociologia della letteratura, che si interessa di quali ambienti, aree culturali, politiche o sociali abbiano apprezzato un testo, l'abbiano fatto proprio o l'abbiano osteggiato e rifiutato; per l'ermeneutica (e la teoria della ricezione) le diverse interpretazioni di un'opera costituiscono invece un contributo reale al "senso" dell'opera stessa, che è anche determinato (come si è visto nel PAR. 1.1.2) dalla successione delle letture e delle interpretazioni che di esso sono state fatte nel corso del tempo. Secondo la tradizione filosofica dell'ermeneutica, ogni atto comunicativo presuppone l'incontro inestricabile tra due intenzioni: quella dell'emittente e quella del ricevente, che nel momento stesso in cui riceve il messaggio non può non decodificarlo utilizzando l'insieme del suo stesso vissuto e della propria "cultura". Lungi dall'essere qualche cosa di neutro e oggettivo, il senso non è che il prodotto di due mondi (culturali; linguistici; ideologici ed emotivi), quello dell'emittente e quello del ricevente, che si incontrano. L'uno non si dà senza l'altro. Idea centrale della teoria è quella di «orizzonte di attesa». I lettori di una certa epoca prendono contatto con l'opera orientando la loro lettura secondo certe "attese", basate sulla conoscenza del sistema

proprio della loro epoca. Un'opera particolarmente originale tenderà naturalmente a eludere le attese, ma potrà imporsi e divenire componente essenziale dell'«orizzonte di attesa» dei futuri lettori. Compito dello studioso di letteratura è dunque quello di ricostruire in maniera oggettiva l'«orizzonte di attesa» di una certa epoca. Egli individuerà le caratteristiche dominanti del genere letterario in cui la nuova opera si inserisce; sul piano linguistico dovrà cogliere lo «scarto» tra la lingua dello scrittore e la lingua media (letteraria e non letteraria) del tempo. Su questo sfondo acquista nuova rilevanza il rapporto tra il capolavoro e l'opera «media» degli autori minori, che fornisce indicazioni significative sull'orizzonte di una data epoca (convenzioni, lessico, forme narrative dominanti). Come si può facilmente evincere da queste poche osservazioni, al centro della teoria della ricezione c'è un problema di natura storico-letteraria (e significativamente l'articolo di Hans Robert Jauss che nel 1967 segna la nascita della teoria si intitola *Perché la storia della letteratura?*). Ma ad essere storicizzato è appunto il sistema della letteratura, nelle sue strutture formali e linguistiche, nell'evoluzione dei contenuti tematici e topici, e nell'interazione convenzionalizzata tra contenuti e forme (genere letterario). Il titolo del saggio sopra ricordato di Jauss è significativamente in forma di domanda. Jauss si chiedeva infatti se fosse ancora possibile fare «storia della letteratura» (la disciplina era, nella Germania degli anni Sessanta, in piena crisi teorica). Se fare storia significa individuare dei rapporti di causa-effetto tra le cose, cercare i nessi che legano tra loro eventi diversi (e magari lontani nel tempo); come si può fare «storia» di una disciplina come la letteratura? Si possono passare in rassegna autori e opere scritte in un dato periodo: ma in questo modo si produce un archivio di nomi e cose, non una «storia», una successione di fatti legati da rapporti causali o di necessità. Naturalmente, Napoleone a Waterloo avrebbe anche potuto vincere: ma, se nessuna legge fatale e necessaria ha decretato quella sconfitta, resta il fatto che l'evento era maturato in seguito a una catena ricostruibile di eventi connessi. Ma quale nesso di causa-effetto, oggettivo e spiegabile, lega il fatto che nei mesi in cui Manzoni, insoddisfatto del *Fermo e Lucia*, stava scrivendo i *Promessi sposi* (li pubblicherà nel 1827), Leopardi scrivesse le *Operette morali*?

Da questo punto di vista la teoria della ricezione è un interessante tentativo di salvaguardare la storicità della letteratura (evitando di collocare l'opera in una sorta di vuoto pneumatico, di asettico iperuranio), coniugandola con i fattori specifici della comunicazione letteraria.

**1.2.7. Decostruire** Abbiamo sopra accennato a come ermeneutica ed estetica della ricezione possono essere indicate come una sorta di matrice di alcune tendenze teorico-letterarie e interpretative, divenute via via più significative in questi ultimi decenni: la tendenza cioè a privilegiare, nell'interpretazione del testo, non già l'intenzione dell'autore (quello che lo scrittore voleva dirci) o dell'opera (analizzando i meccanismi attraverso i quali l'opera ha costruito il suo messaggio), ma l'apporto dato al testo dal lettore. L'idea insomma che alla base del lavoro critico e storico-critico vada collocata non già la preoccupazione di scoprire (secondo i principi e gli orientamenti formalisti e strutturalisti) come il testo "funziona" di per se stesso; ma quali effetti esso produce nel lettore (singolo) o nella comunità dei lettori.

In questa linea si colloca il modello decostruzionista, che ha goduto di vasta fortuna soprattutto negli Stati Uniti (Paul de Man, 1919-1983; Stanley Fish, n. 1938 ecc.), ma che si è poco diffuso in Italia. Ispirato alle idee del filosofo francese Jacques Derrida (1930-2004), il quale, partendo dall'osservazione che il pensiero occidentale si è sempre costituito su dicotomie (natura/cultura; trascendente/immanente ecc.), sostiene come la sua storia sia sempre stata caratterizzata dalla sistematica soppressione e rimozione di uno dei due elementi delle diverse dicotomie (Derrida definisce l'elemento soppresso «alterità»). Ma poiché ogni concetto esiste solo in quanto identità distinta da ciò che è "altro" rispetto ad esso (dalla sua "alterità"), tale rimozione non può mai essere totale, ma riaffiora in forme imprevedibili e destabilizzanti. Le idee di Derrida, trasferite dal piano della riflessione metafisica (ma con concreti risvolti sul piano dell'organizzazione politica e sociale) a quello della teoria letteraria hanno ispirato il decostruzionismo come pratica di analisi testuale. Esso parte dal presupposto che compito del critico non è quello di ricostruire le intenzioni strutturanti dell'autore, ma quello di individuare gli interstizi, gli elementi di non tenuta del testo, che possono

rilevare un'intenzione implicita, o un fondo di significato inconsapevole. Nel testo, insomma, più del detto, conta il "non detto" e il "rimosso": categorie che richiamano Freud, naturalmente, e la logica del sospetto che caratterizza la sua pratica psicanalitica.

È su questi elementi che opera del resto l'atto della lettura. Cosa ci spinge a leggere un testo, ricavando in esso elementi per noi "significativi"? Cosa ci spinge a sentirlo in qualche modo "nostro"? Se questo meccanismo non scattasse non ci avvicineremmo neppure a un classico o a un testo del passato (se non con un intento antiquario: fare di un testo un documento storico è operazione legittima per uno storico, ma è cosa diversa dall'esperienza della fruizione letteraria). Se il testo fosse un oggetto monolito e compatto, esso si offrirebbe semplicemente allo sguardo del lettore, che potrebbe ammirarlo e contemplarlo, ma non interagire con esso, facendo cioè della sua lettura il luogo in cui si elaborano stati emotivi, si misurano visioni del mondo o alternative ideologiche. Il decostruzionismo teorizza dunque l'idea che l'operazione della lettura, in quanto individuazione del rimosso che esce dal disegno progettuale consapevole dell'autore, presuppone la non monoliticità del testo, l'idea che ogni intenzione d'autore sia necessariamente incompleta e manchevole.

Dietro il decostruzionismo c'è, evidentemente, una concezione estetica orientata sul lettore, più che sul produttore (l'autore). Un testo esiste anzi nel momento (e solo in quel momento) in cui leggendolo gli si dà vita: senza la lettura un testo non è che una successione di segni neri sulla carta, un oggetto senza scopo; è cioè qualcosa che c'è in potenza, ma che non si traduce in atto. E questo stato di cose tanto più varrà in un contesto comunicativo complesso come è appunto quello della comunicazione letteraria, dove entrano in gioco non solo diversi fattori storici (la distanza temporale tra l'epoca della scrittura del testo e la sua lettura presuppone l'incontro tra universi linguistici, culturali e ideologici molto diversi e spesso radicalmente "altri"), ma anche il fatto che il "codice" impiegato (quello letterario che – come abbiamo visto – è per statuto contrassegnato dall'ipersegnificatività e dalla "opacità") è retto da una forte componente di convenzioni e di sistemi (metrico/ritmico; lessicale; metaforico) a loro volta soggetti a un costante mutamento storico.

### 1.3. Testo e contesto

**1.3.1. Autonomia della letteratura e contesto** Abbiamo detto in precedenza che una linea rilevante della teoria letteraria del Novecento si è occupata della specificità del testo letterario (la “letterarietà”) individuandola nell’uso di un codice fondato sull’ipersegno, cioè su un sistema linguistico-comunicativo assai complesso, in cui ogni elemento concorre alla formazione del significato. Ma anche un’impostazione di tal genere (di tipo formalista e strutturalista), messa in discussione da più parti negli ultimi decenni, non implica tuttavia necessariamente che l’analisi delle soluzioni formali adottate da un testo esaurisca il problema della sua interpretazione. La letteratura parla appunto di “cose”, utilizza le forme dell’immaginario, le mille maniere in cui una cultura ha elaborato una visione del mondo e della società, trasferendola in simboli, archetipi, miti, temi.

Il problema del rapporto tra storia, società e letteratura è enormemente complesso, ma non può prescindere da un dato di partenza. Se è impossibile pensare all’universo letterario come a qualcosa di autonomo e autoreferenziale (in quanto sistema comunicativo interagisce con altri sistemi elaborati dalla società: antropologici, religiosi, ideologici), tuttavia allo studioso di letteratura interessa (o dovrebbe interessare) come i più diversi fattori – storici, sociali, economici, ideologici – trovino espressione nel testo, attraverso gli strumenti propri della comunicazione letteraria. Nulla impedisce naturalmente di usare i testi letterari come mera testimonianza di qualcosa che appartiene al contesto storico in cui essi sono stati prodotti (per ricavarne magari indicazioni su aspetti della storia del costume, sulla diffusione di idee, sulla mentalità); operazione legittima, naturalmente, ma estranea ai meccanismi del consumo letterario o dello studio della letteratura. In questo caso il testo letterario non è che un semplice “documento”, come tale interesserà non lo studioso di letteratura, ma essenzialmente lo storico. Il quale comunque – per evitare pericolose cantonate – dovrà attrezzarsi di strumenti di analisi del fenomeno letterario, quantomeno per distinguere ciò che può effettivamente costituire testimonianza di valori e idee del tempo, e quanto viceversa appartenga al “codice” e alla tradizione letteraria (si pensi agli effetti paradossali che comporterebbe un’analisi sulla condizione femminile nel XIII secolo fondata sui testi della letteratura cortese).

Tornano ad esserci d'aiuto le idee di sistema letterario e di convenzionalità. Le strutture culturali più o meno profonde di una società si incontrano con le convenzioni del sistema letterario; ma proprio perché convenzioni, queste ultime hanno necessariamente una certa forza d'inerzia, conoscono dinamiche di sviluppo e manifestazioni non univoche. Una forma letteraria individuabile come espressione delle concezioni di un certo gruppo sociale non necessariamente si esaurirà con le forme sociali che ne hanno segnato la nascita: in quanto assunta a modello (a elemento portante della tradizione), quella forma potrà continuare a lungo la sua vita all'interno del sistema letterario. La comprensione del testo letterario non potrà prescindere dalla conoscenza del sistema operante nell'epoca in cui è stato prodotto (secondo quanto indicato a proposito dell'orizzonte d'attesa e della teoria della ricezione), ma neppure potrà prescindere dalla raccolta di dati storici o eruditi utili a illustrare il contesto, i molteplici fattori che fanno da sfondo. Si tratta semmai di non dimenticare come i rapporti tra testuale ed extratestuale si realizzino sempre attraverso complesse mediazioni. L'idea della centralità del testo letterario e della sua specificità (che ha costituito la linea a lungo predominante della teoria letteraria del Novecento) vale anche come netto richiamo contro ogni tendenza a interpretare il fenomeno letterario come *prodotto* derivato dai fattori esterni: cioè come se fosse possibile individuare eventi particolari (ad esempio nella biografia degli scrittori) o grandi processi di trasformazione sociale (ad esempio l'imporsi della monarchia assoluta o l'avvento della borghesia) come cause dirette di un movimento letterario o di una singola opera. Atteggiamento questo che prende il nome di *determinismo*, secondo cui da precise condizioni storico-sociali e individuali necessariamente derivano alcune forme letterarie e non altre. Si consideri il caso significativo dello studio delle biografie degli scrittori. La giusta reazione alla tendenza positivista (seconda metà dell'Ottocento) a "spiegare" brutalmente il senso dell'opera sulla base dei fattori biografici (appartenenza sociale o "di razza"; cartella clinica e altro) dello scrittore, non deve tuttavia spingere all'eccesso opposto, quello di eludere le informazioni preziose per comprendere l'opera che possono derivare dalla conoscenza di dati biografici dell'autore (pensando insomma alla creazione letteraria come a



un'intuizione pura, nata chissà come e chissà dove). Proprio il carattere di sistema della comunicazione letteraria, il fatto che si caratterizzi come tradizione dinamica, rende importantissime le informazioni su viaggi e amicizie, letture e predilezioni dell'autore: tutti elementi che lo rapportano alla tradizione con la quale ha dialogato, che collocano il singolo scrittore nel preciso contesto delle potenziali scelte (di lingua, di genere, di poetica) che aveva di fronte.

A questo scopo risulta essenziale l'apporto offerto dalla *sociologia della letteratura*, che si occupa della destinazione sociale della letteratura: quale concreto destinatario l'opera ipotizza, in quali ambiti sociali si impone, quali percorsi (spesso sotterranei) ne segnano la "fortuna" (cioè la diffusione) contemporanea o successiva. Fattori che pertengono appunto al sociale, ma che hanno grande rilevanza anche per la storia letteraria: il successo di un'opera interviene infatti in maniera significativa sulla tradizione, modificandola.

Come abbiamo visto, i codici letterari sono mutevoli nel tempo: parlando della teoria della ricezione abbiamo anzi sottolineato come essi tendano a un'evoluzione storica. Ma il testo letterario va analizzato nel suo incrociarsi con altri codici culturali: parole, idee, temi, immagini, miti che appartengono a loro volta a sistemi di segni più o meno elaborati e coerenti. Dentro la letteratura entrano cioè degli stereotipi culturali, che lo studioso ha il compito di individuare e analizzare per giungere a una comprensione profonda del testo.

Quando Leopardi nella *Ginestra* parla delle «magnifiche sorti e progressive» (v. 51), cita un passo di Terenzio Mamiani, ma sottintende un dialogo critico complesso con un settore importante del pensiero italiano del secondo e terzo decennio dell'Ottocento (quello dello spiritualismo cattolico). L'allusività letteraria (fenomeno di cui abbiamo già segnalato la complessità) qui chiama in causa un insieme di fattori che trascendono il fenomeno strettamente letterario: entrano in gioco il dibattito filosofico-politico del tempo, le idee correnti, ma persino alcuni grandi orientamenti collettivi di una società (le epoche di ottimismo o depressione, di espansione o crescita, di sfiducia ecc.). Non è questa la sede per rendere conto dei molti ambiti di studio e discipline dalle quali lo studioso di letteratura può trarre spunti preziosi per un'approfondita conoscenza del significato dell'opera, del

suo messaggio nel preciso contesto storico in cui è inserito. Forniamo semplicemente alcune indicazioni, che mostrino la pluralità e complessità degli approcci possibili.

Anzitutto c'è lo strumento dell'*antropologia*. Disciplina che studia concezioni e comportamenti propri di un certo gruppo, l'antropologia parte dal presupposto che ogni società organizza un proprio codice culturale, un insieme di credenze, idee, valori e miti che orientano gli atteggiamenti individuali e collettivi. Per "codice culturale" non intende solo le manifestazioni "alte" della cultura (le opere del pensiero e dell'arte), ma anche le credenze diffuse. Rientrano perciò nell'ambito dell'antropologia lo studio della cultura popolare (il *folklore*), ma anche delle forme della cultura di massa (parlando naturalmente di epoche a noi vicine). Il dato antropologico sarà individuabile nelle forme letterarie in maniera che lo studioso dovrà di volta in volta verificare. Si pensi a come un'opera può esprimere l'atteggiamento diffuso della società nei confronti del "diverso" o dello "straniero". Di carattere antropologico è poi l'analisi di come certe forme appartenenti al patrimonio culturale primitivo si siano conservate anche in culture complesse. Si pensi al caso del "rito di iniziazione", che nelle culture primitive segnava il passaggio dell'individuo dall'infanzia all'età adulta (attraverso una serie di prove cui il soggetto veniva sottoposto). È questa una profonda eredità culturale che sopravvive non solo in forme della cultura popolare (come la fiaba), ma di cui sono riscontrabili le tracce anche in forme complesse e "colte" di narrativa (possiamo leggere l'avventura di Renzo a Milano, nei *Promessi sposi*, come un vero e proprio rito di iniziazione, di cui vengono rispettate le tappe canoniche: l'uscita dalla realtà protetta del borgo, lo scontro con una realtà ostile, la caduta, il superamento della prova ottenuto grazie all'intelligenza). Siamo in questo caso di fronte ad *archetipi* (il termine è mutuato dalla psicanalisi di Jung), cioè a simboli e immagini ricorrenti, che appartengono ad una sorta di patrimonio genetico collettivo dell'umanità (e affondano le radici nel mito e nella ritualità).

Un'attenzione particolare meritano poi i grandi simboli collettivi nei quali un gruppo o una società proietta i propri sogni, le speranze o le paure. Sono fattori in genere legati alle condizioni materiali della vita (il cibo, il sesso, le gerarchie familiari ecc.) che costituiscono l'*immaginario collettivo* o l'*immaginario sociale*, cioè un universo strutturato di

segni che intrattiene con la letteratura (luogo per eccellenza di elaborazione del simbolico) un rapporto strettissimo. Per molti aspetti affine a quello dell'antropologia è l'apporto che può derivare allo studioso di letteratura da filoni della storiografia, come la storia della mentalità, che sulla base di una grande varietà di fonti (testi letterari, documenti legislativi, espressioni delle arti figurative ecc.) indaga il modo di pensare collettivo di un'epoca. Un apporto importante all'analisi letteraria è certamente venuto dalla *critica marxista* che – partendo dal problema di come la letteratura abbia dato espressione alle strutture economico-sociali profonde – si è concentrata nello studio delle *ideologie*, termine che – nella sua accezione specifica – indica i valori e i comportamenti elaborati dalle classi sociali dominanti per mascherare i propri reali interessi (economico-sociali): una teoria che conduce a una logica di “sospetto” (i valori espressi mascherano qualcosa d'altro), che applicata alla letteratura comporta dunque un'operazione ermeneutica (cioè interpretativa) di “smascheramento”. Questo è un approccio che solo nelle sue forme deteriori implica un nuovo determinismo (per cui si individua un rapporto diretto tra l'opera e il punto di vista della classe sociale cui l'autore appartiene); è essenziale invece laddove si propone di individuare i complessi rapporti che termini o immagini ricorrenti intrattengono con i valori espressi da una certa classe o gruppo sociale, e i rapporti (spesso ambigui) che il singolo scrittore intrattiene con i valori della classe cui appartiene o di cui assume l'ideologia.

**1.3.2. New Historicism** Tra le posizioni critiche nei confronti di un approccio che tendeva a escludere o a limitare l'importanza del contesto storico per la comprensione del testo letterario (in diretta polemica nei confronti sia dello strutturalismo sia delle pratiche analitiche del decostruzionismo) occorre almeno ricordare il neostoricismo (New Historicism), una tendenza critica che si è imposta in ambito anglosassone a partire dai primi anni Ottanta, e che ebbe il principale centro di irradiazione nell'Università di Berkeley (California) e nella rivista “Representations” (nata nel 1983). Tra i principali esponenti Stephen Greenblatt (n. 1943) e Louis A. Montrose. Con “storicismo” si designa un modo di interpretare e narrare la storia che guarda alle grandi sintesi: una interpretazione che tende a selezionare i singoli fenomeni per

collegarli a una visione complessiva e fortemente coerente di una certa epoca (lo “spirito” del tempo), e che legge il corso della storia come un processo evolutivo e, nei suoi fattori fondamentali, coerente. Questo approccio allo studio della storia (e della storia letteraria in particolare) è ben presente agli studenti liceali italiani; tradizionalmente abituati a studiare la letteratura come coerente sviluppo storico fatto di momenti ben riconoscibili e delimitabili: secondo tale impostazione il Romanticismo è la risposta alle delusioni per il fallimento dei luminosi ideali razionali dell’ Illuminismo; il decadentismo è la risposta alla crisi dei valori ottimistici del positivismo e via semplificando. L’aggettivo “new” applicato a “storicismo” non indica però una ripresa sotto altre forme di quel modello (tipicamente ottocentesco), ma ne sottolinea la distanza diametrica. È “new” (il nome stesso fu messo in circolazione – a quanto risulta – da Stephen Greenblatt, in un saggio del 1982) proprio in quanto rovescia il modello dello storicismo tradizionale. A un approccio alla storia fatto di sintesi interpretative organiche e coerenti si sostituisce uno sguardo attento ai fenomeni marginali e dimenticati, alle tracce sbiadite che possono essere indizi rivelatori di senso; alla tendenza a vedere nell’epoca qualcosa di complessivamente coerente e monolitico, di monologico, si contrappone una concezione della storia “dialogica”, in cui valori, modelli e discorsi si confrontano ed entrano costantemente in conflitto. Ma si deve parlare di “storicismo” nella misura in cui – contro le posizioni estreme dello strutturalismo, secondo le quali “il testo è tutto” – si afferma l’importanza delle circostanze storiche, in quanto fattori imprescindibili della produzione del testo e, perciò, della sua corretta decodifica e interpretazione da parte del lettore. La produzione letteraria stessa è concepita dagli neostorici come luogo in cui si incontra una certa energia sociale; in cui gruppi e ceti affermano i propri valori e desideri, esprimendoli in forma di schemi linguistici, parole d’ordine e convenzioni, di pensiero o comportamentali. Non è casuale che Greenblatt abbia cominciato le sue ricerche partendo da Shakespeare, cioè da una forma di comunicazione letteraria fortemente “socializzata” come è il teatro, in cui i condizionamenti ai quali è sottoposto ogni atto creativo (nessuno scrittore opera nel vuoto, ma si misura con un contesto di idee e di attese dei suoi destinatari) sono particolarmente stringenti ed immediati.

Se, come si è visto, la letteratura è una pratica sociale tra le altre, ed è inscindibile dalle altre forme di comunicazione e pratiche sociali, ne consegue che essa va studiata secondo una logica interdisciplinare: va posta cioè in relazione con le più diverse espressioni dell'immaginario, della mentalità e delle idee correnti, quali sono ricavabili dalla storia dell'arte, dalla filosofia, dallo studio storico del comportamento quotidiano, dalle più diverse espressioni e manifestazioni del potere (con i suoi simboli e i suoi rituali).

Ma tutto questo avvicina l'atteggiamento critico del neostoricismo all'interdisciplinarità tipica degli "Studi culturali" (Cultural Studies).

**1.3.3. Cultural Studies** Solo in questi ultimi venti anni si è cominciato a parlare diffusamente in Italia di "Studi culturali", in gran parte in relazione al proliferare, soprattutto nelle università americane, di studi sulle culture delle minoranze e degli oppressi: dalle scritture femminili e del femminismo agli studi postcoloniali (sulle culture autoctone schiacciate dal colonialismo europeo e che ora riaffiorano nella più diverse forme, spesso ibridate, anche sul piano linguistico, con le culture dei vecchi dominatori), alle espressioni culturali legate ai diversi orientamenti sessuali (omosessualità, transessualità ecc.). Il termine "cultura" cui si fa riferimento parlando di "Studi culturali" va inteso in senso non umanistico (che identifica la "cultura" con un complesso processo di formazione individuale e presuppone il "dialogo" della tradizione con le alte vette della creatività letteraria), ma in senso antropologico-sociologico (è "cultura" ogni manifestazione umana, nel suo tradursi in valori, costumi e credenze) e semiotico, per cui tali manifestazioni sono individuabili come "segni" di un sistema complessivo, in cui le diverse componenti si rimandano reciprocamente (cfr. Giulio Iacoli, *La dimensione culturale dei testi*). Sulla base di questi presupposti i Cultural Studies aprono necessariamente lo sguardo su tutti i linguaggi, sottolineando il carattere interconnesso di ogni manifestazione culturale.

Ne deriva una relativizzazione della specificità del letterario. Non che vengano necessariamente dimenticate le peculiarità del codice letterario (che va interpretato secondo le caratteristiche sue proprie), pena l'incomprensibilità del messaggio o il suo fraintendimento; ma si ri-

fiuta la concezione della comunicazione letteraria come codice dotato di una sostanziale vocazione all'autonomia o alla referenzialità intertestuale, anche ammettendo la tendenza della letteratura alla riproduzione inerziale di forme e modalità specifiche (si pensi alla "durata" dei generi letterari e dei tratti convenzionali che li caratterizzano: non immobili, naturalmente, ma caratterizzati da un'evoluzione che implica un costante dialogo tra continuità e innovazione).

Da queste basi deriva anche un forte ridimensionamento delle gerarchie di valore estetico. Shakespeare rimane Shakespeare, naturalmente: ma se l'interesse che mi fa avvicinare a un testo è capire aspetti profondi della mentalità del tempo (la donna; l'escluso e il reietto; "l'altro", perché non cristiano o di colore o perché omosessuale), allora *Otello* non sarà necessariamente da anteporre a un dramma di John Ford (il drammaturgo elisabettiano, naturalmente, non il regista di *Ombre rosse*) o a una rozza ballatetta anonima, o a una stampa popolare. Proprio su questo punto si concentrarono qualche anno fa le critiche feroci ai Cultural Studies di Harold Bloom, che in *The Western Canon* (1994; tradotto in Italia nel 1996) sosteneva il dovere della critica di riaffermare le differenze di valore tra le opere, e proponeva una serie di ventisei autori "canonici" – vette della letteratura mondiale, da Omero al Novecento – che devono essere considerati testi imprescindibili della formazione del lettore europeo e americano.

È proprio la matrice semiotica e sociologica dei Cultural Studies che li colloca nel grande alveo dell'attenzione prevalente per il "contesto". Con quella specificità, prima segnalata – e tutt'altro che marginale – che anima la natura "politica" dei Cultural Studies, che sono sempre stati caratterizzati da una vocazione libertaria e *radical*: essi si propongono infatti di esplorare le aree dimenticate dalla storia ufficiale; di dare voce alle minoranze e ai perdenti: le donne; le minoranze etnico-religiose; i non occidentali; le diverse forme delle diversità di orientamento sessuale (la cultura omosessuale, *transgender* ecc.). In altri termini, di illuminare le aree soffocate dalle culture che hanno esercitato una egemonia nelle rispettive società ed epoche. "Egemonia", come è noto, è un termine coniato da Antonio Gramsci (1891-1937), considerato un importante punto di riferimento teorico per gli "Studi culturali": con esso Gramsci designava un sistema ideologico e un insieme

di valori che, pur rispondendo agli interessi di una parte della società, di una classe, riusciva ad ottenere il consenso dell'intera società, al punto da apparire come qualcosa di "naturale", e non già un fenomeno storico e convenzionale, come lo è sempre un dato ideologico.

In un saggio recente Michele Cometa (*Studi culturali*, 2010) ha sottolineato le radici antiche dei Cultural Studies, individuandole nel vasto alveo dello storicismo europeo, e soprattutto tedesco, tra fine Settecento e Ottocento: tra la storia della cultura (*Kulturgeschichte*) e le scienze della cultura (*Kulturwissenschaften*) – senza dimenticare l'importanza del nostro Giambattista Vico (1668-1744), padre della tradizione europea degli studi sulla filosofia della cultura. Una tradizione che possiamo caratterizzare come indagine sui processi profondi di elaborazione delle forme culturali e dei simboli in quanto fattori costitutivi della società e dei valori che ne definiscono le diverse identità storiche. Si pensi – per andare ai grandi maestri del secolo scorso – alle forme simboliche di Ernst Cassirer (1874-1945), allo studio degli archetipi dello psicanalista Karl Jung (1875-1961), agli studi di Aby Warburg (1866-1929) sui rapporti tra testualità e immagine, o alle ricerche di Hans Blumenberg (1920-1996) sulle grandi concettualizzazioni che hanno caratterizzato la storia della cultura europea.

Colpisce una definizione di Cometa degli "Studi culturali" che sembra davvero confermare come la cifra caratteristica della teoria letteraria degli ultimi trent'anni vada cercata nel grande alveo dell'ermeneutica. Laddove egli individua il nucleo più significativo dell'approccio di tali studi nell'istituzione di un «dialogo tra l'oggetto studiato e l'osservatore, alla fine del quale entrambi gli interlocutori subiscono delle modificazioni» (p. 58). Definizione troppo vasta e generica? Forse. Ma in realtà significativa secondo diverse prospettive. A cominciare dal fatto che essa mette l'accento sull'elasticità degli approcci (di nuovo – come si osservava sopra – un'idea positiva di "crisi", in quanto ricerca di soluzioni a un'impasse, a un'aporìa di metodo), ma anche – e questo secondo punto è forse più importante – su una dimensione dialogica che presuppone la mobilità dell'identità del soggetto (disposto al cambiamento), cioè del lettore (non in quanto singolo individuo, ma in quanto depositario

di un insieme di saperi, convinzioni e visioni del mondo: in quanto depositario, insomma, di una peculiare “cultura”). Una prospettiva che introduce all’aspetto più evidente e noto degli “Studi culturali”: la centralità del confronto tra le culture, secondo una prospettiva che non solo vuole essere “liberatoria” per i soggetti deboli, dando voce alle minoranze e ai tradizionalmente esclusi, ma che vuole essere strumento di critica per le culture dominanti stesse, poste di fronte a prospettive e visioni del mondo apparentemente “naturali”, e in realtà ricondotte alla loro irrimediabile matrice storico-culturale e convenzionale.

**1.3.4. Un quadro aperto** Dopo le rassicuranti sicurezze di molto strutturalismo, gli ultimi anni del Novecento hanno dunque visto un vero e proprio proliferare di paradigmi interpretativi. La cosa non è, di per se stessa, un male; né contraddice la natura intimamente polisemica e pluridirezionale della comunicazione, e della comunicazione letteraria in particolare. La molteplicità dei paradigmi può anzi offrire suggestioni utili per interrogare i testi secondo angolazioni variate e imprevedibili, anche se talora può lasciare interdetti il proliferare di modelli interpretativi, con il loro immancabile corredo di scuole e raggruppamenti – pur se il fenomeno presenta caratteristiche più vistose nei paesi anglosassoni, e negli Stati Uniti soprattutto, dove il sistema dei finanziamenti e dipartimenti, scuole e progetti di ricerca è caratterizzato da vere e proprie logiche di mercato accademico. Il pericolo (assai meno ipotetico e potenziale, a giudicare da molta produzione critica accademica) è che le suggestioni provenienti dai più disparati paradigmi interpretativi non siano l’occasione per un confronto reale con il testo, ma si impongano come criteri predeterminati di analisi. In una sorta di versione critica e accademica della griffe di pronto uso: dal *prêt-à-porter* a una sorta di *prêt-à-interpréter*...

Come se l’adozione di un metodo, per intenderci, determinasse *a priori* le modalità di lettura del testo, perdendo di vista la necessità di tornare sempre e comunque al testo, alla sua voce materiale, e a quella sua continua rilettura e commento che è l’operazione necessaria e imprescindibile richiesta a un lettore criticamente avvertito.



## 1.4. La filologia

**1.4.1. L'edizione critica di un testo** Nelle pagine precedenti abbiamo più volte ribadito come in un testo letterario sia impossibile scindere la forma dal contenuto. Se infatti ogni elemento del discorso letterario è semantizzato, cioè contribuisce alla formazione del significato, ne consegue evidentemente l'impossibilità di mutare la forma del testo senza che il suo senso complessivo venga modificato o impoverito. Anche da questo punto di vista si spiega l'importanza della *filologia*, la disciplina che in primo luogo si preoccupa che il testo venga offerto ai lettori in maniera corretta, cioè nella forma il più possibile vicina a quella uscita dalla penna dello scrittore. L'edizione di un testo che risponda a questi requisiti prende il nome di *edizione critica* ed *editore* è chiamato in filologia lo studioso che – utilizzando particolari tecniche e procedure – allestisce un'edizione critica.

Prima di giungere alla versione definitiva, l'opera passa attraverso vari abbozzi e redazioni, sulle quali lo scrittore interviene apportando modifiche (che possono costituire una profonda revisione strutturale o consistere in piccoli interventi: sostituzioni di singole parole, brevi aggiunte). L'opera nella sua forma definitiva costituisce l'*originale*. È bene precisare, tuttavia, che l'originale è cosa diversa dall'ultima volontà dell'autore, il quale potrebbe aver avuto intenzione di riscrivere integralmente l'opera o di passarla al vaglio di un'ulteriore revisione, senza poi poterlo fare per varie ragioni (morte, mancanza di tempo o altro). È noto che Ariosto, dopo aver curato tre edizioni dell'*Orlando furioso* (1516, 1521, 1532), ogni volta modificando sensibilmente il poema, intendeva allestirne una quarta, arricchita per altro di nuovi episodi. L'edizione del *Furioso* del 1532 non costituisce dunque la sua "ultima volontà", ma è l'originale dell'opera, il testo nella forma approvata per ultima dall'autore. Il testo è l'insieme delle parole di cui l'opera è costituita, indipendentemente dal supporto (rotolo di papiro, codice di pergamena, libro cartaceo, cartelle dattiloscritte, dischetto di computer) che lo contiene; in filologia prende il nome di *testimone*. Il testimone può essere un esemplare unico (nel caso di un manoscritto) o uno dei tanti o pochi esemplari di una stessa edizione a stampa: è comunque qualcosa che ci offre una versione del testo. Quando un testimone è sta-

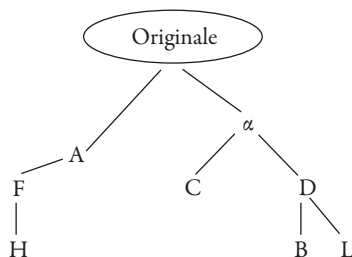
to redatto e curato personalmente dall'autore (che abbia scritto a mano o – in epoche più recenti – con una macchina da scrivere o al computer), allora si parla di *autografo*. È chiaro che per la filologia l'autografo è sempre qualcosa di preziosissimo, ma non necessariamente esso costituisce l'originale. Si potrebbe ad esempio possedere l'autografo di una versione che successivamente l'autore ha modificato. Ad esempio dei due testimoni del *Dialogo del reggimento di Firenze* di Guicciardini (scritto negli anni tra il 1521 e il 1525, ma rimasto inedito fino al secolo scorso), uno è autografo, ma l'originale è costituito dal testimone redatto dal segretario di Guicciardini, che ha ricopiato l'autografo con le modifiche e le integrazioni che l'autore vi aveva apportato.

Produrre un'edizione critica significa soprattutto epurare il testo dagli errori che si sono accumulati durante la sua *trasmissione* (l'insieme delle volte che esso è stato copiato o ristampato). Nel caso dei testi antichi, quando ogni singolo testimone (in filologia un antico manoscritto è chiamato *codice*) veniva trascritto manualmente da un copista (che si poteva distrarre o poteva essere poco esperto), l'accumularsi degli errori era fenomeno comunissimo. Ma anche dopo l'invenzione della stampa l'intrusione di errori nel testo è tutt'altro che venuta meno.

Ma come opera concretamente l'editore nel suo lavoro? Le procedure usate dalla filologia per produrre un'edizione critica (nel loro insieme sono chiamate *critica testuale*) consistono essenzialmente nella raccolta dei testimoni di un'opera, cioè dei manoscritti o delle edizioni che la riproducono (operazione che prende il nome di *recensio*) e nel loro sistematico confronto. I singoli testimoni vengono poi accorpati a seconda degli eventuali rapporti che intercorrono tra loro. È un'operazione complessa, ma che in una seconda fase semplifica molto la vita dello studioso. Se ad esempio un testimone B (i testimoni in possesso dell'editore vengono sempre indicati con una lettera maiuscola dell'alfabeto) è stato copiato da A, allora sarà poco utile all'edizione critica, infatti esso riprodurrà tutti gli errori di A (aggiungendone inoltre dei suoi), dunque non sarà di aiuto per correggerli. In questo caso si dice che B è un *codex descriptus* (cioè ricopiato da un altro in possesso dell'editore). Eliminare i codici descripti è un'operazione "economica" essenziale: si provi a pensare ai problemi che darebbe allestire l'edizione critica di un testo del quale fossero disponibili centinaia (o migliaia) di testimoni!

FIGURA 1

Esempio di stemma



Individuare le relazioni di parentela dei testimoni porta alla costruzione dello *stemma* (termine derivato dall'araldica: indica l'albero genealogico delle famiglie), cioè uno schema che indica quali codici sono stati copiati da altri e in quale rapporto si pongono rispetto all'originale, che – essendo la meta cui l'editore tende – costituisce sempre il vertice dello schema. Nella figura 1 vediamo un esempio di pura invenzione.

Nello stemma riportato nella figura 1 i testimoni in nostro possesso più vicini all'originale sono: A, C e D. La lettera dell'alfabeto greco  $\alpha$  indica un testimone che non è in nostro possesso, ma che dobbiamo ipotizzare come intermediario tra C-D e l'originale. Il filologo arriva a questa conclusione constatando che C e D hanno alcuni errori in comune (dunque sono stati copiati dallo stesso testimone che li conteneva). B, L, F, H sono tutti codici descritti. In questo stemma sono presenti due gruppi di testimoni (tali raggruppamenti prendono il nome di *famiglie*), accomunati dalla presenza di un nucleo di errori comuni a tutti: i testimoni che derivano da A e quelli derivati da  $\alpha$ .

A questo punto l'editore può procedere all'allestimento del testo critico, la cui edizione sarà accompagnata da un'introduzione nella quale egli spiega come ha lavorato, illustra lo stemma e il ragionamento per cui è arrivato a quelle conclusioni. L'edizione critica è inoltre fornita di un *apparato critico*, nel quale sono indicate le forme attestate dai vari testimoni che lo studioso ha deciso di scartare nel ricostruire il testo dell'opera.

Il lavoro di allestimento di un'edizione critica non è così meccanico come potrebbe sembrare a prima vista. In realtà, quando si parla di errori non ci si riferisce normalmente a forme manifestamente erronee, ma semplicemente a forme diverse (*varianti*), tra le quali è spesso difficile scegliere, perché comunque “filano”, hanno perfettamente senso. Tra due varianti egualmente plausibili lo studioso sceglie sulla base di due criteri essenziali:

- la *lectio difficilior* (“forma più difficile”). Tra due varianti è ritenuta corretta la forma meno ovvia: è altamente improbabile, infatti, che un copista abbia corretto il testo introducendo una forma rara o desueta, mentre è più plausibile che – posto di fronte a una forma a lui non familiare – l’abbia ritenuta un errore e l’abbia perciò corretta con una più banale;
- l’*usus scribendi*. Tra due varianti il filologo sceglie sempre quella più vicina allo stile o al lessico caratteristico dell’autore (o dell’epoca).

Questi due fondamentali criteri (soprattutto il secondo) mostrano chiaramente come il lavoro del filologo non possa ridursi a una meccanica applicazione di un metodo e di una procedura, ma comporti continue scelte affidate alla sua sensibilità critica.

La ricostruzione dello stemma come momento essenziale del metodo che conduce all’edizione critica fu imposta a metà dell’Ottocento dal filologo tedesco Karl Lachmann. Secondo le intenzioni di Lachmann, la filologia doveva costituire una tecnica puramente oggettiva, che escludesse l’intervento del giudizio, necessariamente soggettivo, dello studioso (è celebre la frase che riassumeva questo principio: «non solo possiamo confrontare i testimoni senza interpretarli, ma è anche nostro dovere farlo»). In realtà la costruzione dello stemma è talora un’impresa disperata o impossibile. Questo avviene in particolare quando tra i testimoni esistono molte *contaminazioni*. La contaminazione si verifica quando un testimone è ricopiato da più testimoni diversi. Il copista, cioè, non si è limitato a riprodurre un solo testo che aveva di fronte, ma ha di volta in volta scelto tra le forme (il termine tecnico è *lezioni*) riportate dai testimoni a sua disposizione quella che lo soddisfaceva maggiormente. Poiché il copista non dice cosa ha tratto da un testimone e cosa da un altro, risulta difficilissimo collocare in una precisa famiglia il testo che egli ha prodotto.

**1.4.2. Varianti d'autore** Abbiamo accennato al processo di abbozzo, scrittura e revisione (o vere e proprie riscritture) che caratterizza la stesura di un'opera. Quando ha la fortuna di entrare in possesso delle carte di un autore (evento comune soprattutto per gli scrittori moderni e contemporanei), il filologo ha a disposizione la storia dei rifacimenti e degli interventi operati dallo scrittore sul testo, prima che esso assumesse la forma definitiva. Le modifiche apportate dallo scrittore prendono il nome di *varianti d'autore*.

Uno dei grandi meriti della filologia italiana (di Gianfranco Contini, Lanfranco Caretti e altri) è stato l'aver intuito l'importanza metodologica delle varianti d'autore. Sguardo gettato nel laboratorio concreto dello scrittore, le varianti d'autore costituiscono il settore della filologia più immediatamente vicino alla critica letteraria. Il loro studio non è finalizzato evidentemente alla costituzione di un testo corretto, ma consente di penetrare nei meccanismi di costruzione dell'opera, fa luce su criteri, predilezioni e orientamenti della poetica di un autore.

Rispetto alla filologia tradizionale, che si preoccupa di *unificare* le molteplici varianti prodotte durante la trasmissione del testo, per approdare a un testo vicino all'originale, un'edizione critica fondata sulle varianti d'autore si preoccupa dunque di *distinguere* le varie fasi di elaborazione dell'opera, così come si sono succedute nel tempo.

**1.4.3. La filologia e la circolazione dei testi** Esiste un altro aspetto della filologia che va attentamente considerato.

L'allestimento di un'edizione critica comporta, assieme al reperimento dei testimoni disponibili, l'applicazione di complesse competenze che consentano di collocarli con esattezza nel tempo e nello spazio. Per quanto riguarda i codici più antichi è essenziale l'apporto fornito da discipline come la *codicologia* e la *paleografia*. La prima studia le caratteristiche dei codici, come il tipo di carta, di legatura, le filigrane; la paleografia studia invece le antiche forme di scrittura, i tipi di inchiostri ecc.: conoscenze utilissime per dare una precisa collocazione storica e geografica ai vari testimoni. Riguardo i testimoni a stampa, non meno importanti sono le conoscenze di *storia della stampa* e di *storia del libro*. In realtà, la semplice datazione ricavabile dal frontespizio di un libro non esaurisce il problema dell'esatta collocazione di un

testimone a stampa: sono infatti frequentissimi casi di tirature diverse cui corrispondono eguali frontespizi o – al contrario – diversi frontespizi per esemplari di una stessa tiratura (per non parlare dei casi in cui lo stampatore falsificava luogo o data di pubblicazione, fenomeno frequente ad esempio per opere che avevano problemi con la censura). Questo insieme di dati che accompagna l'allestimento di un'edizione critica non necessariamente esaurisce la sua funzione facilitando le procedure di critica del testo. Il numero e la provenienza geografica dei manoscritti o delle edizioni di un'opera forniscono informazioni sulla circolazione di un testo, sulla sua "fortuna", sui percorsi (anche in senso geografico) della sua diffusione: fattore importantissimo in un'ottica di ricezione dell'opera che – come abbiamo visto – gioca un ruolo essenziale da un punto di vista storico-letterario. Né va dimenticato il caso di testimoni non particolarmente utili alla ricostruzione dell'originale, ma importantissimi perché posseduti da grandi scrittori, o perché testimoniano la forma di testo che ha effettivamente circolato in una certa epoca o in una certa area.

## 2. Forme di approccio all'analisi testuale

### 2.1. La specificità del linguaggio letterario

Si è già detto nel capitolo precedente come il linguaggio poetico e letterario è costituito da parole che possiamo utilizzare anche nella comunicazione quotidiana, ma che hanno, in quel tipo di comunicazione che si concentra sulle potenzialità del significante, uno specifico ordinamento estetico, una particolare selezione e combinazione che tiene conto di molteplici livelli (metrico, ritmico, retorico ecc.) che si depositano sul messaggio letterario.

Il linguaggio poetico non si limita banalmente a “tradurre” idee o sentimenti (altrimenti – ad esempio – non vi sarebbe distinzione tra le liriche di argomento amoroso di Dante, Petrarca, Leopardi e altri grandi poeti e le battute di una “soap opera” o di un fumetto “rosa”). Il linguaggio poetico si concentra su se stesso, supera l'occasionalità e la contingenza della materia esistenziale da cui prende ispirazione. I livelli in cui si struttura un testo letterario si possono esaminare singolarmente, ognuno nella propria coerenza interna, in senso “orizzontale” (ad esempio tutte le caratteristiche del livello metrico di una poesia: distribuzione degli accenti, cesure ecc.) oppure si possono esaminare nella loro reciproca relazione, in senso “verticale” (ad esempio si può analizzare il rapporto fra il livello metrico e quello semantico, stabilire se gli accenti principali o secondari di un verso si concentrano su parole-chiave o semanticamente pregnanti, conferendo così significati aggiunti ai termini su cui sono posti).

Nell'analisi del testo letterario occorre dunque utilizzare una sorta di visuale prospettica, in cui di volta in volta lo sguardo si concentri sugli elementi di un livello o di un altro, che in quel contesto appaiono i più significativi, ma non dimentichi mai gli altri presenti sullo sfondo, pronti a interagire e a dialogare di continuo con l'elemento occasionalmente posto in primo piano. Si potrebbe utilmente ricorrere, a questo proposito, alla metafora sonora di Marcello Pagnini

«dello spartito d'orchestra, dove ogni strumento suona la sua parte e ha alternanze di rilievo e d'impasto nella complessità sinfonica cui appartiene» o, con Merleau-Ponty, a quella multipercettiva del tappeto, di cui è impossibile descrivere precisamente il colore, senza evocare, accanto alla percezione visiva, anche quella tattile della morbidezza, o acustica dell'attutirsi dei suoni.

Nell'analisi "pluriprospectica" del testo letterario possono presentarsi via via in primo piano il *livello fonologico*, in cui si analizzano i "fonemi" (oltre ad accenti, figure di suono, quantità delle sillabe ecc.); il *livello morfologico*, in cui si analizzano i morfemi (desinenze, prefissi, suffissi, parole composte, articoli, pronomi ecc.); il *livello lessicale*, in cui si analizzano i *monemi*, ovvero, le parole, le unità di suono dotate di significato e dunque le aree semantiche o sfere di significato che il loro utilizzo richiama (ad esempio l'uso particolare delle voci verbali, modi finiti o indefiniti del verbo ecc.) – al livello lessicale si riconduce dunque anche la valutazione del *registro* stilistico di una parola (alto, basso, illustre, comico, letterario, popolare); il *livello sintattico*, in cui si analizza la strategia combinatoria dei monemi, e dunque in costante dinamismo dialogico con il livello lessicale, ma anche con gli altri livelli, ad esempio quello fonologico (basti pensare, in poesia, all'uso dell'*enjambement*, ovvero il fenomeno che si verifica quando la fine di un verso non coincide con la fine di una frase, il cui significato si completa solo nei versi successivi), in cui il senso sintattico del periodo non coincide con la fine del verso, ma "sconfina" nel verso successivo, infrangendo i limiti prosodici.

## 2.2. Il livello fonologico

Diversamente da quanto accade ad altri tipi di messaggi testuali, il testo poetico sfrutta al massimo le potenzialità espressive dei fonemi e dei suoni delle parole singole e delle loro concatenazioni: infatti, nella specificità del linguaggio letterario, il significante tende a imitare negli effetti musicali e sonori, nel timbro e nel ritmo gli elementi del contenuto o del significato.

Rilevare i fenomeni acustici del testo, come la presenza di vocali chiare e aperte (quali la *a*) oppure oscure e chiuse (come la *o* o la *u*), di



consonanti aspre e dure (come la *r*, la *s*, la *t* e la *z*) o dolci e lievi (come la *l*, la *m* o la *n*) assume un senso ben preciso a patto che non resti pura constatazione del fenomeno, ma si cerchi piuttosto di scoprire i nessi profondi tra questo aspetto fonico-formale del testo e quello semantico del significato di cui si fa portatore. E se è vero che furono le teorie dei formalisti russi a ribadire l'inscindibilità di forma e contenuto, essendo la forma stessa parte del contenuto, non bisogna dimenticare che già i filosofi e i trattatisti antichi si erano occupati del rapporto che esiste tra senso e suono. Platone nel *Cratilo* disserta sulla vocale *i*, come agile e sottile, idonea a passare attraverso le cose ed evocare l'idea di rapidità e movimento, e sulla consonante *l* che suggerisce l'idea della dolcezza e della scorrevolezza; d'altra parte Aristotele nella *Retorica* (III, XI) parla dell'"armonia imitativa" del suono, notando come, nel verso di Omero in cui Sisifo spinge il suo masso, il suono riproduca il rumore del macigno che rotola.

Questa consapevolezza sarà più tardi anche del Dante del *De vulgari eloquentia* o, alcuni secoli dopo, del Bembo delle *Prose della volgar lingua*, entrambi poeti e "teorici" di questioni linguistiche e stilistiche, che si soffermano sui colori e i timbri dei suoni consonantici e vocalici e delle sfumature di senso e di atmosfera che essi possono conferire al testo letterario.

**2.2.1. La poesia** Si leggano queste celeberrime terzine della *Commedia* dantesca, tratte dal canto V, dall'episodio di Paolo e Francesca, i due amanti trascinati dall'eterna bufera infernale nel cerchio dei lussuriosi (vv. 79-84):

Sì tosto *com* e il vento a noi *li* piega,  
 mossi la voce «O anime affannate,  
 venite a noi parlar, s'altri *nol* niega!»  
 Quali colombe dal disio chiamate  
 con l'*al*i alzate e ferme al dolce nido  
 vegnon per l'aere, dal voler portate;  
 ...

Qui l'atmosfera, che si prepara ad accogliere gli accenti del dolce ricordo terreno e dei lamenti amorosi, ricorre al potere evocativo e simbolico dell'allitterazione (figura retorica che consiste nella ripeti-

zione dei medesimi suoni all'inizio o all'interno di due o più parole contigue o vicine) di consonanti lievi e delicate, quali le nasali *m* e *n* e la liquida *l*. Mentre, d'altra parte, l'iterarsi dell'occlusiva dentale *d* fa convergere sul piano del significante tre termini che si richiamano anche sul piano semantico, gravitando attorno all'idea della dolce intimità del legame amoroso: *disio*, *dolce nido*.

Per esprimere l'incanto evanescente delle anime del cielo della Luna (*Paradiso*, III, 10-15) i cui contorni impalpabili e indefiniti sono paragonati a quelli dell'immagine tremolante di un volto che si rispecchia in una distesa di acque tranquille, o a una bianca perla che non si distingue sulla fronte candida di una fanciulla, Dante ricorre alla medesima aggraziata musicalità consonantica, senza dimenticare la coloritura ariosa e limpida delle vocali chiare, come *a* ed *e*:

Quali per vetri trasparenti e tersi,  
o ver per acque nitide e tranquille,  
non sì profonde che i fondi sien persi,  
tornan de' nostri visi le postille  
debili sì, che perla in bianca fronte  
non vienmen forte alle nostre pupille;

...

Il cupo paesaggio degli arbusti contorti in cui sono imprigionate le anime dei suicidi, trasformati in secchi arbusti nella selva di *Inferno*, XIII (vv. 31-39), da cui Dante stacca un ramoscello straziando, senza saperlo, il corpo di Pier delle Vigne, consigliere di Federico II, richiede invece il ricorso a consonanti aspre, come la dentale *t*, la vibrante *r*, la sibilante *s* (anche in composizione con *t*, con le labiali *p* e *b* e con le velari *c* e *g*) e a vocali dal timbro scuro come la *o* e soprattutto la *u*:

Allor porsì la mano un poco avanti  
e colsi un ramicel da un gran pruno;  
e 'l tronco suo gridò: "Perché mi schiante?"  
Da che fatto fu poi di sangue bruno,  
ricominciò a dir: "Perché mi serpi?  
Non hai tu spirto di pietade alcuno?  
Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:  
ben dovebb'esser la tua man più pia,  
se state fossimo anime di serpi".

Nel gioco fonico, dunque, la complicità dei segni e dei suoni allude sempre a quella dei sensi e dei significati e vi sono poeti in cui il significante diventa a tal punto prevalente da suggerire esso stesso il significato, ossia il segno si fa simbolo del senso, come accade in maniera esemplare nel *fonosimbolismo* di Giovanni Pascoli.

Lo scrosciare della pioggia nella lirica *La notte* è affidato all'abile e mimetica orchestrazione sonora delle allitterazioni di *t* e *r* e dei gruppi *scr-* e *str-*: «Nella notte scrosciò, venne dirotta / La pioggia, a striscie stridule infinite; / il tuono rotolò da grotta a grotta».

Ma si veda, come molto tempo prima, anche Ariosto fosse ricorso all'uso fonosimbolico di consonanti aspre come *t, r, s, z* per descrivere la violenza di un temporale (*Furioso*, XVIII, 141, 7-8): «con tanti tuoni e tanto ardor di lampi, / che par che 'l ciel si spezzi e tutto avampi».

Talvolta il potere fortemente evocativo ed allusivo dei suoni dà forma, come nel caso pascoliano, a un linguaggio pregrammaticale, che scavalca i confini semantici della parola e suggerisce il senso tramite il segno, come accade nell'onomatopea, una figura di suono in cui la parola imita o riproduce rumori naturali o voci nelle espressioni del linguaggio articolato. Si prenda ad esempio il nucleo tematico-onomatopeico del "tintinnare" studiato da Alfonso Traina per il Pascoli latino e da Gian Luigi Beccaria per il Pascoli italiano: «Tra l'albaspina e il bosso / Odo un *tinnir* leggero / Come d'un riso. – È vero, / ridente pettiroso. –». E ancora: «che in quel silenzio semina i *tintinni* / de' suoi sonagli [...]» (*Canti di Castelvecchio, Il ciocco*, I, 41-42). O si pensi, infine, alla strofa conclusiva di *La mia sera* pascoliana:

Don... Don... E mi dicono Dormi!  
Mi cantano, Dormi! Sussurrano,  
Dormi! Bisbigliano, Dormi!  
Là, voci di tenebra azzurra...  
Mi sembrano canti di culla,  
che fanno ch'io torni com'era  
Sentivo mia madre... poi nulla...  
Sul far della sera.

Qui l'atmosfera cantilenante della ninna nanna infantile che emerge dalla memoria è affidata a una variegata molteplicità di giochi fonici: all'allitterazione ("Don-Don-Dormi") alla paronomasia, ovvero la

figura morfologica che consiste nell'accostamento di due parole con analoga sonorità (*Don... Dormi*), alla rima imperfetta (*sussurrano-azzurra*), alle assonanze (*azzurra-culla*; *voci-dormi*), all'omeoteleuto, vale a dire l'uguaglianza fonica delle terminazioni di due o più parole (*mi cantano-mi sembrano*); ma si noti come alla rappresentazione della diversa intensità delle percezioni uditive contribuisca anche la *climax* (la scala di elementi posti in successione graduata di intensità ascendente o discendente): *cantano, sussurrano, bisbigliano*.

Si potrebbero moltiplicare all'infinito gli esempi dell'uso semantico del suono o del potere simbolico del significante: si prenda, come ultimo, un passo della poesia di Eugenio Montale in cui la compattezza fonica del verso si traduce sempre in compattezza semantica del messaggio poetico. Nella lirica *Fine dell'infanzia*, che apre la sezione *Meriggi e ombre* degli *Ossi di seppia*, il rumore scrosciante dei flutti che si infrangono è affidato alla sapiente allitterazione evocativa e allusiva di consonanti come *r, s, t, c* e dei gruppi *sb, sp, cc, tr, rc, cr, rr* (vv. 1-4): «Rombando s'ingolfava / Dentro l'arcuata ripa / Un mare pulsante, sbarrato da solchi, / crespuito e fioccoso di spume».

Si veda come nell'*incipit* di questa lirica delle *Occasioni*, l'orchestrazione della velare *c* e della vibrante *r* si leghino indissolubilmente alla durezza implacabile della memoria che fa svanire i contorni di un volto: «Non recidere, forbice, quel volto».

E infine in *Serenata indiana*, nella *Bufera* c'è ancora il gioco complice del tessuto fonico, che accomuna la dimensione interiore del contemplatore che si lascia vivere a quella dell'inerte immobilità del paesaggio contemplato, attraverso la catena allitterante delle *s*, delle *r*, delle *t* e del gruppo *str-*; percorso a un tempo fonico-visivo e semantico: «È pur nostro il disfarsi delle sere. / E per noi è la *stria* che dal mare / Sale al parco e ferisce gli aloè».

O, ancora in Montale, si veda come il *male di vivere* sia sempre evocato dai suoni aspri di oggetti arsi, immobili, e privi di linfa vitale, che a un tempo lo significano e lo rappresentano; si prendano i due *incipit* di *Merigiare pallido e assorto*: «Merigiare pallido e assorto / Presso un rovente muro d'orto, / ascoltare tra i pruni e gli sterpi / schiocchi di merli, frusci di serpi» e di *Spesso il male di vivere ho incontrato*: «Spesso il male di vivere ho incontrato: / era il rivo strozzato che gorgoglia, / era l'incartocciarsi di una foglia / riarsa, era il cavallo stramazza».

**2.2.2. La prosa** Le potenzialità fonico-simboliche della parola (figure di suono, allitterazioni, onomatopee ecc.) trovano dunque la loro massima espressione e la loro più intenzionale e marcata finalità semantica nel linguaggio poetico, che è quello che maggiormente le organizza e le configura in un sistema complesso di rinvii e di reciproche relazioni. Per quanto il fonosimbolismo e l'uso semantico dei suoni siano più distintamente percepibili e significativi nella poesia, grazie all'ausilio delle forme metriche, delle rime, delle assonanze ecc., anche la prosa può tuttavia svelare, a un orecchio e a un occhio attenti, il ricorso non casuale al valore iconico e simbolico del significante di certi timbri vocalici, di particolari giochi consonantici o di allusive concatenazioni foniche. Quando Giovanni Boccaccio, nella novella 10 della VI giornata del *Decameron*, fa descrivere le caratteristiche di un servo a Frate Cipolla, uomo abile e scaltro che pur «niuna scienza avendo» sapeva far buon uso della retorica a tal punto da sembrare un grande oratore latino come Cicerone o Quintiliano, gli fa dire: «Dirolvi: egli è *tardo*, *sugliardo*, *bugiardo*; *negligente*, *disubidente*, e *maldicente*; *trascutato*, *smemorato* e *scostumato*».

Il linguaggio allusivo ed espressionistico del frate boccacciano, che si serve della bizzarria di giochi fonici come l'omeoteleuto (ovvero dell'uguaglianza fonica della terminazione delle parole) e l'allitterazione di consonanti aspre come la dentale *t* o la sibilante *s*, mira a riprodurre maliziosamente certe espressioni formulari e quasi fiabesche, tipiche delle filastrocche e della tradizione narrativa orale. Del resto i giochi fonici combinatori e analogici del significante appartengono alla cultura folklorica e popolare dei proverbi e delle massime, destinati a rimanere nella memoria; non è un caso che alla potenza mnemotecnica del significante si affidino scrittori di generi letterari didascalici, con finalità pedagogiche o morali, come accade, ad esempio negli scrittori di aforismi o di sentenze quale fu il napoletano Salvator Rosa, letterato, oltre che celebre pittore della prima metà del Seicento, che in un aforisma contenuto nel *Teatro della politica* scrive: «Voi esclamate con parole santamente indemoniate». E si noti come all'efficace uso retorico dell'ossimoro («santamente indemoniate») si affianca l'accorto uso dell'omeoteleuto nei due termini «esclamate... indemoniate», e della ripresa vocalica (*a-e*) e consonantica (*s-t-m-n*) che coinvolge anche l'avverbio fra loro interposto.

Altre volte, tra le righe della prosa, il colore delle vocali e la sonorità consonantica sono sapientemente orchestrate dall'autore per creare un particolare clima, un'atmosfera in cui si prepara l'epifania di un personaggio e di un evento.

Si veda, ad esempio, come nel dialogo tassiano *Il Messaggero* il chiarore delle prime luci dell'alba, in cui il «gentil spirto», ambigua creatura, comparirà al Tasso chiuso a Sant'Anna, sia contrappuntato dei toni pittorici di vocalismi aperti (*a-e*) e di consonanti per lo più liquide e nasali (*l, m, n*), come si conviene ai contorni sfumati e impalpabili di un fantasma che si insinua nel dormiveglia dei bagliori aurorali:

Era già l'ora che la vicinanza del sole comincia a rischiarare l'orizzonte, quando a me, che ne le delicate piume giaceva co' sensi non fortemente legati dal sonno, ma così leggermente che il mio stato era mezzo fra la vigilia e la quiete, si fece all'orecchio quel gentile spirto che suole favellarmi ne le mie immaginazioni, e mi chiamò per quel nome che è comune a tutti quelli i quali sono nati ne la mia stirpe.

O, ancora, si noti come l'ossessivo senso di nausea esistenziale che domina nei personaggi degli *Indifferenti* di Alberto Moravia si proietta sugli oggetti di cattivo gusto che arredano la stanza di uno dei protagonisti, Leo, per la cui descrizione l'autore ricorre all'uso di vocaboli dai suoni aspri (*s, r, t, z*), resi ancor più malinconici e di un immobilismo surreale dall'uso di una paratassi scarna ed essenziale, che quasi segue il laconico posarsi dello sguardo sulle cose:

Abbassò gli occhi, una gran spoglia d'orso, bianca e irsuta, stava distesa ai suoi piedi; aveva occhi di celluloidi gialla, una bocca spalancata piena di denti aguzzi; la pelle piatta delle zampe corte e dalla coda esigua dava l'impressione che un rullo gigantesco la avesse a quel modo spianata non lasciando intatta che la testa feroce.

## 2.3. Il livello metrico-ritmico

**2.3.1. La poesia** Si è già ribadito più volte come nel linguaggio poetico il livello del significante sia portatore di senso autonomo, significhi di per sé, di là dallo stretto senso delle parole di cui si compone.

Il linguaggio poetico dunque, per la sua stessa natura complessa di parola, musica e canto, è sempre ambiguo, pluriallusivo, sfuggente a ogni definizione unitaria e monolitica.

I poeti di ogni tempo, ragionando sul divenire parola del pensiero poetico, spesso si sono soffermati sul mistero evocativo della percezione fisica e sonora. Petrarca in una sua lettera (*Sen.*, II, 3) scrive: «Quando poi quel che tu hai concepito sarà interamente trasformato in parole o in scritture continuate, leggi ad alta voce, sì che tu possa ascoltarti, e quasi tu non fossi l'inventore ma il giudice, chiama in tuo aiuto l'orecchio e l'animo». Così, molti secoli dopo, scriverà Eugenio Montale, riflettendo sulla realtà così viva e oggettiva e ad un tempo misteriosa e quasi insondabile della creazione poetica: «Che cos'è una poesia lirica? Per mio conto non saprei definire quest'araba fenice, questo mostro, quest'oggetto determinatissimo, concreto, eppure impalpabile perché fatto di parole, questa strana convivenza della musica e della metafisica, del ragionamento e dello sragionamento, del sogno e della veglia».

Il linguaggio poetico è potenziato da sovrassensi o valori aggiuntivi conferiti al significante dagli elementi fonosimbolici, come abbiamo visto, e da elementi metrico-ritmici.

**2.3.2. Metro e ritmo** Il testo poetico, come si è detto, si avvale di una serie di elementi convenzionali i cui codici devono essere noti al lettore (suddivisione in versi e strofe, metro, ritmo, articolazioni sintattico-ritmiche, aspetti fonici ecc.). Di tutti questi aspetti la convenzione metrica è senza dubbio la prima da prendere in considerazione, in quanto: «La convenzione metrica è tutt'uno con la convenzione poetica, perché non è convenzione esterna, ma vero e proprio segno della poesia. C'è in poesia un orientarsi verso il materiale verbale in sé (verso, rima, iterazioni ecc. "eufonia") che fa sì che gli elementi del messaggio entrino in relazioni molteplici ("orchestrazione")». Occorre ora chiarire i due concetti di *metro* e *ritmo* tra loro profondamente legati. Ogni testo, anche quello poetico, richiede un'esecuzione (lettura) che si attua nel tempo, sia quello acustico della lettura recitata, sia quello virtuale della lettura mentale.

Tale lettura sarà ritardata o accelerata e in generale dipenderà dalla presenza di segni di interpunzione, dalla diversa disposizione nel ver-

so di sillabe atone (su cui non cade l'accento) e toniche (su cui cade l'accento), dalla presenza di parole con diversa quantità sillabica e dalla loro concatenazione. Tutti questi fenomeni concorrono alla determinazione del *ritmo*. È dunque evidente come in poesia le parole siano scelte in base alle loro caratteristiche ritmiche.

Il metro (dal greco *métron* "misura") «è la norma entro la quale il ritmo si realizza, l'insieme di ciò che è stato considerato obbligatorio al momento della scrittura del testo»: ad esempio la struttura del sonetto deve essere composta da quattordici versi endecasillabi che devono avere determinate sillabe accentate. Ma è chiaro come metro e ritmo siano inscindibili e quanto rilievo abbiano, oltre allo schema metrico, gli accenti secondari, le figure di suono, le pause sintattiche, il cromatismo chiuso o aperto delle vocali ecc. Si veda ad esempio il verso di chiusura del sonetto IX del *Canzoniere*: «Primavera per me pur non è mai».

Dal punto di vista del *metro* si dirà che è un endecasillabo *a maggiore* (accentato sulla 6<sup>a</sup> sillaba) che chiude la seconda terzina del sonetto, ma dal punto di vista del *ritmo* e del gioco fonico non senza ragione Contini lo definì verso «imprendibile», grazie al succedersi svelto e incalzante dei monosillabi e alle allitterazioni di *p*, *r*, *m*; secondo Orelli, la «*Primavera* [...] pare esplodere seminando le proprie essenze», isolando drammaticamente nei suoni quel *non* che esprime, con la negazione, l'inverno dell'anima del poeta. D'altra parte il verso non si interrompe arbitrariamente, per mancanza di spazio materiale, ma perché è avvertito dall'autore come intrinsecamente compiuto.

**2.3.3. Metro e sintassi** Se nella prosa l'organizzazione del discorso è legata alla sintassi e all'intonazione, nella poesia questi due elementi interagiscono costantemente con il livello metrico, in continua creazione, nei giochi di convergenza o di opposizione che si possono realizzare, e che danno vita alle innumerevoli possibilità espressive del messaggio poetico. La differenza tra metro e sintassi e la possibilità delle efficaci soluzioni espressive che nascono dal loro rapporto trovano l'esempio più rilevante nell'uso dell'enjambement. Questa forma di "sconfinamento", altre volte definito – nei trattati cinquecenteschi di poetica – "inarcatura", spezza dunque il parallelismo fra sintassi e metro e può avere molteplici finalità stilistiche ed espressive.



L'uso dell'enjambement in generale appartiene a un'interpretazione forte e soggettiva del poeta rispetto alle possibili formule offerte dalla tradizione, e interagisce dunque con la sintassi dei sentimenti, con l'emotività dello scrittore, diversa quindi non solo da autore ad autore, ma anche all'interno dell'opera di un medesimo poeta in fasi diverse della sua vita e della sua produzione. Sappiamo ad esempio – grazie alle preziose indagini di Cesare Segre – come nel primo *Furioso* (1516) Ariosto ricorra molto di frequente a queste fratture fra metro e sintassi, mentre nell'ultima edizione tale fenomeno tende ad attenuarsi molto sensibilmente e si ricerca piuttosto una convergenza, un'armonia speculare tra verso e senso compiuto della frase.

In Tasso invece – che seguiva la lezione poetica del Della Casa – l'enjambement o «rompimento de' versi» ha una funzione magistralmente analizzata da Ezio Raimondi: «la frase viene per virtù sua [dell'enjambement] sottoposta a un massimo di tensione o di rallentamento, con un esito emotivo e oratorio di “grandissima gravità”, secondo una linea [...] di intonazione spezzata, quasi di gesto interiore».

L'enjambement è dunque una figura di ritmo, che tuttavia non riguarda né solo il senso né solo il ritmo e apporta modifiche sul piano del metro ma anche del significato. Come ricorda Beccaria, tale figura «fa emergere ed esalta l'ambiguità e l'indeterminatezza del messaggio».

Per passare ad alcune esemplificazioni si prendano le due terzine del celeberrimo sonetto foscoliano *Alla sera*:

Vagar mi fai co' miei pensier su l'orme  
Che vanno al nulla eterno; e intanto fugge  
Questo reo tempo, e van con lui le torme  
Delle cure onde meco egli si strugge;  
e mentre io guardo la tua pace dorme  
quello spirto guerrier ch'entro mi rugge.

Qui ogni endecasillabo (ad eccezione del solo verso 12) si piega nel verso successivo al fine di rendere il ritmo incalzante, il continuo flusso di pensieri che si affollano senza sosta nella meditazione del poeta, e tanto più significativo è il verificarsi dell'enjambement non solo all'interno della stessa terzina, ma anche fra la prima e la seconda.

Si prendano alcuni passaggi di una lirica non meno nota come l'*Infinito* di Giacomo Leopardi:

E questa siepe, che da tanta parte  
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.  
Ma sedendo e mirando, interminati  
Spazi di là da quella, e sovrumani  
Silenzi, e profondissima quiete  
Io nel pensier mi fingo;  
...

Nel primo caso l'enjambement che frantuma il verso e sconfina in quello successivo sembra accompagnare lo sguardo del poeta che si spinge a varcare la barriera fisica e materiale della siepe. Al prolungamento delle percezioni visive (*interminati/spazi*) e acustiche (*sovrumani silenzi*) mirano invece le inarcature dei versi 5-6 e 6-7, mentre all'ultimo enjambement, quello fra i versi 7-8, è riservata la sospensione emotiva che prepara lo scenario dello spazio immaginativo, l'io del poeta, in cui hanno luogo le meditazioni leopardiane.

Un particolare e frequente ricorso all'enjambement finisce dunque per creare continui movimenti che spesso tolgono efficacia alla rima, sede del verso tradizionalmente deputata ad ospitare il convergere dei sensi fonici, semantici e ritmici. Tale fenomeno di desacralizzazione della rima va del resto accentuandosi già tra Otto e Novecento, sulla scia dell'esperienza e delle riflessioni teoriche d'oltralpe (prima fra tutte l'*Art poétique* di Paul Verlaine, pubblicata nel 1884) e dello sperimentalismo delle avanguardie poetiche.

Un poeta che in particolar modo mira, grazie all'uso frequentissimo dell'enjambement, alla "neutralizzazione" della rima, è senza dubbio Giovanni Pascoli. Si legga, a tale proposito, questa riflessione di Gian Luigi Beccaria: «Pascoli non dà alla rima un rilievo eccezionale; tende a celarla, includerla entro una scansione del ritmo che non coincide più con il metro. Pascoli continua a usarla, come istituzione letteraria, ma non ne rileva la funzione di suggello esterno». Gli enjambement contribuiscono dunque in maniera determinante a una frantumazione del verso e a un andamento "rotto" della sintassi che pongono in luce laterale l'importanza della rima.

Si prenda l'*incipit* della lirica pascoliana *Lavandare*: «Nel campo mezzo grigio e mezzo nero / Resta un aratro senza buoi, che pare / Dimenticato fra il vapor leggero». Qui noi potremmo leggere i versi di seguito, togliendoli dal metro, come fossero prosa. La continua spezzatura del verso in questo caso è finalizzata a ribadire la volontà di reagire a una poetica dell'alto e dell'altisonante, insistendo sull'umiltà simbolica dei propri oggetti poetici.

D'altra parte la divisione grafica del verso ha, com'è ovvio, un senso preciso, fa emergere pause semantiche di senso che cambiano significato di volta in volta, da poeta a poeta e da lirica a lirica. Nel suddetto esempio pascoliano la continua frattura dell'enjambement rivela la ricerca di una poesia antiretorica che ammicchi quasi alla prosa essenziale, lineare e scarna, confacente alla condizione di solitudine e di abbandono prima analogicamente celata dietro l'icona dell'aratro e infine svelata.

Si veda ancora l'*incipit* di questa lirica dei montaliani *Ossi di seppia*: «Mia vita, a te non chiedo lineamenti / Fissi, volti plausibili o possessi. / Nel tuo giro inquieto ormai lo stesso / Sapore han miele e assenzio», dove i due enjambement, sottolineati anche dalla struttura a chiasmo sostantivo-attributo-attributo-sostantivo ("lineamentifissi"/"stesso-sapore"), secondo Tiziana Arvigo, «sottolineano la frantumazione del flusso lirico, cui corrisponde la presa di coscienza del deserto sentimentale».

I movimenti creati all'interno della composizione poetica dal contrasto tra discorso sintattico e discorso metrico esprimono in vario modo una "semantica del discontinuo", ovvero un discorso poetico franto che procede più che per sentieri logici per balzi analogici, per corti circuiti, le cui forme, caratteristiche e finalità vanno di volta in volta esaminate e interpretate nella loro specificità.

**2.3.4. Forme metriche e generi letterari** Fin dalle origini della nostra tradizione letteraria la forma metrica è strettamente legata al *genere* letterario a cui appartiene l'opera composta, fenomeno che dovrebbe fare riflettere adeguatamente sulla nascita simultanea e inscindibile di *contenuto* e *forma* dell'opera. L'opera viene concepita *fin dalla sua ideazione*, viste le sue tematiche, i suoi toni, le sue specifiche caratteristiche letterarie in *quella* e non in un'altra forma

metrica. Queste precisazioni in apparenza ovvie servono tuttavia a sgombrare il campo da certe inveterate consuetudini scolastiche che, anche involontariamente, tendono a considerare la forma metrica una sovrastruttura, un involucro creato *a posteriori*, per dar forma al contenuto poetico. Solo chiarendo questi presupposti si giunge alla comprensione del valore semantico e altamente significativo della forma metrica. Quando Dante scrive la *Commedia*, utilizza la terzina di endecasillabi, che si addice al poema didascalico allegorico di ampio respiro, la stessa forma metrica a cui ricorre il Petrarca quando compone, in un genere letterario affine, i *Trionfi*. Alla canzone, al sonetto e alla ballata si affidano tematiche più varie, da quella amorosa a quella filosofica, o politico-civile; ma alcune forme particolari di canzone, com'è per Petrarca la canzone sestina, assumono un valore simbolico ben preciso (il 6 è la data "fatale" per Petrarca, quella dell'incontro con la donna amata e quella della sua morte). I toni leggeri e occasionali sono accolti nella forma del madrigale (non sorprende dunque che latitino nella seconda parte del *Canzoniere*, la sezione "in morte" di Madonna Laura); la poesia epico-cavalleresca di Boiardo, di Ariosto, di Tasso (anche nel suo corrispettivo, eroicomico, "rovesciato", come *Il Morgante* del Pulci) si dispiega negli ampi versi narrativi dell'ottava e così via. Tutte le sperimentazioni liriche dei poeti successivi, l'affermarsi del verso libero, e le diverse tecniche versificatorie che si sono succedute fino ad arrivare ai contemporanei fanno sempre e comunque i conti con tali tradizioni, con un insieme di norme che costituiscono una sorta di "galateo", da conoscere a fondo, per poterlo violare o rispettare consapevolmente.

Non è dunque un caso che la grande esperienza poetica del verso libero, la cui elaborazione teorica e sperimentazione pratica è propria del nostro secolo, nasca da una profonda conoscenza e rimeditazione delle forme metriche tradizionali e non sorprenda, in tal senso, come poeti del secolo appena trascorso, fino a quelli contemporanei, abbiano di continuo – accanto ad esperienze diverse – utilizzato le strutture metriche "chiuse", come, per fare solo alcuni esempi, la ripresa del sonetto in un poeta come Andrea Zanzotto, o il recupero delle strofe, o "stanze" tutte composte dallo stesso numero di versi, come accade nella poesia di Giovanni Giudici.

## Le forme metriche più diffuse

*Canzone*: forma metrica, in origine destinata alla musica, strutturata in strofe dette “stanze”, tra loro uguali per numero di versi, per la disposizione dei tipi di versi (endecasillabi, settenari e quinari: versi di 11, 7 e 5 sillabe) che le compongono e per le rime. La stanza è di norma divisa in tre parti, le prime due dette “piedi” e la terza detta “sirma” o “coda”.

*Sestina*: è un particolare tipo di canzone composta da sei strofe di sei versi. Ogni strofa termina con una parola-rima presente in ognuna delle strofe, ma con un ordine invertito chiamato “retrogradazione incrociata”.

*Sonetto*: forma metrica composta da quattordici endecasillabi suddivisi in due quartine (strofe di quattro versi) e da due terzine (strofe di tre versi). Le quartine possono essere a rima alternata (secondo lo schema ABAB) o a rima incrociata (secondo lo schema ABBA). Più vario lo schema delle rime nelle terzine.

*Ballata*: forma metrica, in origine per musica e per danza, la cui struttura essenziale comprende una “ripresa”, collocata in principio e ripetuta dopo ogni “stanza” (strofa), se le stanze sono più di una. La stanza è composta da una o più “mutazioni” o “piedi” (vale a dire gruppi di versi tra loro uguali) e da una “volta” che presenta lo stesso schema della ripresa.

*Madrigale*: forma metrica di origine musicale composta da due o tre strofe di tre versi endecasillabi, cui seguono una o due coppie di versi a rima baciata (schema AA-BB).

*Ottava*: strofa composta da otto versi endecasillabi di cui i primi sei a rima alternata e gli ultimi due a rima baciata (schema ABABABCC).

**2.3.5. Prosa e ritmo** Da quanto si è detto fin qui è dunque innegabile, come ha osservato Beccaria in *L'autonomia del significante*, che la parola letteraria sia dotata di una «forza sensuale» sprigionata dalla potenzialità del suono, molto più evidente ed efficace nella poesia (che si avvale del metro) che nella prosa. È d'altra parte indubbio che gli elementi della musicalità e del ritmo appartengano anche alla prosa, in cui vanno indagati a partire da altri fenomeni, quali la distribuzione dei gruppi sintattici, la collocazione delle parole, le pause sospensive del periodo, i “movimenti” del testo, dovuti anche al ricorrere delle immagini e che dunque presuppongono un «ritmo mentale» del lettore che percorre la pagina.

Già nella prosa mediolatina e in quella volgare delle origini e del Medioevo, il *cursus*, cioè la collocazione ritmica dell'accento sulle ultime due parole di una frase, rivelava il rapporto profondo tra poesia e prosa, conservando in sé memoria dell'antica *clausola* del metro latino, ovvero la chiusura ritmica di una frase o del membro di una frase, di cui però non avvertiva più la distinzione della quantità sillabica. Tale accorgimento retorico era finalizzato ad accrescere la dignità letteraria della propria opera in prosa. Conferisce ad esempio tensione dottrinale al primo capitolo del primo trattato del *Convivio* di Dante: «Dentro da l'uomo possono essere due difetti e impedimenti: l'uno da la parte del corpo, l'altro da la parte de l'anima».

Qui Dante ricorre, nelle ultime due parole, al *cursus planus* – solitamente preferito all'interno del periodo; esso ha l'accento sulla penultima sillaba delle parole (che si chiamano appunto “piane”):

---

2  
Cursus planus: / ... XX / XXXX /  
2  
parte de l'anima

---

O, ancora, si veda l'*Introduzione* del *Decameron*, dove Boccaccio, con tutta la solennità retorica che si deve all'*exordium* di un'opera, si accinge a descrivere luoghi, tempi e circostanze della sua narrazione: «Dico adunque che già erano gli anni della fruttifera incarnazione del Figliuolo di Dio al numero pervenuti di milletrecentoquarantotto, quando nella egregia città di Fiorenza, oltre a ogn'altra italica bellissima, pervenne la mortifera pestilenza». Qui l'autore si avvale del *cursus velox*, che in chiusura di periodo colloca prima una parola accentata sulla terzultima (sdrucchiola) e poi una parola accentata sulla penultima (piana):

---

3                      2  
Cursus velox: / ... XXX / XXXX /  
3                      2  
mortifera/pestilenza

---

Nel conferire alla prosa una funzione ritmica e particolari andamenti melodici fondamentale è il ruolo della punteggiatura. Nella prefazione alle *Lettere* di santa Caterina da Siena (I, XIII), Giacomo Leopardi annotava: «dalla punteggiatura risulta l'armonia sì dei suoni e sì delle idee (ond'ella è, a così dire, una logica e una musica visibile)». Ariosto, amante del ritmo disteso "a onda", evitava gli scogli della punteggiatura e non, come ricorda Cappellani, per «capriccio o trascuratezza. Era amore del ritmo effuso, discorsivo, irrompente, che gli impediva di amare i piccoli puntelli e i piccoli ostacoli delle virgole, della punteggiatura in genere». D'Annunzio nelle *Faville del maglio* osservava che «costrutto molto vircolato è costruito molto baciato», come «certo cacio vermicoloso d'Abruzzi». Al poeta pescarese interessava infatti più che la funzione "logica" della punteggiatura, ovvero la corretta suddivisione dei membri delle singole frasi di senso compiuto, la sua funzione "ritmica", che rendesse la prosa vicina alle istanze della poesia. L'eludere i segni di interpunzione nella prosa dannunziana ha infatti una finalità ben precisa, il perpetuarsi dell'analogia, il continuo passaggio dalla descrizione all'immaginazione. Si prenda questo periodo della *Leda senza cigno*: «Il polline pareva fumigare dai rami scossi e dorare di sé la nuvola dilacerata che mi lasciò scorgere d'un tratto il più angelico tra i visi dell'aria per mezzo a due lembi simili a due bende di lino spolverate da quell'oro silvano», dove l'assenza assoluta della punteggiatura consente il pieno e repentino manifestarsi della libertà analogica e immaginativa.

Vi è poi un ritmo della prosa dato dalle pause logiche e naturali che ha un piccolo margine di soggettività lasciato all'arbitrio della percorrenza individuale del singolo lettore e ai suoi criteri interiori di suddivisione dei membri del periodo. Per esempio Gian Luigi Beccaria riscontrava in un passo del *Trattatello in laude di Dante* 52 pause nella lettura rispetto alle 59 rilevate, per lo stesso brano, da un altro studioso e in una pagina dell'*Arcadia* di Sannazaro 55 pause contro le 62 divisioni del medesimo collega.

D'altra parte tanto la prosa quanto la poesia hanno la medesima unità di base, il numero delle sillabe, la cui varia combinazione forma le diverse soluzioni ritmiche e melodiche. Già il Tommaseo aveva espresso in questo senso alcune riflessioni illuminanti:

Il numero è accompagnamento necessario all'efficace espressione della verità non solo nel verso ma nella prosa eziandio. Miro a provare come la veracità dell'affetto e la forza del pensiero debba esercitare se stesso non solo nel piano del ragionamento ma in ogni sua minima particella, e ne' più fuggevoli suoni; e che senza tal cura d'arte o d'istinto non avrebbero gli scrittori pregio di bello stile, né i popoli di dire elegante.

Gian Luigi Beccaria ha dimostrato, in base a precise ricerche statistiche, come le preferenze della tradizione prosastica italiana vadano per le misure comprese fra le sei e le undici sillabe, dunque fra il senario e l'endecasillabo, con caratteristiche peculiari per ogni singolo autore: nella prosa di D'Annunzio e di Emilio Cecchi, ad esempio, prevale il novenario, il settenario in Pirandello, invece in Pavese l'ottonario ecc. La prosa e i suoi respiri ritmici hanno dunque sempre un carattere mimetico, ovvero tendono a rappresentare, nelle loro cadenze, un paesaggio interiore, un'immagine mentale dello scrittore.

Si prenda, ad esempio, il passo della lucida e razionale prosa dissertativa del Guicciardini: «Tutte le città, tutti gli stati, tutti i regni sono mortali». Qui coincidono unità sintattiche, logiche e foniche che difficilmente si presentano in tale armonico equilibrio nei movimenti asimmetrici della prosa moderna, di cui gli esempi potrebbero moltiplicarsi all'infinito.

Tali ritmi saranno anche legati, oltre che alla specificità di un singolo autore o di una singola opera, all'epoca e alla visione del mondo che vi sono sottesi, anche al *genere* del testo in prosa che si ha di fronte: si pensi ad esempio alla prosa dei testi teatrali, scandita da pause e ritmi che implicano la complicità drammatica del gesto o della parola recitata. I ritmi della prosa, come quelli del linguaggio poetico, si intrecciano di continuo con l'organizzazione complessiva del periodo, ovvero con il livello sintattico e retorico del testo.

## 2.4. Il livello sintattico e retorico

Sia la poesia che la prosa ricorrono al medesimo codice linguistico che richiede una precisa coerenza interna, un'organizzazione della struttura del periodo che renda il messaggio informativo per il de-



stinatario. Tale elemento organizzativo è costituito dalla *sintassi* (dal greco *syn* + *tássein* “disporre insieme”), che nasconde nei meccanismi stessi sottesi alla sua creazione precise volontà estetiche dell’autore. Già la classicità distingueva, all’interno della sintassi, fra *paratassi* (dal greco *pará* + *tássein* “disporre vicino”), ovvero la coordinazione fra due proposizioni in un enunciato, e l’*ipotassi* (dal greco *hypo* + *tássein* “disporre sotto”), ovvero il rapporto di subordinazione tra le varie proposizioni di un enunciato.

Se, nella latinità, il periodo ciceroniano rappresenta il cosmo in equilibrio del *civis* (“cittadino”) che ancora si riconosce al centro e nelle istituzioni dello Stato e dunque in esso trionfa il complesso e articolato equilibrio dei membri dell’ipotassi, la paratassi di Seneca, che combatte la violenza della storia, esprime il linguaggio drammatico e frantumato dell’interiorità, quale sarà quello dell’uomo moderno.

Si prenda la terzina conclusiva del sonetto proemiale del *Canzoniere* petrarchesco: «et del mio vaneggiar vergogna è ’l frutto, / e ’l pentérsi, e ’l conoscer chiaramente / che quanto piace al mondo è breve sogno». Qui prevale la paratassi: il flusso costante e incalzante dei diversi stati emozionali è reso dalle coordinate per polisindeto (*et... vaneggiar... e ’l pentersi, e ’l conoscer*) in cui l’uso del verbo all’infinito evoca una condizione psicologica ancora in atto, in continuo divenire, non conclusa, dunque una tregua dai conflitti non ancora raggiunta. La semplicità della struttura sintattica è inversamente proporzionale alla complessità irrisolta del dissidio.

Si veda invece come Poliziano nelle *Stanze* ricorra all’immediatezza espressiva e al dinamismo della struttura paratattica ora per la descrizione di un’animata scena di caccia (ottava 29, vv. 3-8), ora per rendere il vitalismo naturalistico delle percezioni sensoriali durante la battuta di caccia (ottava 17):

Chi serba in coppia i can, chi gli scompagna;  
chi già ’l suo ammette, chi ’l richiama e alletta:  
chi sprona il buon destrier per la campagna:  
chi l’adirata fera armato aspetta:  
chi si sta sopra un ramo a buon riguardo:  
chi in man lo spiede e chi s’acconcia il dardo

Quanto è più dolce, quanto è più sicuro  
seguir le fere fuggitive in caccia  
fra boschi antichi fuor di fossa o muro,  
e spiar lor covil per lunga traccia!  
Veder la valle, e 'l colle e l'aer puro,  
l'erbe e' fior, l'acqua viva chiara e ghiaccia!  
Udir gli agei svernar, rimbombar l'onde,  
e dolce al vento mormorar le fronde!

Si noti invece come la semplicità sintattica diventi laconica essenzialità che si itera come un sussurro lacerato, o uno sguardo che si sposta con meccanica rassegnazione sulle macerie e che non può conoscere variazioni di tono nell'espressione del dolore, nel periodare frammentato ed ulcerato dell'Ungaretti di *San Martino del Carso* (vv. 1-7):

Di queste case  
Non è rimasto  
Che qualche brandello di muro

Di tanti  
Che mi corrispondevano  
Non è rimasto  
Neppure tanto

O si pensi ancora alla scarna sintassi paratattica della lirica *La capra* di Umberto Saba nelle cui linee essenziali bene si esprimono, come nel "viso semita" dell'animale, i segni del dolore corale di un popolo perseguitato (vv. 1-4):

Ho parlato a una capra.  
Era sola su un prato, era legata.  
Sazia d'erba, bagnata  
Dalla pioggia, belava.

Il ricorso a una paratassi piana, quasi mimetica dell'espressione dialogica o della semplicità della prosa diviene, per molta poesia del Novecento e contemporanea, volontaria scelta di un canto sottovoce, che non si dispieghi in modo altisonante, *ore rotundo*, ma che suggerisca senza certezze né verità da rivelare il disagio di un male di vivere,

come accade ad esempio nella famosa lirica montaliana degli *Ossi di seppia* (vv. 1-4):

Spesso il male di vivere ho incontrato:  
era il rivo strozzato che gorgoglia,  
era l'incartocciarsi della foglia  
riarsa, era il cavallo stramazzato.

E qui gli esempi potrebbero moltiplicarsi all'infinito. Si prendano, invece, alcune terzine del *Paradiso* dantesco (III, 10-18), in cui la complessità sintattica che predilige l'ipotassi ben si adatta all'ardita levatura degli argomenti dottrinali e filosofici trattati, sostenuta, d'altra parte dallo stile "alto" e da un'opportuna intelaiatura retorica:

Quali per vetri trasparenti e tersi,  
o ver per acque nitide e tranquille,  
non sì profonde che i fondi sien persi,

tornan de' nostri visi le postille  
debili sì, che perla in bianca fronte  
non vien men forte a le nostre pupille;

tali vid'io più facce a parlar pronte;  
per ch'io dentro a l'error contrario corsi  
a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte.

Per descrivere la visione delle impalpabili figure dai contorni evanescenti che gli appaiono nel cielo della Luna, Dante ricorre ad un periodo dall'ardita tramatura sintattica e articolato ad arte, impreziosito da un'ampia similitudine (*Quali... tali*) inframmezzato da due subordinate consecutive (*non sì profonde che... / debili sì che*) ponendo il verbo reggente (*vid'io*) ben sei versi dopo l'inizio del discorso. Si esamini anche come il contrasto polare luce-ombra, ragione-sentimento, verità-illusione prenda forma nella complessa sintassi chiaro-scuro dei *Sepolcri* foscoliani (vv. 3-15):

[...]. Ove più il Sole  
per me alla terra non fecondi questa  
bella d'erbe famiglia e d'animali,

e quando vaghe di lusinghe innanzi  
a me non danzeran l'ore future,  
né da te, dolce amico, udrò più il verso  
e la mesta armonia che lo governa,  
né più nel cor mi parlerà lo spirto  
delle vergini Muse e dell'amore,  
unico spirto a mia vita raminga,  
qual fia ristoro a' dì perduti un sasso [...]?

L'interrogativa retorica finale che costituisce la proposizione principale del periodo giunge, come si vede, dopo una lunga serie di subordinate temporali negative che enfatizzano il venir meno di ogni illusione e ragione vitale dell'uomo preparando la strada alla cruda e inconsolabile immagine conclusiva della pietra tombale.

Nei versi della *Ginestra* leopardiana, invece, il complicarsi della sintassi e il perpetuarsi della forma ipotattica esprimono il tanto lungo e affannoso quanto vano adoperarsi dell'uomo schiacciato in un solo momento da un gesto meccanico dell'indifferente natura (vv. 201-226):

Come d'arbor cadendo un picciol pomo,  
cui là nel tardo autunno  
maturità senz'altra forza atterra,  
d'un popol di formiche i dolci alberghi,  
cavati in molle gleba  
con gran lavoro, e l'opre  
e le ricchezze che adunate a prova  
con lungo affaticar l'assidua gente  
avea provvidamente al tempo estivo,  
schiaccia, diserta e copre  
in un punto; così d'alto piombando,  
dall'utero tonante  
scagliata al ciel profondo,  
di ceneri e di pomici e di sassi  
notte e ruina, infusa  
di bollenti ruscelli,  
o pel montano fianco  
furiosa tra l'erba  
di liquefatti massi  
e di metalli e d'infocata arena  
scendendo immensa piena,  
le cittadi che il mar là su l'estremo

lido aspergea, confuse  
e infranse e ricoperse  
in pochi istanti: [...].

L'ampia similitudine che unisce i due termini di cui si compone (*Come... così*) a distanza di una decina di versi si snoda in un percorso sintattico estremamente complesso e ardito, magistralmente dominato dal lucido equilibrio dello stile leopardiano, che riesce a contenerlo in uno schema di speculare e ordinata simmetria concettuale: i verbi reggenti della prima parte della similitudine (*schiaaccia, diserta e copre*) sono collocati otto versi dopo il loro soggetto (*un picciol pomo*) e i soggetti della seconda parte (*notte e ruina*) si ricongiungono ai loro verbi reggenti (*confuse / e infranse e ricoperse*) quasi alla medesima distanza; il periodo è inoltre ulteriormente complicato dal ricorso a subordinate implicite – costituite da gerundi (*cadendo, piombando, scendendo*) e participi (*adunate, scagliata, infusa*) – ed esplicite come le relative (*cui... / atterra; che adunate / ...avea; ...che il mar... / aspergea*).

Dalle riflessioni fin qui condotte appare chiaro che l'organizzazione sintattica della poesia interagisce di continuo con gli elementi metrico-ritmici, con l'uso degli enjambement, con la sostanza fonicosimbolica dei versi, mentre, come vedremo, l'interazione fra livello sintattico e quello retorico riguarda l'organizzazione tanto del discorso lirico quanto di quello in prosa.

Si è detto in precedenza come anche la prosa abbia precise relazioni con un *ritmo* interno che la regola, e d'altra parte l'organizzazione sintattica del discorso che privilegia l'ipotassi o la paratassi, l'organizzazione complessa o più lineare, sarà da rapportare anche a una lunga serie di fattori, come il contesto storico-culturale, il genere letterario dell'opera, i modelli precedenti, la genesi e la finalità stessa di un prodotto letterario, il suo stato di elaborazione, la volontà di pubblicazione dell'autore e tanti altri elementi che ne possono talvolta giustificare le qualità estetiche. Ad esempio la prosa trecentesca tanto del Dante dei trattati in volgare, quanto del Boccaccio novelliere – entrambi imbevuti di *artes dictandi* – sarà scandita dal trionfo del costruito ipotattico, che emula l'artificio del periodare latino, ma per ragioni diverse: nel primo la complessità dell'organizzazione sintattica – come del resto accade per la sua poesia – rivela la grande tensio-

ne dottrinale e concettuale che vi è sottesa; nel secondo, invece, si avverte il fine, del tutto raggiunto, di conferire grande dignità estetica e letteraria a un genere, quello della novellistica, che rischiava di essere guardato con sospetto non avendo di per sé solo il nobile scopo morale di insegnare, ma anche quello del tutto autonomo e piacevole di *delectare*. D'altra parte è necessaria anche la considerazione del "genere" letterario di appartenenza: la prosa scientifica del Seicento avrà ragioni intrinseche che ne governano l'organizzazione molto differenti da quelle che scandiscono le pagine di molti romanzi del Novecento (ma tanto più interessante risulta allora il confronto con lo stile della particolare prosa di un Gadda o di un Calvino). Il genere epistolare appartiene per istituzione alla dialogicità, presuppone un *tu* all'ascolto e in tal senso si giustifica il prevalere della struttura paratattica. Ma anche in questo caso occorrerà mettere a fuoco – oltre al contesto storico-culturale che ne determina lo stile e il linguaggio – la genesi e le finalità delle lettere, se esse hanno contenuto dottrinale e nascondono dunque in realtà scopi dissertativi o sono "private" e non destinate alla circolazione e alla pubblicazione, e se vi è o meno fin dal principio un controllo sorvegliato dell'autore, esteticamente consapevole del prodotto letterario che va compiendo.

Si legga quindi a quale struttura sintatticamente complessa, scandita da nessi subordinanti, ricorra Boccaccio nella sezione del *Proemio* retoricamente deputata a fornire la chiave programmatica dell'opera e a rivelarne, fin dall'*exordium*, la levatura letteraria:

Per ciò che, dalla mia prima giovinezza infino a questo tempo oltre modo essendo acceso stato d'altissimo e nobile amore, forse più assai che alla mia bassa condizione non parrebbe, narrandolo, si richiedesse, quantunque appo coloro che discreti erano e alla cui notizia pervenne io ne fossi lodato e da molto più reputato, nondimeno mi fu egli di grandissima fatica a sofferire, certo non per crudeltà della donna amata, ma per soverchio fuoco nella mente concetto da poco regolato appetito.

Tutto il periodo è sostenuto da uno stile illustre e alto che si compiacce di latinismi (*modo* nel senso latino di "misura", *appo* da *apud* "presso", *concepito* per "concepito"), e di una complessa struttura ipotattica: la proposizione principale *nondimeno mi fu egli di grandissima fatica a sofferire* si fa strada fra subordinate esplicite di tipo comparativo:

*forse più assai che alla mia bassa condizione non parrebbe, [...] si richiedesse; concessivo: quantunque [...] io ne fossi lodato e da molto più reputato; relativo: appo coloro che discreti erano e alla cui notizia pervenne; e implicite, come i gerundi essendo acceso stato e narrandolo.*

Altre volte vi sono casi in cui la sintassi ipotattica si fa più chiara e di più facile dominio, ma bisogna prestare attenzione al valore non puramente formale di certi nessi subordinanti o coordinanti dietro cui si cela una precisa volontà argomentativa. Si prenda ad esempio l'*incipit* del celeberrimo capitolo XVIII del *Principe* di Machiavelli:

Quanto sia laudabile in uno principe mantenere la fede e vivere con integrità e non con astuzia, ciascuno lo intende; nondimanco si vede per esperienza ne' nostri tempi, quelli principi avere fatto gran cose, che della fede hanno tenuto poco conto, e che hanno saputo con l'astuzia aggirare e' cervelli degli uomini; e alla fine hanno superato quelli che si sono fondati in sulla lealtà.

Come è stato ben notato da Elisabetta Menetti:

In questa prima frase, si trova una nota stilistica peculiare dell'incedere argomentativo dello scrittore, il quale, per sottolineare il conflitto tra i due corni del problema, impiega la congiunzione avversativa "nondimanco". Il sistema di valori caratterizzato dalla lealtà e dall'integrità non viene negato come bene in sé: "nondimanco" l'esperienza impone una logica cruda dove l'astuzia e il raggirio sono carte vincenti nel rapporto tra gli uomini. La morale da un lato, insomma, e la pratica politica dall'altro.

È inutile dire come il discorso sulla sintassi si complichì se entriamo nei singoli e variegati cosmi del romanzo, in cui spesso paratassi e ipotassi possono convivere non solo in virtù del contesto narrativo, ma anche in relazione alle caratteristiche psicologiche e culturali delle voci dei personaggi. Si prendano per tutti due esempi del romanzo manzoniano. Il barrocciaio che accompagna Agnese e Lucia nel convento della monaca di Monza, parlando di Gertrude si esprime in questo modo:

La signora [...] è una monaca: ma non è una monaca come le altre. Non è che sia la badessa, né la priora; che anzi, a quel che dicono, è una delle più giovani: ma è della costola d'Adamo; e i suoi del tempo antico erano gente grande, venuta di Spagna, dove son quelli che comandano; e per questo la chiamano signora, per dire ch'è una gran signora.

Il brano è scandito da una forma paratattica e coordinativa frammezzata dall'uso superfluo di congiunzioni come si addice alle parole impacciate di una persona semplice del popolo. Si veda invece il lucido, ordinato ed elegante periodare ipotattico del discorso rivolto dal colto cardinale Federigo a don Abbondio:

Ebbene, figliuolo e fratello, poiché gli errori di quelli che presiedono sono spesso più noti agli altri che a loro, se voi sapete ch'io abbia, per pusillanimità, per qualunque rispetto, trascurato qualche mio obbligo, ditemelo francamente, fatemi ravvedere, affinché, dov'è mancato l'esempio, supplisca almeno con la confessione.

Le soluzioni stilistiche che conducono l'autore di volta in volta a privilegiare l'uno o l'altro costruito sintattico possono celare spinte e motivazioni estetiche sempre diverse, che vanno di volta in volta, caso per caso adeguatamente indagate. Dopo quanto si è detto, ad esempio, sulla predilezione dannunziana per una prosa che tende a rifuggire l'interpunzione, a essere più vicina all'intuizione folgorante della poesia e di gusto più analogico che attenta ai nessi di causa ed effetto non sorprenda che, come ha osservato Guglielminetti: «Fin dai primi romanzi la prosa dannunziana ha presentato relazioni di subordinazione molto deboli, ed ha sempre preferito a costruzioni di tipo ipotattico altre sostanzialmente paratattiche».

**2.4.1. Sintassi e retorica** Si è accennato in precedenza come l'integrazione fra il livello sintattico e quello retorico riguardi l'organizzazione tanto del discorso lirico quanto di quello in prosa. Le figure retoriche, siano esse di suono o di senso o riguardino la disposizione delle parole, conferiscono alla sintassi accelerazioni, rallentamenti, inversioni, spezzature, sospensioni, caricando di sensi aggiunti la struttura del periodo. Si riprenda ad esempio il più volte menzionato sonetto proemiale del *Canzoniere* petrarchesco, in cui l'estrema cura retorica complica la relativa semplicità della sintassi ed esprime la grande tensione concettuale del proemio:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono  
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core  
in sul mio primo giovenile errore,  
quand'era in parte altr'uom da quel, ch'ì' sono;



del vario stile in ch'io piango e ragiono  
fra le vane speranze, e 'l van dolore;  
ove sia chi per prova intenda amore,  
spero trovar pietà, non che perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto  
favola fui gran tempo, onde sovente  
di me medesimo meco mi vergogno;  
e del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,  
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente  
che quanto piace al mondo è breve sogno.

Troviamo qui una concentrazione di allitterazioni tra le più elevate nell'opera (ai vv. 1-2: *sparse, suono, sospiri* la cui eco si protrae in *stile, speranze, spero, sogno*; ai vv. 6-7: *per prova, pietà, perdono*, al cui suono si riconducono anche *primo, parte, piango, popol, pentersi, piace*; al v. 10: *favola fui*, ripreso in *frutto*; al v. 13: *conoscer chiaramente*; e, fra il v. 5 e il v. 12: *vario, vane, van, vergogno, vaneggiar, vergogna*; al v. 11: *di me medesimo meco mi vergogno* contiene allitterazione ma anche poliptoto, ovvero la ripetizione in casi diversi del pronome personale (*me, meco, mi*). Si prendano ancora i vv. 5-10 della ballata XI del *Canzoniere*:

Mentr'io portava i be' pensier' celati,  
ch'anno la mente desiando morta,  
vidivi di pietate ornare il volto;  
ma poi ch'Amor di me vi fece accorta,  
fuor i biondi capelli allor velati,  
et l'amoroso sguardo in sé raccolto.

Qui il perpetuarsi continuo dell'iperbato (una figura di parola che si realizza quando tra i segmenti di un enunciato si interpongono altre parole): *portava... celati, anno... morta, vidivi... ornare, Amor... vi fece accorta, fuor... velati*, crea una forte sospensione nella sintassi che esprime lo stato di attesa e trepidazione contemplativa del poeta. Si prenda ancora ad esempio la splendida anastrofe nei versi seguenti dei *Canti orfici* di Dino Campana, contrappuntati anche dall'anafora del pronome personale: «ma tu nella sera d'amore di viola: ma tu chinati gli occhi di viola, tu ad un ignoto cielo notturno che avevi rapito una melodia di carezze». Qui l'improvvisa inversione logica

del costruito sintattico (tu che avevi rapito una melodia di carezze ad un ignoto cielo notturno) esprime la folgorante quanto inconsueta estasi dell'esperienza amorosa.

Tali esempi di interferenza tra strutture sintattiche e uso retorico potrebbero moltiplicarsi all'infinito anche per la prosa. Si prenda fra i mille possibili, l'uso della ripetizione "a contatto" nel racconto *Un amore* di Dino Buzzati: «*E poi, poi*, era sicuro che fosse veramente lei quella ch'egli aveva visto alla prova?». O, ancora: «*Basta, basta*, prendere il coraggio a due mani e almeno andarsene», in cui nella sintassi fa irruzione il movimento mimetico del sussulto interiore, del conflitto psicologico in cui si dibatte il personaggio.

## 2.5. Il livello morfologico

L'analisi del testo letterario e dei tessuti verbali che lo compongono non può d'altra parte prescindere dall'esaminare forme e modi in cui ricorrono le categorie morfologiche (pronomi, aggettivi, aspetto, modo, tempo e diatesi verbale), che si configurano come precisi segnali di senso di cui si carica il messaggio poetico.

Per tornare al sonetto proemiale del *Canzoniere*, il pronome personale in *incipit Voi* è spia di un'attenzione al lettore, ha dunque un fine anche pedagogico-morale e presuppone la necessaria presenza di un pubblico che ascolti. Al *Voi* del pubblico si rivolge l'*io* del poeta, che narra la propria storia d'amore, la propria parabola esistenziale, che va ben oltre i confini di una pura esperienza individuale e personale, ma si configura come condizione collettiva e universale.

Si prenda anche la contrapposizione tra il *tu* della donna amata e l'*io* del poeta in *La casa dei doganieri* di Eugenio Montale:

*Tu* non ricordi la casa dei doganieri  
Sul rialzo a strapiombo sulla scogliera:

...

*Tu* non ricordi; altro tempo frastorna  
La tua memoria; un filo si addipana.  
Ne tengo ancora un capo; [...]

...

*Tu* non ricordi la casa di questa  
*Mia* sera. Ed *io* non so chi va e chi resta.

Qui è chiara la contrapposizione tra il *tu* della donna che ha perso nell'oblio i fili della memoria e l'*io* del poeta che ancora ricorda.

Anche l'uso dei tempi e dei modi verbali merita, d'altra parte, di volta in volta un'analisi accurata: il sonetto proemiale del *Canzoniere* contiene una continua oscillazione dei tempi verbali sospesi fra passato e presente: *era/sono* (v. 4); *veggió* (v. 9)/*fui* (v. 10) in cui si esprime l'eterno contrasto tra l'antico errore della passione amorosa e l'affannosa ricerca di una nuova e matura saggezza non definitivamente acquisita.

Non si può, ad esempio, tacere della predilezione leopardiana per i modi indefiniti del verbo quali il gerundio e l'infinito, carichi di potenzialità evocative, ribadita dal poeta anche in sede di riflessione teorica ed esemplarmente utilizzata nei versi dell'*Infinito*: «*Ma sedendo e mirando [...]* / *Odo stormir [...]* / *.../ vo comparando [...]* / e il naufragar [...]». Qui i tre gerundi esprimono il perdurare assorto dello stato contemplativo e gli infiniti il dilatarsi della percezione nel continuo passaggio dalla sfera del finito sensibile nello spazio e nel tempo a quella del piacere immaginativo di uno spazio e di un tempo senza confini.

Anche Montale, d'altra parte, in *Meriggiare pallido e assorto* ricorre al medesimo uso dell'infinito e del gerundio per esprimere, in un'atmosfera di sospesa e rarefatta solarità, lo stato contemplativo di chi osserva inerte il brulicare dell'esistenza: *meriggiare, ascoltare, spiar, osservare, palpitare, andando, sentire, seguitare*.

L'idillio leopardiano offre a Cesare Segre lo spunto anche per una riflessione sull'uso degli aggettivi, nel caso specifico sui deittici o dimostrativi:

Nell'*Infinito* di Leopardi occorre partire da un censimento dei deittici *questo* e *quello*, ben otto, per poter notare il valore affettivo che ha *questo*, unito ad elementi del paesaggio familiare (vv. 1, 2, 9, 10), in confronto con l'apertura spaziale di *quello* (vv. 5, 9); o la differenza tra serie di *questo* (vv. 1, 2, 9, 10) e contrapposizioni *questo/quello* (vv. 9, 10); o, grande invenzione della poesia, il ribaltamento che unisce ai termini dell'infinità spaziale, nei vv. 13 e 15, non più *quello* ma *questo*. D'altro canto al v. 9 *questo* entra in una costruzione fonosimbolica: il fruscio delle piante è anche "significato" dall'abbondanza di dentali e di *r*, e soprattutto dall'allitterazione "*stormir... queste*".

Ma non di minore efficacia è l'utilizzo del deittico in posizione anaforica nella lirica *I fiumi* di Ungaretti (per il quale Leopardi era uno degli autori davvero canonici): «*Questo* è l'Isonzo /.../ *Questi* sono / I miei fiumi / *Questo* è il Serchio /.../ *Questo* è il Nilo /.../ *Questa* è la Senna /.../ *Questi* sono i miei fiumi /.../ *Questa* è la mia nostalgia». Secondo Bertoni, qui la serie degli aggettivi dimostrativi rafforzati dall'anafora lega «l'enunciato allo specifico contesto spaziotemporale in cui avviene l'enunciazione».

Se l'uso del gerundio e dell'infinito di *Merigiare pallido e assorto* rivela un evidente legame col precedente leopardiano, l'uso dell'imperativo negativo appare un costrutto morfologico privilegiato dall'autore ligure e suo peculiare, basti pensare a *incipit* come *Non chiederci la parola, Non recidere, forbice, quel volto..., Non muoverti, Non rifugiarti nell'ombra*, dietro cui si cela la volontà o di affermare uno stato di mancanza, di irreversibile inadeguatezza alla pienezza del vivere o di tenace appigliarsi ai fragili fili di una memoria che diano un senso all'esistenza.

## 2.6. Il livello semantico

Il testo letterario, in cui, come si è visto, il segno è sempre connotativo e per sua stessa natura polisemico e richiede una complessa chiave di lettura e diversi livelli di approccio interpretativo, è costituito, al pari di altre espressioni del linguaggio, dai materiali verbali che veicolano i *contenuti* del testo, cioè il significato del messaggio poetico a cui concorrono anche gli altri livelli del discorso. Occorre d'altra parte conoscere con precisione e dunque nella più puntuale e corretta prospettiva storico-letteraria, linguistica e filologica, il significato di un termine a cui – oltre al variare del contesto – anche il variare diacronico può conferire accezioni diverse (si prenda per tutti la magistrale analisi lessicale che Contini fa del sonetto *Tanto gentile...* di Dante). L'autore attua rispetto alla disponibilità della lingua una sua personale selezione e combinazione dei materiali verbali il cui significato va precisato all'interno di un particolare contesto e di un dialogo sempre aperto, *intertestuale* con la tradizione precedente e coeva con cui interagisce. L'esame dei termini ricorrenti o delle parole-chiave consen-

te di stabilire i nuclei tematici della poetica di un autore, e di attuare lo spostamento dal livello puramente denotativo di un termine o di più termini che gravitano intorno a una stessa area semantica a quello figurativo e simbolico che fa parte della “mitologia” personale dell’autore, e che talvolta può attingere alla dimensione profonda dell’inconscio. In tale senso, ad esempio, si è letto e interpretato il frequente ricorso dei termini *lauro-alloro-laura* (nella duplice accezione di “gloria poetica” e di “donna amata”) che dominano nella poesia petrarchesca; mentre al trauma di un’infanzia calpestata dalla violenza della storia personale e collettiva è stata ricondotta l’ossessiva immagine del *nido* nella poetica pascoliana; e, ancora, l’analisi del termine *volo* e di analoghi vocaboli allusivi (*penna, ali, piume* ecc.) nelle liriche montaliane farebbe rilevare significativi poli semantico-simbolici.

Si prenda la strofa di *Lungo l’Affrico nella sera di giugno dopo la pioggia* nell’*Alcyone* dannunziano:

Nascente luna, in cielo esigua come  
il sopracciglio de la giovinetta  
e la midolla de la nova canna,  
sì che il più lieve ramo ti nasconde  
e l’occhio mio, se ti smarrisce, a pena  
ti ritrova, pel sogno che l’appanna,  
Luna, il rio che s’avvalla  
senza parola erboso anche ti vide;  
e per ogni fil d’erba ti sorride,  
solo a te sola,

...

Qui, come ha bene messo in luce Stefano Agosti, si possono individuare due livelli semantici suddivisi al loro interno da due polarità in opposizione: nel primo polo l’“umano” (attorno a cui gravitano i termini *sopracciglio, occhio, sogno, smarrisce, vide, sorride*) si oppone al “vegetale” (*midolla de la nova canna, ramo, appanna, erboso, fil d’erba*); nel secondo polo semantico, quello della “cosmicità”, si contrappongono la dimensione della “circularità” (*Luna, sopracciglio, occhio, sogno*) e quella della “linearità” (*canna, ramo, rio, fil d’erba*), a cui andrebbe aggiunta la dimensione della “liquidità” che riguarda i termini *occhio* e *rio*.

La fugacità effimera e l'inesorabile precarietà della felicità inseguita dall'uomo con infinite e vane acrobazie sono invece evocate, in una celebre lirica degli *Ossi di seppia* di Montale, da immagini di immimente caduta, di fugace evanescenza (*fil di lama, barlume, ghiaccio*):

Felicità raggiunta, si cammina  
per te su fil di lama.  
Agli occhi sei barlume che vacilla,  
al piede, teso ghiaccio che s'incrina;  
e dunque non ti tocchi chi più t'ama.

Oppure si prenda l'*incipit* della lirica *Donne appassionate* nella raccolta *Lavorare stanca* di Cesare Pavese:

Le ragazze al crepuscolo scendono in acqua,  
quando il mare svanisce, disteso. Nel bosco  
ogni foglia trasale, mentre emergono caute  
sulla sabbia e si siedono a riva. La schiuma  
fa i suoi giochi inquieti, lungo l'acqua remota.

È evidente come le immagini-tema dell'*acqua*, del *mare* e della *schiuma*, alle quali la psicanalisi conferisce un preciso significato sessuale, gravitino intorno alla sfera semantico-simbolica del desiderio erotico, come del resto rivelano l'aggettivo *inquieto* e il verbo *trasale* attribuiti a due elementi naturali, in cui si traspone il turbamento che nasce da quella visione.

Talvolta alle stesse immagini possono essere affidate, nella poesia come nella prosa, valenze simboliche diverse, che esprimono in modo soggettivo la "mitologia" personale di un autore, la propria irripetibile proiezione simbolica affidata a quel termine o a quell'area semantica. Esempio in tal senso è, accanto a tante altre, nella letteratura del Novecento – ma si pensi anche a tanta pittura metafisica coeva o al linguaggio cinematografico – l'immagine della finestra, tramite tra lo spazio chiuso e lo spazio vuoto, che può divenire espressione di esclusione e chiusura, e dunque di solitudine e di ripiegamento, o di apertura e di dialogo verso il mondo. Si veda come l'immagine torni in due racconti di Cesare Pavese: *Il gruppo* e *Il Capitano*. Nel primo, in cui l'autore rievoca nella memoria le visite insieme ad altri compa-

gni a un personaggio schivo e dalla lunga esperienza esistenziale che viveva isolato in una mansarda, si dice:

Non eravamo più giovani, eppure ci scappavano fatte delle cose inspiegabili. Ci trovavamo i pomeriggi della domenica su per quella scala buia, chiusa fra due pareti, e salivamo salivamo fino al pianerottolo che una finestra aperta sul cielo nudo rischiarava.

Qui l'immagine della finestra aperta sul cielo contrasta con quella della scala buia, di cui costituisce il polo semantico opposto, ovvero l'aspirazione alla libertà, all'intensità almeno sognata dell'esistenza. Tale senso ritorna e si precisa nell'altro racconto pavesiano:

Salivo quella scala semibuia in certe sere silenziose, dopo che avevo lasciato sull'angolo la ragazza; e a metà della rampa guardavo da una finestretta che dava sul cielo nuda. Non mi fermavo; facevo una carezza mentale al gran cielo che giungeva fin là dentro, e suonavo alla porta.

La finestra diventa in questo caso il tramite di accesso alla vita, alla misteriosa sensualità femminile, come rivelano anche l'attributo *nuda* – che potrebbe facilmente riferirsi al corpo muliebre – e la percezione tattile del gesto della carezza.

Si veda ora come la stessa parola-immagine ricorra nel romanzo *Gli indifferenti* di Alberto Moravia quale espressione di fatale chiusura, di inesorabile incomunicabilità tra i personaggi:

Entrarono nel freddo oscuro salone rettangolare che una specie di arco divideva in due parti disuguali e sedettero nell'angolo opposto alla porta; delle tende di velluto cupo nascondevano le finestre serrate, non c'era lampadario ma solamente dei lumi in forma di candelabri, infissi alle pareti a eguale distanza l'uno dall'altro; tre dei quali, accesi, diffusero una luce mediocre nella metà più piccola del salone.

Le figure del romanzo sono quasi calate in quinte teatrali in cui domina uno stanco immobilismo, consumano la loro noia esistenziale nei riquadri geometrici delle asfittiche mura domestiche che non conoscono aperture verso l'esterno, verso il dinamismo, verso la vita: le finestre sono *serrate* dietro tende di velluto *cupo*. La luce non è naturale ma è quasi funerea, quella dei lumi-candelabri che illuminano figure spettrali.

E ancora una volta chiusa all'adesione spontanea e naturale alla vita è, nello stesso romanzo, la finestra della camera di Carla, immersa in un'atmosfera algida, asettica, arredata con oggetti inquietanti, inondata di una luce apparentemente tranquilla, ma in realtà fredda e quasi surreale:

[Carla] Incominciò a spogliarsi, si tolse le scarpe, il vestito, le calze... tra questi atti abituarli osservava furtivamente intorno, vedeva ora una testa irsuta di bambola, ora l'attaccapanni carico di vestiti, ora la teletta, ora la lampada... e quella luce; quella luce speciale, tranquilla, familiare che a forza di illuminarli pareva essere negli oggetti stessi della stanza, e che insieme con la finestra ben *serrata* e *velata* da certe mezze tendine molto candide dava un senso piacevole e lievemente angoscioso di sicurezza [...].

Occorre precisare come gli attuali strumenti informatici di cui disponiamo, quali i sofisticati *softwares* con programmi di ricerca su archivi di testi letterari, consentano oggi di condurre con molta facilità, velocità e completezza, indagini sulle *famiglie di parole*, sulle *occorrenze* lessicali, sui termini che gravitano intorno a una stessa area semantica, o si riconducono a una stessa radice etimologica, fornendo al lettore e al critico molti dati relativi proprio a questo livello dell'analisi testuale. Ma quanto più si ampliano le possibilità "automatiche" della ricerca quanto più accorto e attento deve essere l'intervento interpretativo rivolto a cogliere e a precisare di volta in volta, caso per caso, sia la specificità del contesto sia la dimensione storica e filologica in cui si collocano le parole.

Al critico di professione e all'"addetto ai lavori" spetta sempre, del resto, il compito di saper utilizzare con l'accortezza e competenza della sua preparazione scientifica le potenzialità degli strumenti sempre più raffinati di cui può disporre.

Di non minore importanza sono d'altra parte la centralità e la responsabilità del lettore competente, come bene aveva ribadito un critico e uno scrittore della finezza di Pier Paolo Pasolini, che nella *Nota* introduttiva agli *Scritti corsari* con grande semplicità ed efficacia retorica afferma:

La ricostruzione di questo libro è affidata al lettore. È lui che deve rimettere insieme i frammenti di un'opera dispersa e incompleta. È lui che deve ricongiungere passi lontani che però si integrano. È lui che deve organizzare i momenti contraddittori ricercandone la sostanziale unitarietà. È lui che deve eliminare le eventuali incoerenze (ossia ricerche e ipotesi abbandonate). È lui che deve sostituire le ripetizioni con le eventuali varianti (o altrimenti accipire le ripetizioni come delle appassionate anafore).



Sono molti, per riprendere il titolo di un'opera giustamente celebre di Ezio Raimondi, i "sentieri del lettore", ma egli deve in qualche modo possederne una mappa che lo orienti in quell'affascinante labirinto che è il testo.

### 3. La narrazione

#### 3.1. Il bisogno di storie

**3.1.1. Mito e tradizione** Nel primo libro dell'*Iliade* il sacerdote Crise, offeso per il trattamento ricevuto dai Greci, si reca in riva al mare e invoca su di loro la punizione di Apollo. Omero ci riporta con cura le formule di invocazione al Dio («Ascoltami, o dio dall'arco d'argento, che proteggi Crisa e la divina Cilla, e con forza regni su Tènedo ecc.», vv. 37-40) che precedono il contenuto specifico della richiesta («compimi questo voto: per mezzo delle tue frecce paghino i Greci le mie lacrime», vv. 39-40). Nessun romanziere moderno, descrivendo una situazione analoga, avrebbe riportato integralmente il testo dell'*Ave Maria* e del *Padre nostro*, che qualunque lettore di corta memoria (o di religione diversa da quella cattolica) può reperire in testi tecnicamente deputati e accessibili (libri di preghiere, catechismo ecc.). Ai poemi omerici (elaborati oralmente da aedi e tramandati oralmente) era invece affidata la funzione di deposito della cultura collettiva: essi costituivano il luogo di raccolta di saperi non necessariamente reperibili altrove. Nel racconto delle storie di Achille e Odisseo non si soddisfaceva soltanto al desiderio di storie, ma si raccoglievano valori etici e sociali dominanti (come ci si rivolge a un superiore; qual è il dovere di un soldato, di una moglie, di un figlio), e persino la memoria di saperi "tecnici" (come si formula una preghiera, appunto; ma anche come si lega un carro ai cavalli: nei poemi omerici, questa e tante altre azioni del quotidiano sono sempre descritte con cura).

Forse i poemi omerici costituiscono un caso estremo di libro cui è affidata pressoché integralmente la trasmissione della cultura (orale) di una civiltà (quella del Medioevo ellenico, il periodo compreso tra il XII e il IX secolo a.C., quando nella penisola greca era venuto meno l'uso della scrittura); ma il ricorso alla narrazione per tramandare un deposito tradizionale di esperienze, valori e credenze costituisce un fattore essenziale in tutte le culture arcaiche (e, tuttora, nelle cul-

ture cosiddette “primitive”). Miti, leggende, fiabe e le narrazioni di cantastorie itineranti costituiscono in questi contesti gli strumenti essenziali non solo per soddisfare la fondamentale esigenza umana di sentire “storie”, ma per conservare e trasmettere un patrimonio di memorie che si è via via costituito come tradizione culturale di un popolo. Il legame profondo fra tradizione e racconto è particolarmente evidente nel mito (in greco *mýthos* significa appunto “racconto”), attraverso il quale venivano sedimentati e tramandati valori etici del vivere pubblico e privato o il complesso patrimonio religioso di una civiltà (cosmogonia; sistema e gerarchia delle divinità; liturgie).

**3.1.2. Narrare per conoscersi** Narrare, dicevamo, costituisce una facoltà antropologica primaria, al punto che non esiste cultura che non abbia affidato a forme narrative (le antiche tradizioni, il mito) il deposito di una memoria comune. Possiamo collocare il racconto tradizionale e il mito ad un livello intermedio tra la *narrativa letteraria* (quella che qui ci interessa) e la *narrativa naturale*, cioè quella forma di narrazione legata alla nostra esperienza quotidiana, alla quale ricorriamo per i più diversi fini (divertire qualcuno; informarlo; sensibilizzarlo su qualcosa che ci sta a cuore): insomma, tutte le forme di narrazione che anche nei contesti banali della nostra quotidianità ci consentono di rendere altri partecipi della nostra esperienza.

Ma è opportuno allargare il senso di narrativa naturale, comprendendovi non solo l'atto della narrazione in un contesto quotidiano (cosa mi è successo ieri; cosa ha detto o fatto X), ma anche processi psichici profondi attraverso i quali organizziamo le nostre esperienze e le nostre conoscenze. Qualche anno fa un biologo (Stephen Jay Gould) e un celebre psicologo (Jerome Bruner) americani hanno individuato nel narrare un processo primario nella strutturazione della mente umana: è trasformandolo in narrazione che il bambino si appropria del mondo; è facendo della magmatica e scheggiata esperienza del quotidiano un sistema narrativo più o meno coerente che l'individuo costruisce la propria personalità, l'immagine di sé nella quale si identifica e con la quale si rapporta al mondo esterno. In questo senso raccontare è mettere ordine, individuare nessi, selezionare nella congerie degli stimoli e delle percezioni qualcosa che si sottragga al flusso

del tempo (che è sempre un *continuum* indistinto) e che crei l'illusione dell'ordine. E se è vero (come ha osservato Umberto Eco) che la vita ci si presenta più simile a come la racconta Joyce in *Ulisse* (un coacervo di percezioni che si affacciano di continuo nella nostra mente, in un gioco inafferrabile di associazioni imprevedute e immotivate), è anche vero che noi siamo più propensi a leggerla come se fosse un racconto di Dumas, dove ogni personaggio vi svolge ruoli chiari e definiti e ogni evento è inserito in una catena determinata di cause e conseguenze.

### 3.2. Sulla soglia del narrare

**3.2.1. In principio: la Storia** Se prendiamo in esame i cataloghi degli editori o gettiamo uno sguardo alla vetrina di una libreria, noteremo subito che una consistente percentuale di libri che vengono scritti e pubblicati rientrano a vario titolo nella categoria della narrativa: sono cioè libri che raccontano storie, con una estrema varietà di personaggi, situazioni ed eventi. Tali eventi possono poi essere verosimili o fantastici; ambientati in un presente dalle coordinate sociali o geografiche facilmente individuabili come reali o collocati invece in un passato più o meno remoto (romanzi storici) o nel futuro (fantascienza). Quei libri sbirciati nella vetrina si riveleranno poi per buona parte romanzi o racconti: dall'Ottocento in poi infatti è il romanzo (un genere ancora due secoli fa relativamente nuovo, e comunque estraneo alla tradizione classica dei generi: né Greci né Romani avevano una tradizione del romanzo) ad essersi imposto come il genere letterario più frequentato da autori e lettori.

Ma la dimensione del narrare non può essere limitata alla forma del romanzo o del racconto moderni, che sono narrazione di eventi in prosa. Si può ad esempio raccontare in versi. Raramente si fa al giorno d'oggi (ma non mancano eccezioni: è il caso di un romanzo in versi come *La stanza da letto* di Attilio Bertolucci), ma lo si è fatto per secoli. Si pensi a un'opera narrativamente avvincente e ricca di sorprese come l'*Orlando furioso* di Ariosto o – andando proverbialmente alle origini della letteratura occidentale – all'*Odissea* di Omero.

Nulla per altro impedisce di raccontare una storia attraverso immagini. Lo fa il cinema (al tempo del muto senza alcun supporto

significativo di parola), lo fanno il fumetto e il fotoromanzo. Lo facevano, in epoca medievale, gli artisti che hanno raccontato attraverso bassorilievi o affreschi gli eventi biblici, ad uso degli illetterati che non in altro modo potevano “leggere” quelle storie.

Quest’ultimo punto ci introduce a una distinzione fondamentale, quella tra *Storia* e *Racconto*. Per *Storia* intendiamo l’insieme degli eventi che vengono narrati; per *Racconto* intendiamo la forma concretamente assunta dall’opera narrativa, l’*enunciato* narrativo nella sua forma compiuta. Esiste una *Storia* dei *Promessi sposi*, ad esempio, che possiamo individuare in un riassunto del romanzo più o meno esteso, più o meno ricco di particolari. In quanto puro contenuto di fatti o eventi la *Storia* dei *Promessi sposi* può essere trattata con diversi mezzi narrativi: può divenire un film; un fumetto; un fotoromanzo; una serie di immagini commentate dalla voce di un cantastorie. Con la *Storia* siamo cioè di fronte a una serie di dati preesistenti alla loro attuazione in forma narrativa (la varietà dei mezzi espressivi e comunicativi impiegabili ne è la prova). Con il *Racconto* siamo di fronte a una concreta realizzazione narrativa: abbiamo cioè un testo (etimologicamente: un “tessuto”, i cui fili si intrecciano nell’intrico della trama e dell’ordito), una precisa successione di parole e frasi (o la successione dei fotogrammi e dei suoni di un film), così come viene presentata ai lettori o ascoltatori.

La *Storia* (non va dimenticato) è una pura astrazione: e infatti possiamo individuarla con maggiore o minore precisione; insistere su alcuni particolari e sorvolare su altri o – addirittura – ridurre un’opera complessa per vicende o personaggi a qualcosa di semplice e lineare. Ad esempio: Renzo e Lucia vogliono sposarsi, ma don Rodrigo lo impedisce. Lucia viene fatta rapire; Renzo a Milano si mette nei guai e, ricercato dalla legge, è costretto ad emigrare. Esplode l’epidemia della peste a Milano. Don Rodrigo muore; Renzo riesce a ritrovare in città Lucia e a sposarla. Una simile operazione di riduzione-astrazione può essere condotta, come si vede, fino all’estremo. Potrebbe del resto essere applicata non a una singola opera, ma addirittura a interi insiemi di opere sulla base di elementi narrativi comuni. Ad esempio lo scrittore inglese G. B. Shaw (1856-1950) definì il melodramma come la storia di un tenore che vuole andare a letto con il soprano, ma il baritono si oppone: è una definizione sarcastica fino allo stravolgimento, ma coglie un’indubbia verità strutturale legata alla costruzione di storie.

Se la Storia è dunque passibile di trattamenti diversi e può produrre esiti narrativi molto diversificati, il Racconto – nella forma in cui si presenta – è invece qualcosa di intangibile (in altri termini: non è parafrasabile). Viene attribuita a Tolstoj un'affermazione famosa. «Se dovessi riferire cosa intendevo dire con *Anna Karenina* – disse all'incirca lo scrittore – dovrei riscrivere il libro». Tolstoj intendeva dire che un'opera letteraria narrativa costruisce il suo messaggio attraverso una pluralità di fattori. Il modo in cui sono presentati i pensieri di un personaggio; il modo in cui lo si vede agire; le sfumature linguistiche che caratterizzano le sue parole; l'atteggiamento che il narratore assume nei suoi confronti: tutti questi elementi (e tanti altri) contribuiscono a costruire il Racconto: la narrazione nella forma che essa ha concretamente e storicamente assunto in *quella* opera. Se la Storia è qualcosa di preletterario (abbiamo visto che può essere raccontata per immagini), il Racconto di un'opera letteraria non può prescindere dall'uso delle tecniche specifiche della narrazione attraverso la parola.

**3.2.2. Finzione e convenzione** Consideriamo l'*incipit* di un grandissimo romanzo dell'Ottocento:

Il 15 settembre 1840, verso le sei del mattino, il Ville-de-Montereau, sul punto di partire, lanciava grosse spire di fumo davanti al Quai Saint-Bernard.

Arrivava gente trafelata; barili, rotoli di corda, cesti di biancheria ingombravano il passaggio; i marinai non davan retta a nessuno; urti, spintoni [...]. Finalmente la nave partì; e le due rive cominciarono a svolgersi come due larghi nastri trascinando via la loro processione di magazzini, fabbriche, cantieri.

Un giovane di diciott'anni, con i capelli lunghi, se ne stava immobile vicino al timone tenendo un album sotto il braccio.

Sono le parole con cui si apre l'*Educazione sentimentale* (1869) di Gustave Flaubert (1821-1880). Il lettore è immediatamente introdotto in precise coordinate spazio-temporali: siamo nei pressi di Parigi, su una banchina da cui partono piroscafi per la navigazione della Senna, in un'epoca individuata con assoluta precisione (giorno, mese, anno, ora). Con queste brevi battute lo scrittore ci immette in un particolare mondo, popolato di cose e persone; introduce inoltre nella scena un personaggio («un giovane di diciotto anni...») di cui

apprenderemo poco dopo il nome (Frédéric Moreau) e che risulterà essere il protagonista del romanzo.

In questo caso siamo di fronte a un “mondo possibile” che sentiamo vicino ai dati della nostra esperienza (o alle nostre conoscenze storiche – l’insieme di saperi comunemente denominato “enciclopedia” – che ci fa trovare perfettamente naturale che nel 1840 esistessero già i piroscafi e che, essendo alimentati a carbone, producessero «grosse spire di fumo»). Che poi un giovane di nome Frédéric Moreau abbia preso *realmente* un piroscapo in quel momento e in quel luogo è, per noi, del tutto ininfluenza: siamo di fronte a un mondo di finzione, e ne siamo consapevoli. Ma perché il meccanismo narrativo messo in campo dallo scrittore funzioni è necessario che il lettore sospenda temporaneamente la consapevolezza della finzione, accettando il racconto “come se” fosse vero. Lo scrittore romantico inglese Samuel T. Coleridge (1772-1834) parlava a questo proposito di “sospensione dell’incredulità”: una sorta di condizione intermedia tra ingenuità e scetticismo.

È importante comunque sottolineare che la sospensione di incredulità non costituisce uno stato emotivo o soggettivo nel rapporto tra lettore e narratore, ma qualcosa di istituzionalmente necessario, fondato su determinate convenzioni. Un vero e proprio sistema di regole che il lettore è chiamato ad accettare (lo scrittore si aspetta naturalmente che lo faccia): che è quanto viene comunemente designato con il nome di *patto finzionale*.

Come dicevamo, nell’esordio dell’*Educazione sentimentale* entriamo, a tutti gli effetti, in un mondo. È un *mondo narrativo*, fatto di persone, oggetti e situazioni inventati. Apparentemente, per accettare quel mondo non dobbiamo fare molta fatica (ancora meno doveva farne il lettore dell’*Educazione sentimentale* coevo a Flaubert: vi ritrovava oggetti e persone vicine alla sua vita quotidiana). Ma la cosa non è così semplice. Sofferamoci brevemente su due punti:

- Flaubert tace ovviamente moltissimi particolari della scena; ad esempio: quanto costava l’album che Frédéric aveva sottobraccio? di che colore erano le sue calze? di che qualità la stoffa del suo abito? Queste curiosità sono forse oziose, ma certamente legittime nel mondo reale; risultano invece del tutto fuori luogo in questo caso, perché nel mondo narrativo presentatoci da Flaubert quei particolari *non esistono*. Il mondo narrati-

vo è infatti un “mondo piccolo”, nel quale ha diritto di esistenza soltanto ciò che è sottoposto al lettore; al quale peraltro viene normalmente presentato solo ciò che è funzionale al racconto: figure anonime brevemente tratteggiate, magari, utili a ricostruire lo sfondo ambientale; o personaggi veri e propri, che avranno un qualche ruolo nelle vicende successive (nel caso dell’*Educazione sentimentale*, il protagonista conosce proprio durante quel viaggio in piroscifo il signor Arnoux con la moglie, della quale si innamorerà); oppure oggetti che avranno un qualche ruolo nella vicenda. L’osservazione appare ovvia solo perché per atavica abitudine abbiamo introiettato questo aspetto essenziale del patto finzionale: il diritto del narratore di costruire un mondo coerente, rigorosamente legato da fattori di causa-effetto: ma è chiaro come ci troviamo di fronte a qualcosa che è ben lontano dalle dinamiche della vita reale (dove gli avvenimenti sono piuttosto un coacervo di elementi complessi e incoerenti);

- consideriamo ora un altro passo dell’*Educazione sentimentale*, situato poche righe dopo quello letto sopra. Il piroscifo è partito e questo paesaggio si mostra agli occhi dei passeggeri:

Gli alberi [...] circondavano case basse coi tetti all’italiana, giardini in declivio cintati da muri nuovi, cancellate di ferro, distese d’erba, serre, vasi di gerani posati a distanze regolari su balaustre alle quali doveva esser comodo affacciarsi. Vedendo quelle dimore così graziose, così tranquille, *più d’un passeggero avrebbe voluto esserne il proprietario, passare là il resto dei suoi giorni con un buon biliardo, una barca, una moglie o qualche altra dolcezza*. L’incanto tutto nuovo d’una gita fluviale favoriva le confidenze. Gli spiritosi della compagnia cominciavano a darsi da fare. Molti cantavano o si versavan da bere. Si stava allegri.

*Frédéric pensava alla stanza dove sarebbe andato a vivere, al soggetto d’un dramma, a dei quadri da dipingere, alle sue future passioni*. Era convinto che la felicità dovuta alle sue doti spirituali fosse già in ritardo.

Il narratore non si limita a descrivere il paesaggio o i comportamenti dei viaggiatori del piroscifo, ma riferisce anche i pensieri e i desideri di Frédéric e di alcuni passeggeri. È chiaro che nulla è più lontano dalla nostra esperienza reale del mondo quanto la possibilità di sapere cosa effettivamente passi per la testa del prossimo: a un narratore questa conoscenza (che è *onniscienza*) è consentita, senza che sia avvertita come una violazione del patto finzionale. Che è quanto il grande romanziere inglese Edward M. Forster notava già nel 1927, in *Aspetti del romanzo*, ponendo in luce la «differenza fondamentale tra persone della vita



quotidiana e persone dei libri»: «Nella vita quotidiana non ci si comprende mai a vicenda, e non esiste né chiaroveggenza assoluta né confessione totale [...]. Il lettore invece può capire fino in fondo le persone d'un romanzo, se questo il romanziere desidera».

La sospensione di incredulità, dunque, non riguarda soltanto le forme narrative del fantastico o del meraviglioso, ma anche forme di narrazione cosiddetta "realistica" (che colloca cioè in scena mondi possibili non molto lontani dalla nostra esperienza): anch'esse presuppongono un modo di guardare il mondo che può essere accettato solo attraverso la mediazione di *convenzioni* accolte dal narratore e dal lettore.

Il concetto di convenzione (che abbiamo più volte impiegato nel nostro libro) ci introduce ad un'ultima questione: quella del rapporto tra mondo narrativo e mondo reale.

Fino a che punto cioè il lettore si spinge ad accettare il patto finzionale? In base a quali norme ammette qualcosa come verosimile? La verosimiglianza non è qualcosa di assoluto, fondato sulla nostra idea del mondo reale e sui fattori di probabilità che esso ci presenta, ma è un meccanismo relativo, determinato dalle convenzioni del genere letterario. Come lettori avvertiti (consapevoli del patto tacitamente sottoscritto con il narratore) non valutiamo la verosimiglianza sulla base del rapporto tra mondo narrativo e mondo empirico, ma sulla base dell'ammissibilità convenzionalmente stabilita dal genere. Non ci stupiamo perciò di trovare fate e orchi in una fiaba; né ci urta il fatto che nell'*Orlando furioso* Astolfo vada sulla Luna a cavallo dell'Ippogrifo.

### 3.3. Lo studio narratologico

La *narratologia*, cioè la disciplina che studia gli aspetti e le componenti del racconto, si è sviluppata principalmente in due direzioni:

- come studio delle strutture profonde dei contenuti narrativi. Riprendendo la distinzione prima fatta tra Storia e Racconto (cfr. PAR. 3.2.1), questo settore della narratologia si occupa dunque della Storia. Suo principale oggetto di studio sono perciò le azioni raccontate, il ruolo dei personaggi all'interno della vicenda, il modo in cui il narratore dispone gli eventi;

- come analisi delle tecniche verbali adottate per tradurre la Storia in forma di Racconto. Chi sta raccontando? In che modo presenta gli eventi o introduce i personaggi? Come rappresenta lo spazio o il tempo? Questo settore della narratologia si occupa essenzialmente del Racconto, come prodotto letterario finito, nella sua forma di enunciato linguistico.

Questa distinzione richiede alcune importanti precisazioni. Lo studio dei contenuti narrativi – come abbiamo visto nel PAR. 2.1 – non si applica solamente ai testi narrativi verbali (siano racconti orali o – ciò che più ci interessa – scritti), ma a qualsiasi *medium* o strumento comunicativo che racconti una Storia. Abbiamo già detto che una medesima Storia può essere raccontata attraverso un romanzo o un film, un fotoromanzo o un fumetto: l'analisi strutturale della Storia è perciò applicabile a tutti questi diversi prodotti. Diversamente lo studio delle tecniche narrative adottate nei testi letterari riguarda le forme specifiche della comunicazione letteraria, che è una forma di comunicazione fondata unicamente su mezzi verbali (priva persino di quelle condizioni che nella comunicazione quotidiana contribuiscono alla creazione del messaggio: contesto, gesti, intonazione della voce ecc.). Il fatto che una stessa Storia possa essere raccontata utilizzando diversi mezzi (parole, immagini, parole e immagini), ci mostra come i contenuti testuali siano qualcosa di preverbale: una struttura di azioni (che possono anche essere “azioni verbali”: le frasi o i pensieri di un personaggio possono rientrare in questa categoria) che può essere messa in rilievo grazie a un'operazione di scomposizione (riassunto o parafrasi) del racconto. In questo ambito sono cioè lecite quelle operazioni di parafrasi che non sono consentite di fronte alla forma verbale assunta dal testo letterario. Consideriamo questo celebre passo del canto V dell'*Inferno* suggerito quale esempio da Cesare Segre:

Quando leggemmo il disiato riso  
 esser baciato da cotanto amante,  
 questi, che mai da me non fia diviso,  
 la bocca mi baciò tutto tremante.  
 Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:  
 quel giorno più non vi leggemmo avante.

Sono le parole che concludono il racconto che Francesca fa a Dante di come sbocciò l'amore tra lei e Paolo. Sulla base di quanto abbiamo finora osservato a proposito della complessità connotativa della lingua poetica, non potremmo parafrasare il testo senza snaturarne o impoverirne la forza comunicativa. Tralasciando le molte osservazioni che un'analisi di queste due terzine consentirebbe (a livello ritmico-metrico, semantico, o di intertestualità: l'accento a un famoso romanzo della tradizione cavalleresca), soffermiamoci sull'utilizzo che Dante fa della figura retorica della *reticenza*.

«Quel giorno più non vi leggemmo avante». Il verso chiaramente significa che da quel giorno, quando l'amore si manifestò esplicitamente nel bacio che Paolo dette a Francesca («la bocca mi baciò tutto tremante»), i due cominciarono un rapporto erotico, che non lasciò spazio alla lettura del romanzo, in quel punto rimasta interrotta. Se dunque l'analisi sul piano linguistico non può che misurarsi sulla forma concretamente assunta dalle parole (ritmo, suono, scelte semantiche, figure retoriche), in questo caso il contenuto narrativo non può che essere espresso attraverso una parafrasi: l'azione principale che viene raccontata (l'instaurarsi di un rapporto erotico) è infatti situata al di fuori dell'espressione linguistica, è un'azione non detta.

### 3.4. L'organizzazione dei contenuti narrativi

**3.4.1. Motivi. Fabula e intreccio** Raccontare una Storia significa presentare una sequenza di eventi in una dimensione temporale. Individuarne la struttura (cfr. PAR. 3,3) equivale in sostanza a selezionare gli eventi essenziali per lo svolgimento della vicenda, quelle azioni o avvenimenti che costituiscono svolte significative per il suo sviluppo. Proprio in questo ambito si è mossa, agli inizi del secolo, la narratologia elaborata dalla scuola dei formalisti russi. Boris V. Tomaševskij (1890-1957), soprattutto, ha studiato e classificato i modi attraverso i quali uno scrittore può organizzare i contenuti testuali. A Tomaševskij in particolare si deve la definizione di *motivo*, termine con cui egli designò i contenuti minimi narrativi (ad esempio: "X lasciò la città"; "ci fu un terremoto", ma anche "era una bella giornata"). Combinando diversamente i motivi lo scrittore costruisce l'*intreccio* del racconto, appunto la sequenza non

solo degli eventi, ma anche degli esistenti, così come si presentano al lettore. Non tutti i motivi sono infatti costituiti da azioni: Tomaševskij parlava al proposito di *motivi dinamici* (quelli che determinano una trasformazione nella situazione narrativa) e *motivi statici* (si tratta in genere di descrizioni, che non comportano “svolte” della vicenda).

Un’importantissima acquisizione dei formalisti russi consiste nella distinzione tra *fabula* e *intreccio*. Con *fabula* si designa la successione degli avvenimenti nel loro ordine logico e cronologico (che è l’unico che si dia nel mondo dell’esperienza del reale), mentre l’*intreccio* offre al lettore la vicenda nell’ordine in cui lo scrittore ha deciso di presentare gli eventi. In altri termini: nessuno si ammala dopo essere morto; ma nulla impedisce al narratore di far sapere al lettore per prima cosa che un personaggio è morto e solo in un secondo tempo dirgli che è morto per malattia. Il narratore può cioè apportare delle *anacronie*: raccontare in un secondo tempo avvenimenti già successi (*analessi*), o anticipare avvenimenti che devono ancora accadere (è questa la *prolessi*: una soluzione meno comune, normalmente adottata per generare curiosità nel lettore).

L’individuazione della *fabula* di un racconto o di un romanzo costituisce un’operazione di selezione degli eventi, è un’astrazione compiuta dal lettore che può naturalmente essere condotta a più livelli di condensazione (essere cioè più o meno dettagliata). È un’operazione che il lettore comunemente compie in modo generico o seminconscio; ma che, nel caso di una lettura compiuta con intenti critici e analitici, consente di individuare i contenuti testuali comuni a più testi che presentano anche notevoli differenze nell’*intreccio*; oppure permette di evidenziare tecniche e modalità con cui il narratore ha organizzato l’ordine logico degli avvenimenti.

Le *anacronie* che il narratore introduce costruendo l’*intreccio* possono rispondere alle più diverse finalità (creare *suspense* o sorpresa; produrre un effetto di confusione o perfino rappresentare una visione del mondo oniricamente straniata); ma in certi casi l’anacronia è strettamente inerente al genere letterario. Si pensi al romanzo poliziesco che, nella sua forma classica, contiene un’anacronia “obbligatoria”: il racconto del delitto è trasferito alla fine del romanzo, dopo la ricostruzione fattane dall’investigatore.

Come si è detto, l'intreccio può essere costituito di motivi dinamici e di motivi statici. Diversamente, l'individuazione della fabula – in quanto struttura di eventi essenziali o di svolta dello sviluppo narrativo – è compiuta sulle *azioni* contenute nel racconto. Questo non significa che una descrizione (nella quale non succeda “nulla”) non possa avere un ruolo essenziale nella dinamica del racconto (ma su questo punto torneremo più avanti).

**3.4.2. L'analisi funzionale del personaggio** Nella narrativa il personaggio costituisce chiaramente un elemento essenziale. Creazione fittizia, esso è però dotato di una sua verità paradossalmente più indiscutibile di qualsiasi personaggio storicamente esistito (potremmo venire a scoprire, da nuove testimonianze, che Hitler non si è suicidato nel suo bunker; ma non potremmo mai venire a sapere che Renzo e Lucia non si sono in realtà sposati...). Non ci occupiamo ora del personaggio come realtà psicologica, o in quanto modalità di rappresentazione riconducibile a diverse possibili tipologie (celebre la distinzione del romanziere Forster tra personaggi “disegnati” o “piatti” – che non conoscono cioè alcun tipo di evoluzione nel corso del racconto – e personaggi “modellati” o “a tutto tondo”), ma del personaggio che, compiendo azioni, mette in movimento il meccanismo narrativo.

L'ambito della narratologia che si è occupato di individuare le strutture dei contenuti narrativi ha tradizionalmente concentrato gran parte dei suoi sforzi teorici proprio alla ricerca di una logica profonda dell'agire del personaggio: cercando cioè di individuare strutture che consentano di accorpare sulla base di fattori comuni azioni e personaggi diversi.

In questa direzione si mosse già negli anni Venti Vladimir Propp (1895-1970), cui si deve il concetto di *funzione*, definita come «l'operato di un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento dell'azione». Analizzando il *corpus* delle fiabe russe raccolte nell'Ottocento da Afanasijev, Propp aveva notato come vi erano situazioni narrative ricorrenti, anche se esse non risultavano immediatamente percepibili perché mutavano gli elementi accessori. Personaggi diversissimi per condizione (un contadino; un principe; un drago) potevano compiere cioè azioni anche molto diverse tra loro, ma accomunate da un identico effetto ai fini

dello svolgimento narrativo. Tra le funzioni (in tutto 31) individuate da Propp nelle fiabe di magia da lui studiate compaiono ad esempio l'Allontanamento, il Divieto (e l'Infrazione al Divieto); la Partenza; il Trasferimento in un altro luogo ecc. Propp raggruppò poi i diversi personaggi secondo una tipologia più generale (Eroe; Antagonista; Falso eroe; Aiutante ecc.), collegando ognuno di essi a determinate funzioni possibili (Propp parlava di «sfere d'azione»).

Ci siamo soffermati su alcuni aspetti di dettaglio delle teorie di Propp, data l'importanza storica che esse rivestono per la narratologia. Quelli adottati da Propp sono in realtà criteri non applicabili al di fuori della fiaba (e di quel particolare *corpus* di fiabe russe da lui studiate), ma che fecero scuola: di fatto esse fornirono il primo modello strutturale di racconto. Non stupisce dunque che proprio prendendo le mosse dagli studi di Propp la narratologia abbia cercato di proporre modelli di analisi strutturale del racconto di carattere più generale, applicabili cioè all'intero universo narrativo.

Ad esempio Algirdas J. Greimas (1917-1992), prendendo direttamente le mosse dalle funzioni di Propp, ha proposto un modello strutturale del racconto fondato sui ruoli narrativi dei personaggi («modello attanziale»). Secondo Greimas ogni racconto a struttura complessa vede l'intersecarsi di almeno due storie: quella del Soggetto (o Eroe) e quella dell'Antisoggetto (o Antagonista). I due si confrontano spinti dal desiderio di un Oggetto di valore (che può essere una donna, del denaro, un oggetto prezioso; ma può anche trattarsi di un qualcosa di astratto, come il bene o la serenità). Lo schema di Greimas introduce poi il ruolo del Destinante, colui che assegna all'Eroe (o all'Antagonista) l'Oggetto del desiderio; e quelle dell'Aiutante e dell'Oppositore dell'Eroe. Il modello narrativo di Greimas è in realtà molto complesso: ci siamo limitati a delle elementari indicazioni per mostrarne la tendenza all'utilizzo di categorie la cui ampiezza può spiazzare. In altri termini: di fronte a modelli strutturali così vasti dove si situa la specificità del singolo testo? Non si corre il rischio di costruire sistemi che, volendo inglobare tutto, non rechino poi alcun effettivo apporto utile all'analisi del testo? Ma, soprattutto – sottraendo ruoli e funzioni dal loro preciso contesto storico-culturale, nella ricerca di una grammatica generale del

racconto – non si rischia di perderne il vero senso? (una funzione come Infrazione al Divieto non avrà, ad esempio, lo stesso senso nella società feudale e nell'Europa del Romanticismo, nell'ambito cioè di contesti extratestuali profondamente mutati sul piano delle idee, dei modelli comportamentali dominanti, dei valori assiologici).

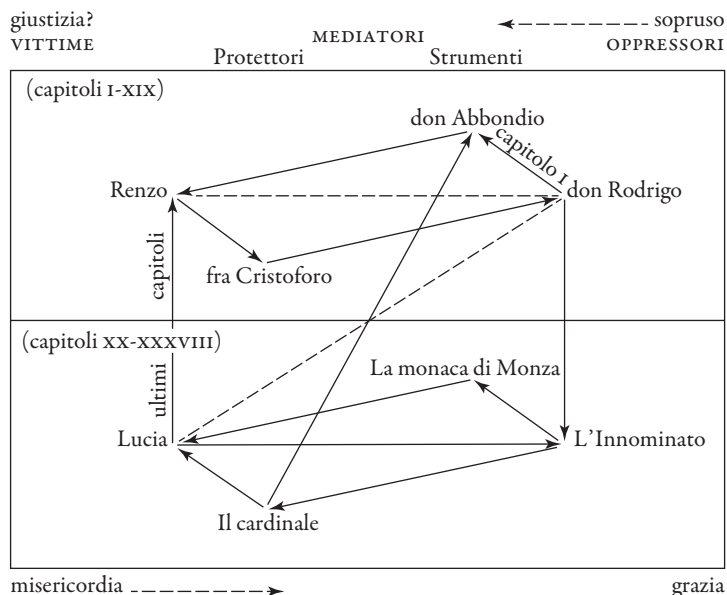
Ridurre il personaggio a una semplice funzione logica può essere un'operazione utile, a condizione che la si riconosca come una pura operazione preliminare del lavoro di analisi del testo narrativo. Il personaggio infatti non può essere preso in esame solo dal punto di vista del ruolo che svolge rispetto alla vicenda: essendo molteplici gli elementi che contribuiscono a dargli una particolare fisionomia (ideologici, storici, sociali, psicanalitici, di linguaggio).

È innegabile che il personaggio non vive isolato nel testo, ma è inserito in un campo di relazioni. Così individuare il *sistema dei personaggi* (cioè l'insieme delle relazioni e dei rapporti che intercorrono tra i vari personaggi di un racconto) è operazione utilissima ai fini dell'analisi critica, ma a condizione che tale operazione non perda di vista le concrete caratteristiche del testo, la sua storicità. Si consideri un esempio celeberrimo: il sistema dei personaggi dei *Promessi sposi* elaborato da Franco Fido (FIG. 2).

Lo schema aiuta a individuare simultaneamente aspetti importanti del romanzo, evidenziando relazioni e parallelismi non immediatamente percepibili. Si consideri ad esempio come tutti i personaggi mediatori tra Oppressori e Vittime siano religiosi (don Abbondio, padre Cristoforo, la monaca di Monza e il cardinale Borromeo): il che conferma l'importanza del ruolo che Manzoni assegnava alla Chiesa come mediatrice delle tensioni sociali e delle differenze di classe. Nella parte alta dello schema compare inoltre la coppia don Abbondio-fra Cristoforo; nella parte bassa quella monaca di Monza-cardinale, che evidenzia – all'interno dei personaggi religiosi – un parallelismo fondato su una distinzione sociale: mentre il cardinale e la monaca di Monza appartengono alla nobiltà, fra Cristoforo e don Abbondio sono non-nobili (borghese il primo; popolano il secondo). In altri termini siamo di fronte a uno schema che coglie le strutture profonde (anche ideologiche) che organizzano i contenuti testuali del romanzo, senza che però la concretezza del testo, la sua unicità storica, sia perduta di vista.

FIGURA 2

Il sistema dei personaggi dei *Promessi sposi*



### 3.5. Il Narratore e le istituzioni narrative

**3.5.1. Il Narratore come dispositivo** Si legga questo passo dell'*Odissea*, in cui si racconta l'accecamento del ciclope Polifemo (l. x, vv. 378 ss.):

Quando il palo d'ulivo nel fuoco già stava  
per infiammarsi, benché fosse verde, splendeva terribilmente,  
allora in fretta io lo toglievo dal fuoco, e intorno i compagni  
mi stavano; certo un dio c'ispirò gran coraggio.  
Essi, alzando il palo puntuto d'olivo,  
nell'occhio lo spinsero; e io premendo da sopra  
giravo, come un uomo col trapano una asse navale  
trapana...



Si legga ora questo brano tratto da *Anna Karenina* di Tolstoj. Due amici, Levin e Oblonski, hanno appena terminato un pranzo in un ristorante di Mosca, dove si sono confidati reciprocamente i loro problemi sentimentali:

Levin sospirò e non rispose. Pensava a ciò che gli premeva e non prestava più ascolto a Oblonski. E a un tratto entrambi ebbero coscienza di questa verità: sebbene fossero amici e pranzassero e bevessero insieme, ognuno di loro pensava soltanto a quello che più gli importava.

Come in ogni narrazione, anche in questi due brani c'è qualcuno che racconta, c'è una *voce* che narra. Nel primo caso la voce appartiene a un uomo che racconta in prima persona («*io* premendo da sopra...») un evento al quale ha preso direttamente parte. Nel secondo caso non c'è nessuno che dica «*io*»: a raccontare non è né Levin né Oblonski (dei quali si parla in terza persona), e neppure un terzo personaggio che, come testimone, assista alla scena. Si chiama *Narratore* colui al quale appartiene la voce narrante.

Dunque possiamo definire il narratore come il personaggio che dice «*io*» nel racconto. Nel caso invece di una storia raccontata sistematicamente in terza persona – senza che sia mai individuabile la presenza di una concreta persona che narra – il narratore coincide con la voce impersonale che enuncia il racconto. Torniamo brevemente all'esempio di *Anna Karenina*. Il romanzo non è narrato da una persona identificabile (Ulisse nel racconto di Polifemo; o Ismaele nel *Moby Dick* di Melville). In questo caso verrebbe spontaneo identificare il narratore con l'autore stesso, cioè con la persona storicamente esistita e determinabile che risponde al nome di Lev Tolstoj. Ma l'*Autore reale* (la figura storica dello scrittore) e il *Narratore* sono due entità che vanno rigorosamente distinte. Chiariamo meglio questo punto. Il narratore (impersonale) che ci racconta quanto avviene in *Anna Karenina*, sa tutto (si parla, in questi casi, di *Narratore onnisciente*). Non solo nel corso del romanzo ci fornisce ragguagli di ogni genere su avvenimenti passati o anche futuri, ma è in grado di entrare liberamente nelle menti dei suoi personaggi (nel passo citato rileva la curiosa coincidenza per cui Levin e Oblonski si trovano a fare lo stesso pensiero: è ora di lasciare il ristorante e andare ognuno per i fatti

propri!). Che Tolstoj sia così bene informato su cosa fanno, hanno fatto e faranno i suoi personaggi, su quali pensieri e stati d'animo attraversino il loro cervello, non è poi così strano: in fondo, quello rappresentato nel romanzo, è un universo interamente creato da lui. Prendiamo ora in esame un passo tratto da un racconto di Hemingway (*Colline come elefanti bianchi*), ambientato presso la stazione di un paesino spagnolo. Anche in questo caso non c'è alcun narratore che dica "io": la voce narrante è del tutto impersonale.

L'americano e la ragazza che era con lui sedettero a un tavolino all'ombra, fuori dell'edificio. Faceva molto caldo e l'espresso di Barcellona sarebbe arrivato dopo quaranta minuti. [...]

– Cosa prendiamo? – domandò la ragazza. Si era tolto il cappello e l'aveva messo sul tavolo.

– Fa molto caldo – disse l'uomo.

– Prendiamo una birra.

Anche leggendo integralmente il breve racconto di Hemingway rimarremmo privi di moltissime informazioni su personaggi ed eventi. L'americano e la ragazza parlano alludendo ad avvenimenti personali che rimangono per il lettore vaghi o addirittura enigmatici; in nessun momento del racconto veniamo poi a sapere quali siano esattamente i pensieri che essi formulano nella loro mente. Eppure Hemingway, non meno di Tolstoj, è il creatore di questo universo narrativo. Di quell'«americano» egli virtualmente sa tutto (nome, professione, stato civile, movimenti, pensieri): gli basta immaginarli!

In quanto creatore del mondo narrativo rappresentato, l'Autore reale è sempre onnisciente: sarebbe infatti assurdo pensare che Tolstoj abbia accesso a canali di informazione sui suoi personaggi più sicuri e dettagliati di quelli disponibili a Hemingway. Non è l'Autore reale ad avere a disposizione più o meno informazioni, ma è il Narratore che regola il flusso di informazioni consegnate al lettore. Dovrebbe insomma essere chiara la natura della differenza fondamentale tra Autore reale e Narratore: mentre il primo è un individuo reale e storico, *il secondo è un dispositivo, un meccanismo, un insieme di tecniche di organizzazione del racconto e di regolazione del flusso di informazioni che passano attraverso il testo*, che come tali vanno analizzate. Ve-

dremo nei paragrafi successivi più in dettaglio le tecniche e le scelte attraverso le quali il narratore può regolare il flusso di informazioni. È poi d'obbligo stabilire una distinzione tra Autore reale e *Autore implicito*, nozione con cui si designa l'immagine che un lettore, leggendo il testo, può farsi dell'autore. La persona dell'autore può anche essere concretamente rappresentata nel testo (egli, infatti, può accennare a proprie esperienze personali; parlare delle situazioni che l'hanno condotto alla scrittura dell'opera). Ma il lettore è portato a costruirsi una certa immagine dell'autore anche semplicemente sulla base delle scelte da lui compiute in fatto di argomento, personaggi, ambiente, stile dell'opera. È bene tenere presente che quando si parla di Autore implicito ci si riferisce dunque a elementi effettivamente contenuti nel testo, che nulla hanno a che vedere con le informazioni che un lettore può trarre da altre fonti relative all'autore (ricavabili da una sua biografia, dalla lettura del suo epistolario o quant'altro). La narrazione è una forma di comunicazione, che ha quindi un emittente e un destinatario. Emittente è naturalmente l'Autore reale, al quale corrisponde, nel ruolo di destinatario, il *Lettore reale*. I Lettori reali sono quanti effettivamente leggono l'opera: il loro numero è virtualmente infinito, non ha limiti nello spazio e nel tempo. È ovvio che nessuno scrittore può ipotizzare caratteristiche e cultura del suo Lettore reale (certo Dante non avrebbe potuto immaginare che, tra i suoi lettori, ci sarebbero stati eserciti di studenti liceali obbligati alla lettura della *Commedia*). Per *Lettore implicito* si intende invece l'idea di pubblico che l'autore ha nel momento della scrittura dell'opera. Egli si rivolge cioè a un certo tipo di pubblico, di cui ipotizza le competenze culturali, i gusti, magari gli orientamenti ideologici. L'autore di un poliziesco di consumo orienta naturalmente le scelte di lingua e contenuto in modo da essere accessibile a un pubblico il più possibile indifferenziato, che comprenda anche lettori di limitata cultura, o che comunque rendano fruibile il romanzo per una lettura disimpegnata (come durante un viaggio in treno). Un poliziesco *sui generis* come il *Pasticciaccio* di Gadda presuppone diversamente un pubblico assai più ristretto, dotato di competenze sufficienti per fargli apprezzare il complesso gioco linguistico del *pastiche* (una lingua che mescola termini dialettali, colti e tecnici), il sistema raffinato

delle allusioni e delle immagini impiegate. In sostanza una lettura “competente” del testo (capace cioè di coglierne le molteplici potenzialità comunicative e il senso) consiste nell’assunzione, da parte del Lettore reale, degli strumenti interpretativi che l’autore riteneva disponibili al Lettore implicito. Una lettura criticamente consapevole dell’episodio di Paolo e Francesca (*Inferno*, v) non può ad esempio prescindere dalla considerazione che Dante si rivolgeva a un lettore medievale di fede cristiana, che necessariamente avvertiva con orrore il traviamiento della lussuria e che mai avrebbe potuto leggere quell’episodio come un trionfo dell’amore la cui forza si impone contro le costrizioni e le convenzioni sociali (questa sarebbe una lettura “romantica” storicamente decontestualizzata, quindi fuorviante).

Ricordiamo infine la funzione del *Narratario*, con cui si indica un destinatario della narrazione, presente come personaggio all’interno del racconto. Nel *Decameron*, ad esempio, Narratari delle novelle sono i giovani che, di volta in volta, ascoltano la novella raccontata da uno di loro; nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Narratario è Lorenzo Alderani, l’amico di Jacopo al quale le lettere sono indirizzate. Funzione facoltativa, la presenza del Narratario consente all’autore di moltiplicare il gioco delle interpretazioni possibili del racconto, di metterne in rilievo le sottili ambiguità. Un esempio celebre è offerto dalla *Coscienza di Zeno* di Italo Svevo, in cui il protagonista, Zeno Cosini, scrive di se stesso rivolgendosi a uno psicanalista, il dottor S., che è poi colui che decide di dare alle stampe lo scritto («per vendetta», avendo improvvisamente Zeno deciso di interrompere la terapia psicanalitica), ma avvisando in una premessa il lettore che in quelle pagine troverà «tante verità e bugie». La presenza del Narratario serve in questo caso ad allertare il lettore, ad immergerlo in un orizzonte interpretativo attento ai complessi meccanismi di autoinganno attraverso i quali la «coscienza» cela o addomestica le pulsioni inconfessabili del subconscio.

**3.5.2. Tipologie del Narratore** Prendendo in considerazione il rapporto che in un racconto è stabilito tra Narratore e Storia, è necessario indicare una prima importante distinzione, quella tra *Narratore interno* (omodiegetico) e *Narratore esterno* (eterodiegetico). Nel

primo caso (come nell'esempio di Ulisse) a raccontare la storia è uno dei personaggi che vi prendono parte. Potrebbe trattarsi del protagonista della vicenda (come ad esempio avviene in *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello) o di un "testimone" che assiste direttamente ai fatti prendendovi parte non da protagonista (il caso del dottor Watson nei romanzi di Conan Doyle). Si parla invece di Narratore eterodiegetico quando la voce che narra non appartiene a uno dei personaggi della vicenda (potrebbe poi trattarsi di un narratore impersonale, come in *Anna Karenina*; oppure di un narratore individuabile, che dice "io", ma che riferisce una storia della quale per qualche via è giunto a conoscenza).

Si riconsiderino brevemente gli esempi, tratti da Omero e da Tolstoj, con cui abbiamo aperto il paragrafo precedente. Nel primo caso è chiaro chi sia il Narratore: c'è una persona (Ulisse) che dice "io" e che racconta un'esperienza alla quale ha preso direttamente parte. Si può in questo caso parlare di *narrazione opaca*, col che si indica che l'atto della narrazione non è reso invisibile dallo scrittore, ma è chiaramente mostrato: nel lettore non si produce l'illusione di assistere in presa diretta ad avvenimenti reali, ma lo si rende perfettamente consapevole che c'è qualcuno che sta raccontando. Una narrazione opaca non implica necessariamente un Narratore omodiegetico (come nell'esempio di Ulisse), ma può caratterizzare anche un racconto con Narratore eterodiegetico, del tutto estraneo alla vicenda raccontata. Opaca è infatti ogni narrazione in cui il narratore compie intrusioni nel racconto, si sofferma a commentare l'agire dei personaggi, si ritrae nell'atto stesso di scrivere (si pensi a Manzoni che nell'*Introduzione* dei *Promessi sposi* accenna al manoscritto dell'Anonimo secentesco, dilavato e quasi illeggibile, dal quale ha tratto la Storia che si appresta a narrare), o fa avvertire la sua presenza di "regista" degli avvenimenti attraverso interventi metanarrativi (nei quali cioè propone considerazioni sulla narrazione stessa e sulla sua gestione. Si pensi anche agli interventi con cui Ariosto nel *Furioso* abbandona temporaneamente le vicende di un personaggio per concentrarsi su un altro: «Ma lasciamo Rinaldo...»).

Chi sia il Narratore nel passo di Tolstoj sopra ricordato è invece meno chiaro. In questo caso parliamo di *narrazione trasparente*, che

tende cioè a celare la Storia come prodotto di un atto di narrazione, per farla sentire come qualcosa di reale. Alcuni movimenti letterari (come il Naturalismo francese e il Verismo italiano) hanno portato alle estreme conseguenze il principio di una narrazione trasparente, nella quale cioè il Narratore fosse invisibile, in modo da creare una piena “illusione di realtà” della Storia. Nel caso di Verga, il maggiore esponente del Verismo italiano, la trasparenza della narrazione si risolve ad esempio nell’adozione di una serie di tecniche volte a celare la presenza di un narratore lontano, per cultura e mentalità, dal mondo di poveri contadini e pescatori rappresentato nei *Malavoglia* e nelle novelle di ambientazione siciliana. È notissima l’apertura di *Rosso Malpelo*, una delle sue novelle più belle: «Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi, e aveva i capelli rossi perché era un ragazzo cattivo». Il narratore si immerge nella mentalità di quel mondo, ne accoglie valori, superstizioni e ignoranza, fino a presentare come perfettamente conseguente e accettabile l’assurda spiegazione che Malpelo avesse i capelli rossi “perché” era cattivo (una tecnica nota alla critica verghiana come “artificio della regressione”: il narratore, che è un borghese colto, “mette da parte” la propria cultura e la propria mentalità per chiudersi all’interno dei ristretti orizzonti mentali dei suoi personaggi, “regredendo”, per l’appunto, al loro livello). È chiaro che in una narrazione in prima persona (Narratore omodiegetico) l’*opacità* della narrazione tocca un massimo di evidenza: essa comporta da parte del narratore una presentazione dei fatti chiaramente filtrata dalle sue opinioni, dalla sua mentalità, dal suo modo di organizzare l’esperienza. Ma anche un narratore esterno (eterodiegetico), come abbiamo visto, può assegnare alla narrazione una forte “opacità”. È il problema delle *metalessi* (o *intrusioni d’autore*). L’intrusione di un Narratore eterodiegetico nel racconto non sempre si manifesta in maniera immediatamente riconoscibile, attraverso esplicite considerazioni sui fatti: anche solo un aggettivo può esprimere una valutazione morale, di simpatia o antipatia per un personaggio. A volte piccoli segnali di intrusione del Narratore sono rilevabili in narrazioni trasparenti: si tratta talora di veri e propri cedimenti rispetto al “canone dell’impersonalità”. Si veda questo esempio, tratto da *Jeli il pastore* di Verga, suggerito da Hermann Grosser:

Ogni idea nuova che gli picchiasse nella testa per entrare, lo metteva in sospetto, e pareva la fiutasse colla diffidenza selvaggia della sua vajata. Però non mostrava meraviglia di nulla al mondo: gli avessero detto che in città i cavalli andavano in carrozza, egli sarebbe rimasto impassibile, con quella *maschera d'indifferenza orientale che è la dignità del contadino siciliano*.

Dove è evidente, a conclusione del passo, il ricorso a un'immagine che rivela il giudizio di un narratore estraneo al mondo rappresentato.

È da ricordare infine che talora il Narratore può inserire nel racconto un altro narratore che a sua volta racconta una storia. Si parla allora di *Narratore di secondo grado*, e di diversi *livelli della narrazione*.

Nell'*Odissea*, Omero è il narratore di primo grado, mentre Ulisse che alla corte dei Feaci racconta in prima persona la storia dei propri viaggi (ll. VIII-XII) è un narratore di secondo grado. In alcune novelle del *Decameron* il meccanismo è ancora più complesso. Si pensi ad esempio alla novella di Melchisedech ebreo (giornata prima, novella terza): Narratore di primo grado è Boccaccio, che racconta di come dieci giovani, per sfuggire alla peste che infuriava a Firenze, si fossero ritirati in campagna, trascorrendo le giornate in piacevoli attività, tra cui il raccontarsi novelle. La novella di Melchisedech è raccontata da Filomena, che è dunque Narratrice di secondo grado. All'interno della novella compare l'ebreo Melchisedech, che si sottrae alle insidie del Saladino raccontando una breve parabola. Melchisedech è quindi Narratore di terzo grado.

**3.5.3. La distanza e le parole e i pensieri dei personaggi** Si deve alla *Poetica* di Aristotele (IV secolo a.C.) la distinzione tra due modi fondamentali di esporre una Storia: in forma narrativa (che il filosofo chiama *diegesi*, cioè "narrazione") e in forma drammatica (*mimesi*, che in greco significa "imitazione"). Aristotele pensava naturalmente alle due forme letterarie prevalenti e più alte nella tradizione greca, l'epopea omerica e la tragedia. Nel caso di Omero la vicenda (Storia) viene mediata da una voce narrante, che è invece assente nella rappresentazione drammatica, nella quale i personaggi non sono "raccontati", ma agiscono direttamente sulla scena, sotto gli occhi dello spettatore. I loro gesti non devono essere descritti, la loro collocazione nello spazio non richiede precisazioni (Oreste è a destra di Pilade?

o viceversa?), il tono della voce (adirato, dolce, carezzevole, solenne o insinuante) non deve essere specificato col ricorso a informazioni verbali (del tipo: «X rispose fremendo di rabbia»): tutte queste cose lo spettatore, semplicemente, le vede e le ascolta direttamente nei movimenti e nelle parole degli attori.

Nei termini dell'organizzazione strutturale delle informazioni che giungono al fruitore della Storia, è dunque evidente che la principale differenza che intercorre tra diegesi e mimesi consiste proprio nel fatto che nel primo caso esiste un mediatore delle informazioni (il Narratore), mentre nel secondo caso è assente. Tale mediazione, che si interpone tra Storia e fruitore, è appunto la *distanza*. Mentre la mimesi presuppone una distanza eguale allo "zero" (lo spettatore ascolta le parole dei personaggi nella loro forma esatta e completa; ne vede gesti e movimenti nella loro esatta spazialità), la diegesi non può non implicare una certa distanza, cioè un maggiore o minore ruolo di mediazione nel flusso delle informazioni da parte del Narratore.

Tra la Storia e il lettore che la fruisce si pone una distanza che sarà tanto maggiore quanto maggiore risulterà il ruolo di intermediazione svolto dal Narratore. Egli potrà quindi tendere a divenire *trasparente* (cfr. PAR. 3.5.2), a rendere invisibile la sua presenza; oppure tenderà a intervenire massicciamente nel racconto, con commenti, riflessioni e altro. Minima la distanza nel primo caso; massima nel secondo: ma in nessuna forma di diegesi la distanza tra Storia e fruitore può essere annullata completamente.

Un caso in cui un racconto diegetico si avvicina molto all'annullamento della distanza proprio della forma drammatica, è quello del *racconto di parole*, fondato cioè sulla pura registrazione delle parole dei personaggi, senza l'introduzione di disascalie che, orientando in qualche modo il lettore, aumentino la distanza tra lui e la storia raccontata. In ottemperanza al canone dell'impersonalità del narratore, un verista come Federico De Roberto (1861-1927) ricorse spesso alla costruzione di interi racconti basati quasi esclusivamente sul dialogo dei personaggi, lasciando al lettore il compito di ricostruire gradualmente la storia, le caratteristiche psicologiche e i ruoli degli interlocutori, sulla base degli indizi che prendono progressivamente corpo nelle loro parole.



Il racconto di parole, nella sua qualità di racconto fortemente “mimetico” e drammatizzato, che tende ad annullare in maniera sistematica la distanza tra lettore e Storia, costituisce tuttavia un fenomeno sostanzialmente marginale nella narrativa. Normalmente un racconto alterna il resoconto di avvenimenti e la descrizione di *esistenti* con il riportare parole e pensieri dei personaggi. In quest’ultimo caso al Narratore sono disponibili diverse modalità, che comportano livelli diversi di distanza o, in altri termini, di fedeltà alla lettera delle parole espresse dai personaggi: discorso narrativizzato, discorso diretto e discorso indiretto.

*Discorso narrativizzato o riferito.* È il caso in cui il narratore riassume con proprie parole quanto un personaggio ha detto. Così in questo passo tratto dai *Tre moschettieri* di Alexandre Dumas (1802-1870):

La regina sembrava allegra e felice, cosa che faceva meravigliar molto le persone che la circondavano, le quali avevano l’abitudine di vederla quasi sempre pensierosa. *Ella spiegava quel sentimento d’allegria con la bellezza della festa e il piacere che aveva provato nella danza.*

Quali siano state le esatte parole della regina non viene riportato (che espressioni abbia usato: se frasi semplici ed essenziali o invece qualche immagine più vivace, un aggettivo non banale), il Narratore fornisce un resoconto che contiene il senso generale di quanto il personaggio ha detto. Il Discorso narrativizzato costituisce naturalmente il caso in cui massima è la distanza, cioè maggiore è il ruolo di mediazione che vi svolge il Narratore.

*Discorso diretto o riferito.* Il narratore riporta integralmente le parole pronunciate (o i pensieri formulati mentalmente) dal personaggio. Si consideri quest’altro esempio tratto sempre dai *Tre moschettieri*:

I due amici [d’Artagnan e Aramis] parlavano già da qualche tempo quando un servitore del signore di Tréville entrò portando un plico sigillato.

- Che cos’è questo? – domandò Aramis.
- Il congedo che il signore ha domandato – rispose il servo.
- Io? io non ho mai domandato congedi.
- Tacete e prendete – disse d’Artagnan – e voi, amico mio, eccovi mezza doppia per il vostro incomodo. Direte al signor di Tréville che Aramis lo ringrazia sinceramente e di cuore. Andate.

Il servo s’inchinò e partì.

In questo caso la mediazione del Narratore appare minore (minima la distanza). La pagina acquista una maggiore immediatezza, che le deriva dalla teatralizzazione che caratterizza la costruzione del racconto: una sorta di palcoscenico su cui i personaggi dialogano in forme che appaiono più strettamente aderenti alla realtà.

Non va comunque dimenticato che ogni forma di “aderenza alla realtà” risponde però a criteri convenzionali. Così il discorso diretto o riferito presuppone spesso una trasposizione linguistica delle forme del parlato per ragioni vuoi di decoro stilistico vuoi di comprensibilità. Anche un autore come Verga, ispirato da una forte vocazione alla rappresentazione realistica, fa ad esempio parlare i suoi personaggi di estrazione popolare con una lingua sì semplificata nelle strutture sintattiche, non priva di errori e solecismi, di espressioni gergali, dialettali, di proverbi popolari: ma non si tratta comunque in alcun modo di una trascrizione esatta delle parole di un contadino siciliano del secondo Ottocento, che non avrebbero potuto che essere in dialetto.

Un forte tasso di convenzionalità riguarda anche il modo in cui tradizionalmente il Narratore riporta i pensieri del personaggio. Essi vengono normalmente trasposti in forma di dialogo interiore, mentre in realtà normalmente i nostri pensieri non vengono interiormente verbalizzati (formulati cioè attraverso parole sintatticamente organizzate): la nostra vita psichica è fatta soprattutto di percezioni, di intuizioni o passaggi non logicamente specificati, di imprevedibili connessioni, di stati psichici rapportabili a processi inconsci. Nella categoria del discorso diretto rientra il modo in cui tradizionalmente la narrativa ha riportato i pensieri dei personaggi. Si legga questa ottava ariostesca (*Orlando furioso*, XXVIII, 18):

Iocondo ancor duo miglia ito non era, [Giocondo non aveva fatto due miglia]  
che gli venne la croce raccordata [che si ricordò della croce]  
ch'avea sotto il guancial messo la sera,  
poi per oblion [per dimenticanza] l'avea lasciata.  
«Lasso! (dicea tra sé) di che maniera  
troverò scusa che mi sia accettata,  
che mia moglie non creda che gradito  
poco da me sia l'amor suo infinito?».

I pensieri di Giocondo sono riportati tra virgolette, e introdotti da un *verbum dicendi* («dicea tra sé»), come se fossero stati effettivamente pronunciati dal personaggio.

Una forma particolare di discorso diretto è invece costituita dal *pensiero diretto libero* e dal *flusso di coscienza*. Diffusisi nella narrativa moderna e contemporanea, costituiscono una forma di rappresentazione del pensiero del personaggio meglio capace di esprimere l'accumularsi imprevedibile e spesso caotico di pensieri e impressioni che caratterizzano la vita psichica dell'individuo. Ne proponiamo due esempi tratti entrambi dall'*Ulisse* di James Joyce (1882-1941):

In Westland Row si fermò davanti alla vetrina della Belfast and Oriental Tea Company e lesse l'etichetta dei pacchetti di stagnola: miscela scelta, qualità sopraffina, miscela per famiglie. Piuttosto caldo. Tè. Bisogna che ne prenda un po' da Tom Kernan.

Nel racconto delle azioni compiute da Leopold Bloom, il protagonista del romanzo («si fermò... lesse»), si inseriscono alcuni suoi pensieri («Piuttosto caldo... Bisogna che ne prenda un po'») senza che le virgolette o un verbo (*pensò, disse tra sé* ecc.) lo indichino al lettore: si tratta di una forma di rappresentazione che, ricorda Chatman, «nei casi di notevole estensione viene chiamata "monologo interiore"». Si parla di flusso di coscienza quando la rappresentazione del pensiero del personaggio appare nella forma di trascrizione immediata del libero fluire del pensiero (con associazioni impreviste, salti e omissioni, accumulo di impressioni). Un esempio celeberrimo di flusso di coscienza è costituito dal monologo di Molly Bloom, che chiude il romanzo di Joyce. Il discorso mentale del personaggio trascorre liberamente da un pensiero all'altro, attraverso imprevedibili associazioni e analogie:

Si perché prima non ha mai fatto una cosa del genere chiedere la colazione a letto con due uova da quando eravamo all'albergo City arms quando faceva finta di stare male con la voce da sofferente e faceva il pascià per rendersi interessante con Mrs Riordan vecchia befana e lui credeva d'essere nelle sue grazie e lei non ci lasciò un baiocco tutte messe per sé e per l'anima sua spilorcia maledetta...

L'assenza di ogni segno di interpunzione (uno degli espedienti più clamorosi adottati dallo scrittore) sottolinea poi la piena libertà delle associazioni mentali, private di ogni organizzazione e strutturazione logico-discorsiva.

*Discorso indiretto.* Consiste nel riportare le parole del personaggio inserendole all'interno del discorso condotto dal Narratore. Si legga questo passo tratto dal *Decameron* (giornata III, novella 8), dove un abate cerca di convincere una giovane donna ad accettare il suo amore:

L'abate veggendola averlo ascoltato e dare indugio alla risposta, parendogliene avere già mezza convertita, con molte altre parole alle prime continuandosi, avanti che egli ristesse [= prima che smettesse di parlare], l'ebbe nel capo messo che questo fosse ben fatto: per che essa vergognosamente disse *sé essere apparecchiata* [= pronta] *a ogni suo comando, ma prima non poter che Ferondo andato fosse in Purgatorio.*

Le parole della donna sono inserite all'interno del discorso del Narratore, ma il contenuto del discorso è scarsamente variato (non viene cioè riassunto) rispetto a quello che sarebbe se fosse espresso in forma diretta (che potrebbe risultare all'incirca così: “[la donna] disse: ‘sono apparecchiata a ogni vostro comando, ma non posso [farlo] prima che Ferondo sia andato in Purgatorio’ ”). Per quanto riguarda la distanza, il discorso indiretto si colloca a un livello intermedio tra il discorso diretto (più immediato) e il discorso narrativizzato (in cui la parola del Narratore, il suo filtro, è massima).

Una forma molto diffusa di discorso indiretto è il cosiddetto *discorso indiretto libero*, che consiste nel riportare le parole o i pensieri di un personaggio senza introdurli con verbi di dire (*disse che, pensò che*) né, ovviamente, delimitandoli con virgolette, o altri espedienti grafici, ma adottandone mentalità, modi espressivi e, in genere, rappresentando le caratteristiche movenze del parlato (o del pensato), come a riprodurre le esatte parole e i pensieri dei personaggi quali effettivamente furono formulati. Nulla indica che quelle parole appartenano al personaggio piuttosto che al Narratore. C'è infatti un tasso di ambiguità caratteristico dell'indiretto libero, che sostanzialmente consiste in un Narratore che non rinuncia alla propria “voce” (è cioè sempre lui a parlare, a proporsi come responsabile diretto dell'enun-

ciato), ma lo fa indossando l'abito linguistico del suo personaggio. Si legga questo passo di Verga (dalla novella *Don Licciu Papa*). Si sta parlando di “massaro” Vito, che era stato citato in giudizio per un debito non pagato, e che si era visto perciò requisita dalla giustizia la mula:

Lì, davanti al giudice, seduto al tavolino, che pareva Ponzio Pilato, quando massaro Venerando l'aveva citato per riscuotere il credito della mezzeria, non seppe che rispondere. La chiusa [= potere] dei Grilli era buona soltanto per far grilli; il minchione era lui, se era tornato dalla messe a mani vuote, e massaro Venerando aveva ragione di voler essere pagato, senza tante chiacchiere e dilazioni, perciò aveva portato l'avvocato, che parlava per lui. Ma com'ebbe finito, e massaro Venerando se n'andava lieto, dondolandosi dentro gli stivaloni come un'anitra ingrassata, non poté stare di domandare al cancelliere se era vero che gli vendevano la mula.

L'indiretto libero va da «la chiusa» a «parlava per lui». Senza l'impiego del virgolettato (si noti però la presenza di due evidenti “marcatori” che lo racchiudono: «non seppe che rispondere», che introduce alla cedevole autodifesa dell'imputato, e «com'ebbe finito»), di fatto il Narratore riporta le parole del personaggio (massaro Vito) conservandone le inflessioni e le sfumature espressive (termini dialettali, modi di dire, movenze tipiche del parlato). Nello stesso tempo però il discorso è chiaramente indiretto: si veda il trattamento dei verbi, che sono tutti all'imperfetto (in forma diretta, massaro Vito avrebbe detto: “il minchione sono io, se sono tornato dalla messe a mani vuote”).

### 3.6. Il problema del punto di vista

**3.6.1. La focalizzazione** Qualsiasi esperienza reale fatta oggetto di una narrazione presuppone che ci si ponga in un certo *punto di vista*, che si raccontino gli eventi o si descriva la scena da un certo punto di osservazione. Si provi a pensare a un incidente stradale e alle testimonianze che lo descrivono. Anche se le diverse testimonianze concordano (raccontano cioè senza discrepanze la stessa dinamica), ognuna di esse sarà diversa, perché ognuno dei presenti avrà assistito all'evento da un diverso punto di osservazione. Si supponga di porre

tre telecamere che registrino quanto vede ad esempio un tamponato, il tamponante e un testimone che assiste alla scena dai bordi della strada: avremo necessariamente tre spezzoni di film diversissimi.

Se uno scrittore decide di raccontare quell'incidente, dovrà scegliere in quale punto di osservazione porsi. Racconterà l'evento così come l'ha vissuto il tamponato? Riferirà ciò che ha visto e pensato in quegli istanti il tamponante? O fingerà di porsi ai bordi della strada e di assistere all'incidente dal punto di osservazione del testimone? La scelta non è oziosa. L'adozione di un punto di vista e non di un altro comporta infatti *modalità diverse nella gestione delle informazioni fornite dal testo*: stabilito cioè un certo punto di vista, il Narratore potrà raccontare alcune cose e non altre. Quando egli decide di filtrare il racconto di un fatto facendolo passare attraverso gli occhi e la mente di qualcuno, allora ci troviamo di fronte a un *racconto focalizzato*. *Focalizzazione* è infatti il termine che viene comunemente impiegato (seguendo la terminologia proposta dal critico francese Gerard Genette) per indicare un racconto in cui una persona precisa (quella e non un'altra) "vede" ciò che viene raccontato. Se tale persona è uno dei personaggi che fanno parte della storia, allora si parla di *racconto a focalizzazione interna*. In questo caso il Narratore sa soltanto quello che sa il personaggio attraverso gli occhi del quale si assiste agli eventi raccontati.

Quando il Narratore filtra il racconto degli eventi attraverso gli occhi e la mente di qualcuno che non è un personaggio della storia, allora si parla di *focalizzazione esterna*. In questo caso il Narratore sa meno dei personaggi della storia: è un testimone esterno che non entra nella mente di nessuno di loro.

Non necessariamente un racconto è focalizzato. Lo scrittore può decidere di raccontare la storia senza che il Narratore scelga un punto di vista determinato. Può liberamente entrare nella mente di ognuno dei personaggi, sapere in ogni momento cosa stanno pensando. Questa modalità, che è per altro la più comune nella narrativa d'invenzione, presuppone un *narratore onnisciente*. Il suo sguardo non coincide con quello di nessuno dei personaggi, ma è quello di tutti i personaggi nello stesso tempo. Poiché, in tale caso, non esiste un punto di vista determinato, questo tipo di racconto è detto *non focalizzato* o a *focalizzazione zero*.

**3.6.2. La focalizzazione interna** In questo caso il Narratore adotta il punto di vista di uno dei personaggi: “vede” attraverso i suoi occhi; sa soltanto quello che il personaggio scelto sa. Bisogna però fare attenzione a non confondere il punto di vista con la *voce narrante*. Adottare il punto di vista di un personaggio non significa che la voce narrante debba dire “io”, che sia cioè il personaggio stesso a narrare le proprie esperienze (perché vi è direttamente coinvolto o è semplicemente testimone della vicenda). Si consideri questo passo tratto dai *Promessi sposi* di Manzoni, in cui si racconta dell’arrivo di Renzo a Milano (cap. XI):

La strada era deserta, dimodoché, se non avesse sentito un ronzio lontano che indicava un gran movimento, gli sarebbe parso d’entrare in una città disabitata. Andando avanti, senza saper cosa si pensare, vide per terra certe strisce bianche e soffici, come di neve; ma neve non poteva essere; che non viene a strisce, né, per il solito, in quella stagione. Si chinò sur una di quelle, guardò, toccò, e trovò ch’era farina. – Grand’abbondanza, – disse tra sé, – ci dev’essere in Milano, se straziano in questa maniera la grazia di Dio.

In questo caso “parla” un narratore esterno (la stessa voce narrante che troviamo in tutto il romanzo), ma gli occhi che vedono sono quelli del personaggio. Il progressivo apparire di oggetti la cui reale natura è di difficile decifrazione (la farina che sembra neve), il loro graduale riconoscimento (attraverso meccanismi ragionativi: “la neve non cade a strisce”, “normalmente non viene in quella stagione” [è il giorno di san Martino, l’11 novembre 1628]): sono immagini, sensazioni e riflessioni filtrate attraverso la mente dello sprovveduto montanaro che – per la prima volta in vita sua – sta entrando nella grande città.

Naturalmente Manzoni avrebbe potuto decidere di far raccontare i *Promessi sposi* da Renzo stesso (in questo caso avrebbe scritto un romanzo diversissimo). Lo stesso passo sarebbe stato raccontato all’incirca così:

Vidi che la strada era deserta, dimodoché, se non avessi sentito un ronzio lontano che indicava un gran movimento, mi sarebbe parso d’entrare in una città disabitata. Andando avanti, senza saper cosa mi pensare, vidi per terra certe strisce bianche e soffici, come di neve; ma neve non poteva essere; che non viene a strisce, né, per il solito, in quella stagione...

Si distingue la focalizzazione interna in:

- *fissa*: quando il Narratore adotta per tutta l'opera il punto di vista di un solo personaggio;
- *variabile*: quando il Narratore adotta in alcune parti il punto di vista di un personaggio e, in successione, quello di altri;
- *multipla*: quando uno stesso evento è narrato dal punto di vista di personaggi diversi.

*Focalizzazione interna fissa.* Consideriamo questo brano tratto dalle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo (1778-1827). Trattandosi di un romanzo epistolare (costituito cioè da una raccolta di lettere), il protagonista parla sempre in prima persona. Diversamente da altri romanzi epistolari che raccolgono le lettere di personaggi diversi, quello foscoliano raccoglie infatti soltanto le lettere del giovane Jacopo Ortis.

Stamattina io me n'andava un po' per tempo alla villa, ed era già presso alla casa di T\*\*\*, quando mi ha fermato un lontano tintinnio d'arpa. O! io mi sento sorridere l'anima, e scorrere in tutto me quanta mai voluttà allora m'infondeva quel suono. Era Teresa – come poss'io immaginarti, o celeste fanciulla, e chiamarti dinanzi a me in tutta la tua bellezza, senza la disperazione nel cuore!

Il giovane protagonista si sta recando presso la casa del signor T\*\*\*, padre di Teresa, la ragazza amata. Prima di arrivare sente il suono di un'arpa, che gli infonde un senso profondo di piacere. Successivamente comprende che a suonare lo strumento è Teresa. Gli avvenimenti sono narrati nell'ordine in cui si sono presentati alla percezione di Jacopo. Lo sguardo del Narratore non corre più veloce di lui, ma lo segue nel suo avvicinarsi alla casa, sosta quando egli si ferma ad ascoltare il suono dell'arpa. Leggendo il passo impariamo che a suonare l'arpa è Teresa («Era Teresa»), nel momento stesso in cui se ne rende conto il personaggio.

La focalizzazione interna fissa è tipica di narrazioni in cui un protagonista racconta la propria esperienza, o racconta eventi di cui è stato testimone diretto. È quest'ultimo ad esempio il caso del dottor Watson, testimone e narratore delle inchieste di Sherlock Holmes di Conan Doyle. Questa tecnica consente al Narratore di seguire



il detective protagonista nei suoi spostamenti, ma poiché il dottor Watson può sì vedere l'amico agire, ma non è naturalmente in grado di entrare nella sua testa e di "leggerne" i pensieri, ne deriva che i ragionamenti fatti da Holmes per arrivare a scoprire il colpevole restano in gran parte sconosciuti (producendo così *suspense*, attesa): solo a conclusione del racconto, quando il colpevole è stato smascherato e consegnato alla giustizia, Holmes potrà spiegare all'amico il percorso mentale seguito per risolvere il caso.

*Focalizzazione interna variabile.* È una soluzione comunissima (tipica anzi del racconto classico). Normalmente presuppone un Narratore esterno, che adotti in successione i punti di vista dei diversi personaggi. Stabilire una distinzione netta tra focalizzazione interna variabile e racconto non focalizzato (focalizzazione zero) è spesso difficilissimo, anche perché il racconto non focalizzato (che non adotta il punto di vista di alcun personaggio) spesso altro non è che un racconto in cui i cambiamenti del punto di vista sono continui e velocissimi.

*Focalizzazione multipla.* Si parla di focalizzazione multipla quando uno stesso evento viene raccontato secondo più punti di vista. Essa ricorre tipicamente nei romanzi epistolari, quando i diversi corrispondenti raccontano (e interpretano) uno stesso episodio. Naturalmente non dobbiamo pensare a un romanzo costituito dalla raccolta di lettere di un solo personaggio (come il *Werther* di Goethe o l'*Ortis* di Foscolo), ma a opere come *Giulia o la nuova Eloisa* di Rousseau (1760) o come *Le amicitie pericolose* di Choderlos de Laclos (1782).

**3.6.3. La focalizzazione esterna** Si parla di focalizzazione esterna quando il punto di vista adottato è quello di una sorta di osservatore che si limita a descrivere ciò che fanno o dicono i personaggi. Nulla egli sa di quanto passa per la loro mente; nulla sa di quanto faranno; la loro condizione (nome, professione, ruolo nella vicenda) può essere soltanto ricostruita dai brandelli di informazioni che si possono ricavare dai loro gesti e dalle loro parole. Quando assistiamo a un film (a meno che una voce fuori campo o una didascalia ci forniscano delle informazioni preliminari, ma non è una soluzione frequente), ci troviamo comunemente di fronte a una situazione analoga.

Vediamo un esempio tratto dall'apertura di un racconto di Ernest Hemingway (*Mutamento al mare*):

- Bene – disse l'uomo. – E con questo?
  - No, – disse la ragazza, – non posso.
  - Vuoi dire che non vuoi.
  - Non posso, – disse la ragazza. – Questo è tutto quel che voglio dire.
  - Vuoi dire insomma che non vuoi.
  - Bene, – la ragazza disse. – Prendila come ti pare.
  - Non la prendo come mi pare – disse l'uomo. – Magari lo facessi. Disse la ragazza:
  - Per molto tempo non l'hai fatto.
- Era presto, e non c'era nessuno nel caffè, meno il barista e quei due seduti a un tavolino d'angolo. L'estate era alla fine ed essi erano entrambi abbronzati, apparivano fuor di posto a Parigi. La ragazza aveva un abito di *tweed*, la pelle d'un bruno morbido e dorato, i capelli tagliati corti, bellissimi intorno alla fronte. L'uomo la guardava.
- Ucciderò quella donna – disse.

Adottando questa soluzione la narrazione acquista un carattere “oggettivo”: il narratore – che sa meno dei suoi personaggi – non interviene in alcun modo a orientare il lettore, che si trova come collocato di fronte a una situazione reale, alla fotografia di uno spezzone di vita vera (come a tutti può capitare in treno o in una sala d'aspetto di rubare la conversazione di due sconosciuti, e gradualmente inferire chi siano e che rapporti abbiano tra loro). Per questo la tecnica del Narratore esterno si diffuse nel secondo Ottocento tra gli scrittori del Verismo, che si riproponevano di rappresentare la realtà in modo oggettivo e impersonale, senza deformarla attraverso il giudizio, la cultura o le valutazioni introdotte da un punto vista determinato (fosse quello di un personaggio o quello del Narratore).

La focalizzazione esterna, fornendo informazioni su personaggi e situazioni con parsimonia e gradualità, viene talora impiegata per brevi tratti (ad esempio in apertura di un racconto o di un romanzo) anche in racconti in cui il Narratore è onnisciente, per ottenere effetti di *suspense* o per stuzzicare la curiosità del lettore. Abbiamo visto come Flaubert (cfr. PAR. 3.2.2) introduce Frédéric Moreau, il protagonista dell'*Educazione sentimentale*, nella pagina di apertura del romanzo: egli finge di non sapere nulla di quel giovane di cui in realtà sa tutto,

tanto che poche righe sotto, non solo ci dice il suo nome e perché egli si trovi sul battello, ma ci informa dei suoi progetti e dei suoi movimenti nelle settimane a venire e persino delle recondite speranze della madre di lui (l'eredità di uno zio di Le Havre):

Frédéric Moreau aveva appena conseguito il *baccalauréat* e stava tornando a Nogentsur-Seine, dove avrebbe dovuto languire per due mesi prima di ripartire per andare a iscriversi a legge. Sua madre l'aveva mandato, col denaro indispensabile, a Le Havre a trovare uno zio, dal quale lei sperava che avrebbe ereditato.

**3.6.4. Il racconto non focalizzato** Parliamo di racconto non focalizzato quando il Narratore ha a disposizione più informazioni di quante ne possieda qualunque personaggio della storia: il suo accesso agli avvenimenti narrati non coincide né con lo sguardo né con la coscienza di un personaggio particolare (che ha necessariamente una visione e una conoscenza parziale degli eventi). Il Narratore può entrare liberamente nella coscienza dei personaggi; può anticipare eventi che devono ancora verificarsi; può muoversi liberamente nello spazio. Per comprendere la libertà con cui si muove il Narratore onnisciente può essere utile confrontare il passo dei *Promessi sposi* citato a p. 119, con un brano in cui il racconto non è focalizzato. Nel passo manzoniano Renzo vede di lontano delle strisce bianche che segnano il terreno della strada: ha dei dubbi, poi finalmente le raggiunge, si china, le tocca, si rende conto che si tratta di farina. Ognuno di questi gesti è reso possibile da un graduale avvicinamento alle strisce; il luogo muta (Renzo dapprima è lontano dal punto in cui si trova la farina, poi lo raggiunge) seguendo il ritmo del cammino del protagonista, che – spinto da una viva curiosità – avrebbe anche potuto mettersi a correre e giungere prima, ma non avrebbe comunque potuto essere *simultaneamente* in due diversi punti di osservazione (lontano dalle strisce bianche e tanto vicino ad esse da poterle toccare). Si consideri ora il seguente passo, tratto da un romanzo americano contemporaneo ai *Promessi sposi*, *L'ultimo dei Mohicani* (1826), di James Fenimore Cooper. Un gruppo di uomini e donne, guidati da un giovane maggiore inglese, sta attraversando una pericolosa foresta, per raggiungere un avamposto fortificato:

Il giovane sorrise fra sé credendo di aver confuso qualche lucente bacca di bosco per gli occhi luccicanti di un selvaggio in cerca di preda e continuò a cavalcare riprendendo la conversazione interrotta dal fuggevole pensiero.

Il maggiore Heyward si era sbagliato soltanto nel permettere al suo orgoglio giovanile e generoso di rallentare la sua attiva vigilanza. La cavalcata non era da lungo passata, che i rami dei cespugli che formavano la macchia furono cautamente scostati e un viso umano [...] sbirciò le orme dei viaggiatori che si allontanavano.

Il Narratore non sta osservando la scena da un punto determinato; il suo punto di osservazione è mobile e simultaneo. Inizialmente sembra essere interno al maggiore Heyward (di cui conosce i pensieri: egli “crede” di aver intravisto gli occhi di un selvaggio che li spia dietro un cespuglio). Che quell’impressione fugace del giovane maggiore non fosse però un errore, il narratore può dircelo perché *contemporaneamente* “vede” cosa c’è dietro il cespuglio, dal quale – passati i cavalli del maggiore e dei suoi compagni – spunta il viso di un Indiano. È come se più telecamere riprendessero la scena da punti diversi, cosicché il lettore vede contemporaneamente i viaggiatori che si allontanano, le orme dei loro cavalli lasciate sul sentiero, il volto dell’Indiano che li spia.

Altra caratteristica determinante del racconto non focalizzato consiste nella piena libertà con cui il narratore entra contemporaneamente nella mente dei suoi personaggi, cogliendone intenzioni e pensieri reconditi. Si legga il brano tratto da *Papà Goriot* di Balzac. Eugenio di Rastignac un giovane provinciale di talento, ma di modeste condizioni sociali, è finalmente riuscito a introdursi negli ambienti della nobiltà parigina:

L’indomani, all’ora del ballo, Rastignac si recò in casa della signora de Beauséant, che lo condusse con sé per presentarlo alla duchessa di Carigliano. Fu accolto con ogni cortesia dalla marescialla, presso la quale ritrovò la signora de Nucingen. Delfina [è il nome della signora de Nucingen] s’era agghindata nell’intento di piacere a tutti per meglio piacere ad Eugenio, dal quale attendeva impazientemente un’occhiata, credendo così di celare la propria impazienza. [...] durante il ballo lo studente [Eugenio di Rastignac] considerò tutto il valore della sua posizione, e si rese conto di avere un rango nella società per il fatto d’esser cugino della signora di Beauséant. L’aver conquistato la baronessa de Nucingen, che già gli si attribuiva come amante, lo metteva così in evidenza che tutti i giovani gli lanciavano occhiate d’invidia; cogliendone qualcuna, gustò i primi piaceri della vanità.

I pensieri della signora di Nucingen e quelli di Eugenio di Rastignac sono egualmente noti al narratore, che vede contemporaneamente nella mente di Delfina (ci dice che si è agghindata con il preciso intento di piacere a Eugenio; attende con impazienza un'occhiata del giovane) e in quella di Eugenio (conosciamo così la soddisfazione che egli prova per essere stato finalmente introdotto in società, e sappiamo che gode nel sentirsi invidiato dagli altri giovani come amante di Delfina). Un'altra caratteristica del racconto non focalizzato consiste nella presenza di anticipazioni, da parte del narratore, di eventi che non si sono ancora verificati.

### 3.7. La dimensione del tempo

**3.7.1. L'ordine degli eventi** Nel già ricordato saggio *Aspetti del romanzo* (1927), Forster osservava brillantemente che nel romanzo la tirannia del tempo è imperativa:

Nella vita quotidiana è sempre possibile, per voi o per me, negare che il tempo esista, e agire di conseguenza, anche se diventeremo inintelligibili per i nostri concittadini, i quali ci rinchiuderanno quindi in un luogo che essi si compiacciono di chiamar manicomio. Per un romanziere, al contrario, non è mai possibile negare il tempo nell'ordito del suo romanzo.

La dimensione del tempo è ineludibile in qualsiasi narrazione, che è "successione" di eventi, strutturati in una (semplice o complessa) concatenazione temporale. La verbalizzazione, su cui si fonda la narrativa, comporta del resto una fruizione che implica una diacronia, cioè una successione (di parole, immagini, significati). Ad esempio possiamo percepire in modo simultaneo un quadro, ma se volessimo descriverlo non potremmo che accumulare diacronicamente i particolari che lo compongono.

Ogni Storia ha un inizio e una fine definibili in termini cronologici. Si tratta di una cronologia interna che può essere segnalata in termini assoluti (giorno, mese, anno) più o meno precisi, o in termini relativi (la distanza, misurata in ore, giorni, mesi o anni, che intercorre tra l'inizio e la fine della storia). È questo il cosiddetto *tempo della Storia*, che misura l'effettiva durata delle vicende narrate. Il tempo della

Storia è però una dimensione oggettiva, che ben poco ha che fare con il trattamento cui il Narratore sottopone il tempo nel Racconto. Si ricorderà come tra i suoi “diritti” (sottoscritti dal lettore in quel tacito accordo che è il patto narrativo) figura quello di selezionare gli eventi secondo la loro importanza nella concatenazione logica della vicenda, sottraendoli al flusso caotico e indistinto del tempo reale. In un famoso racconto di Borges si parla di un imperatore che volle una mappa perfetta del suo impero: ne fu così costruita una esattamente grande come l'impero stesso. Perfetta, appunto, ma assurdamente inutile. Così il Narratore interviene sul tempo della Storia come su una mappa, in cui si selezionano solo alcuni particolari, si ritagliano percorsi e logiche utili all'orientamento. Al tempo della Storia va aggiunto così il *tempo del Racconto*, che è quanto risulta dagli interventi operati dal Narratore sulla cronologia degli eventi. Egli opera cioè dei tagli, dei salti («due settimane dopo la rivide...»), delle ripetizioni; può dilatare alcuni eventi, rimandare il racconto di altri. Al tempo “reale” e “oggettivo” della Storia si contrappone quindi il tempo “fittizio” e “soggettivo” del Racconto: non diversamente, del resto, in quel racconto del nostro passato che è la memoria di ciascuno di noi, un gesto o un istante possono occupare molto più “spazio” di intere giornate o settimane che ci appaiono un abisso di vuoto.

Nel PAR. 3.4.I, parlando del rapporto tra fabula e intreccio, abbiamo accennato al fatto che il Narratore può dislocare gli eventi creando delle *anacronie*, può cioè modificare il reale rapporto cronologico tra gli eventi, anticipando avvenimenti che devono ancora verificarsi (prolessi), o posticipando solo in un momento successivo del Racconto avvenimenti accaduti precedentemente (analessi). È questo un aspetto fondamentale del problema del trattamento del tempo nel Racconto: l'*ordine*. La fabula – come abbiamo visto – è la successione degli eventi nell'ordine logico-cronologico proprio dell'esperienza reale (dove c'è sempre un “prima” e un “dopo” posti in un rapporto imm modificabile: non si scende da un treno se prima non vi si è saliti; non si può morire se prima non si è nati). La costruzione dell'intreccio, con il quale il Narratore può produrre effetti di *suspense*, di sorpresa, di generica attesa, è dunque in primo luogo un problema di riorganizzazione del materiale narrativo sulla base della sua successione cronologica.

**3.7.2. La durata** Ma il problema del tempo nel Racconto non riguarda soltanto l'ordine degli avvenimenti e la loro disposizione rispetto ai rapporti logico-cronologici che tra essi intercorrono.

Si consideri il passo seguente, tratto dai *Promessi sposi* (cap. VIII): Renzo e Lucia, assieme a due testimoni (Tonio e Gervaso), si sono introdotti furtivamente nella casa di don Abbondio. Intendono coglierlo di sorpresa e pronunciare di fronte a lui le formule essenziali del matrimonio («questa è mia moglie»; «questo è mio marito»), che costringerebbero il curato a ratificare contro la sua volontà l'avvenuto matrimonio:

Don Abbondio, vide confusamente, poi vide chiaro, si stupì, s'infuriò, pensò, prese una risoluzione: tutto questo nel tempo che Renzo mise a proferire le parole: «signor curato, in presenza di questi testimoni, quest'è mia moglie». Le sue labbra non erano ancora tornate al posto, che don Abbondio, lasciando cader la carta, aveva già afferrata e alzata, con la mancina, la lucerna, ghermito, con la dritta, il tappeto del tavolino, e tiratolo a sé, con furia, buttando in terra libro, carta, calamaio e polverino; e, balzando tra la seggiola e il tavolino, s'era avvicinato a Lucia.

Quanto durano realmente i gesti descritti dal Narratore? Pochi istanti, qualche secondo. Ma la loro descrizione ci appare molto più lunga: abbiamo come l'impressione che il tempo si dilati. L'impressione deriva da una misura che non riguarda il tempo della Storia (per il quale quel gesto non è che un'azione consumata in modo velocissimo) ma il tempo del Racconto, che è in primo luogo tempo della scrittura e della lettura. La *durata* di quei gesti ci appare dilatata perché dilatato è il tempo necessario alla lettura, parola dopo parola, riga dopo riga, della loro descrizione. Abbiamo così introdotto una seconda dimensione essenziale nel trattamento del tempo nel Racconto, appunto la durata, cioè il rapporto ipotetico che intercorre tra la durata dell'evento raccontato e quella della lettura che ce lo comunica.

Genette in *Figure III* (del 1972) ha individuato cinque possibili rapporti di durata tra tempo della Storia (che indichiamo come TS) e tempo del Racconto (TR):

- *scena dialogata*. Si consideri questo breve esempio, tratto da *Un dramma borghese* (1978) di Guido Morselli:

- Papà, posso parlare?
- Certo che puoi.
- Forse io sono *vergesslich*.
- E cioè?
- Non so se la mamma me la figuro bene, ancora.

Sul piano della durata, tra tempo della Storia e tempo del Racconto troviamo una sostanziale identità: il tempo della lettura coincide con la durata delle azioni raccontate (si ricorderà che tra le “azioni” vanno considerati non solo atti fisici, ma anche parole, pensieri e sentimenti dei personaggi). Dunque  $TS = TR$ ;

- *sommario*. È il caso, frequentissimo, in cui il Narratore sintetizza in poche parole eventi protrattisi nel corso del tempo (siano ore, giorni, o anche anni). Ecco un esempio tratto dal *Noviziato di Guglielmo Meister* di Goethe (1749-1832): «Trascorsero così parecchi giorni occupati con questi lavori e Guglielmo ebbe appena tempo di raccontare agli amici le sue avventure e la sua dubbia paternità». Ciò che è successo in quei giorni è appena accennato, complessivamente raccolto nei «lavori» che tengono impegnato il protagonista (si tratta di calcoli e preventivi, analisi di mappe catastali e quant’altro necessario all’acquisto di alcuni terreni). In questo caso pertanto il tempo del Racconto è di durata minore rispetto al tempo della Storia ( $TR < TS$ );
- *ellissi*. È il caso in cui il Narratore salta completamente una porzione di tempo nella cronologia interna della Storia. In genere è segnalata da semplici formule di passaggio, del tipo «dopo un anno»; «il lunedì successivo» ecc. Alla lunghezza variabile della cronologia interna della Storia (un anno; i giorni fino al lunedì successivo) corrisponde una durata che, per quanto riguarda il tempo del Racconto, equivale a “zero” ( $TS = n$ ;  $TR = 0$ );
- *pausa*. È il caso esattamente opposto al precedente. Si verifica quando il Narratore interrompe il fluire di azioni e avvenimenti, soffermandosi su considerazioni personali, descrizioni o digressioni. Si pensi, nel primo capitolo dei *Promessi sposi*, alla famosa digressione sui “bravi” e sulle leggi inutili che avrebbero dovuto colpirne la presenza nel Ducato di Milano. La digressione interrompe il fluire della Storia, inserendosi tra il momento in cui don Abbondio li vede di fronte a sé, lungo il percorso della sua passeggiata («Due uomini stavano, l’uno dirimpetto all’altro, al confluente, per dir così, delle due viottole»), e le considerazioni che



l'impaurito curato tiene tra sé e sé, interrogandosi sulle intenzioni dei due uomini («Che i due descritti di sopra stessero ivi ad aspettar qualcheduno, era cosa troppo evidente; ma quel che più dispiacque a don Abbondio fu il dover accorgersi, per certi atti, che l'aspettato era lui»). In questo caso, al bloccarsi del tempo della Storia corrisponde una durata variabile del tempo del Racconto ( $TS = 0$ ;  $TR = n$ );

- *estensione*. È il caso illustrato dall'esempio manzoniano del matrimonio a sorpresa, che abbiamo riportato sopra. Qui il ritmo narrativo subisce un evidente "rallentamento", per effetto della maggiore durata del tempo del Racconto rispetto al tempo della Storia ( $TS < TR$ ). La simultaneità dei gesti viene scomposta nel procedimento analitico di decrizione-narrazione; la velocità fulminea del pensiero e delle emozioni («si spaventò, si stupì, s'infuriò, pensò, prese una risoluzione») viene scissa in una serie di passaggi enfaticizzati dalla lentezza dell'esplorazione verbale.

### 3.8. La dimensione dello spazio

Come abbiamo precedentemente visto, ogni narrazione vede mettersi in movimento e agire i personaggi, all'interno di un mondo narrativo, dato dall'incrociarsi di coordinate spazio-temporali, reali o immaginarie: si tratti del quartiere parigino di Sainte Geneviève come appare nel 1821 (in *Papà Goriot* di Balzac) o dell'immaginaria Macondo di *Cent'anni di solitudine* di García Marquez. I mondi narrativi sono popolati di personaggi che si muovono e agiscono, ma sono anche "arredati" di oggetti: campagne, fiumi, case, sedie, tavoli, abiti, libri. Ma tra gli oggetti possono figurare anche persone: la folla che passeggia in una via, l'individuo senza nome né volto, che nel racconto non aprirà bocca né mai più ricomparirà, che siede ad un tavolo d'angolo nel locale in cui è entrato un personaggio. Nei mondi narrativi compaiono dunque *azioni* ed *eventi*, ma anche *esistenti*. Distinguendo tra *fabula* e *intreccio*, abbiamo notato che, mentre la *fabula* contempla solo azioni o avvenimenti che costituiscono svolte significative nella logica del racconto, l'*intreccio*, in quanto designa la forma effettivamente assunta dal Racconto, comprende anche la descrizione degli esistenti (paesaggi, personaggi, ambienti). Per usare la terminologia già ricordata di Tomaševskij (cfr. PAR. 3.4.1): mentre

la fabula riguarda solo i *motivi dinamici*, l'intreccio comprende anche i *motivi statici*, cioè quelle parti del Racconto in cui non succede "nulla", ma per mezzo delle quali il Narratore rende conto dello spazio in cui il Racconto è ambientato. E motivi statici sono, normalmente, le descrizioni.

La distinzione tra *narrazione* (rappresentazione di eventi) e *descrizione* (rappresentazione di esistenti) non può però essere troppo rigida, anche se talora viene naturale fare nette distinzioni tra sequenze descrittive e sequenze narrative. Spesso un romanzo tradizionale si apre con una precisa descrizione dell'ambiente e del paesaggio che faranno da teatro alla vicenda (si pensi al «ramo del lago di Como» che apre i *Promessi sposi*; o al villaggio di Verrières, con i suoi tetti d'ardesia, il verde e la segheria della famiglia Sorel, con cui prende avvio *Il rosso e il nero* di Stendhal), ma in realtà è molto difficile pensare a sequenze narrative che non contengano elementi descrittivi. Basti un esempio:

Senza dubbio Alberto è l'uomo migliore di questo mondo. Ieri ho avuto con lui una scena piuttosto curiosa. Andai da lui per salutarlo, giacché m'era venuta la voglia di fare un giro col cavallo in montagna, da dove ora anzi ti scrivo, e come passeggiavo su e giù per la stanza mi cadono gli occhi sopra le sue pistole. – Prestami le pistole, – dissi, – per il viaggio. – Per conto mio – rispose –, basta che tu ti prenda la pena di caricarle; io le tengo là appese solo *pro forma*.

Il passo è tratto dalla lettera del 12 agosto dei *Dolori del giovane Werther* di Goethe. La rappresentazione di un evento (il prestito delle pistole) è tutt'uno con la rappresentazione di un esistente (le pistole appese al muro che costituiscono parte dell'arredo della stanza di Alberto).

Ma non casualmente abbiamo scelto questo esempio. Tomaševskij ebbe a osservare che non necessariamente un motivo statico (descrittivo) è privo di sviluppi significativi nella dinamica degli eventi, e aggiunse che l'introdurre una pistola nel campo visivo del lettore può essere essenziale perché nel seguito della trama si consumi un omicidio. Non di omicidio propriamente si tratta nel romanzo di Goethe: ma quelle pistole prestate a Werther a metà del romanzo saranno, nella sua conclusione, lo strumento del suo suicidio.

Una sequenza descrittiva, oltre alla funzione primaria di fornire informazioni sull'ambiente e lo spazio, può peraltro contribuire a dare ritmo narrativo al Racconto. Il Narratore può ad esempio interrompere con una descrizione o una digressione una sequenza ricca di azioni per creare nel lettore un effetto di *suspense*. Può concentrare l'attenzione del lettore su un particolare, che acquistando un forte rilievo accresce in lui il senso di attesa. È quest'ultima una tecnica molto usata ad esempio nel linguaggio cinematografico: si pensi all'uso che ne fa un maestro come Alfred Hitchcock (1899-1980). Nel *Sospetto* (1941) lo spettatore è portato a credere ingiustamente che il protagonista intenda uccidere la moglie per goderne l'eredità. In una famosa sequenza in cui egli porta un bicchiere di latte alla moglie ammalata la macchina da presa si concentra insistentemente su quel bicchiere, per far credere allo spettatore che esso abbia un significato particolare, che sia cioè avvelenato. In realtà non è che un innocuo bicchiere di latte, ma il regista ha creato delle attese nello spettatore proprio giocando con una convenzione narrativa comunemente accettata, per cui se qualcosa appare nel campo visivo del lettore (o dello spettatore), la sua presenza non deve essere casuale o immotivata.

Epoche, poetiche e movimenti letterari hanno assegnato funzioni diverse alla descrizione. L'estetica classica (e le estetiche classicistiche) tendevano ad esempio a considerare la descrizione (del paesaggio o del personaggio) come una sorta di riposo narrativo, una pausa nel movimento dell'azione che desse in qualche modo respiro alla narrazione. In questo contesto la descrizione dello spazio tendeva spesso a organizzarsi secondo *topoi*, stereotipi che il lettore si aspettava, in quella forma, sulla base delle convenzioni del genere. Si pensi – per citare un *topos* celeberrimo – al *locus amoenus*, l'angolo di natura bello e riposante, tra la frescura di ombrosi alberi e il limpido scintillare di un ruscello. Sfondo convenzionale di tanta poesia lirica e pastorale, il *locus amoenus* ricorre spesso nell'*Orlando furioso* di Ariosto a spezzare il serrato ritmo narrativo del romanzo. Nel primo canto Angelica, dopo aver attraversato selve «spaventose e scure» e luoghi «inabitati, ermi e selvaggi», sbuca improvvisamente in un luogo sereno, che condensa in pochi versi tutti gli stereotipi del *topos* (ottava 25):

Quel dì e la notte e mezzo l'altro giorno  
s'andò aggirando e non sapeva dove.  
Trovossi al fine in un boschetto adorno,  
che lievemente fresca aura muove.  
Duo chiari rivi, mormorando intorno,  
sempre l'erbe vi fan tenere e nuove;  
e rendea ad ascoltar dolce concento,  
rotto tra picciol sassi, il correr lento.

Dal Settecento in poi la narrativa tende ad assegnare una notevole funzione alla descrizione dello spazio. Non solo essa assolve a una funzione realistica di esatto inquadramento dei personaggi e delle vicende in uno sfondo storicamente, geograficamente e socialmente determinato; ma anche svolge un ruolo conoscitivo. La descrizione dell'ambiente contribuisce cioè a determinare la vita interiore del personaggio o può creare un'atmosfera utile a illustrare il suo mondo morale, la sua personalità. Lo spazio può caricarsi così di valori simbolici, istituire con il personaggio e la vicenda complessi rapporti di contrasto o di analogia. Si legga questo passo tratto dalle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo:

Sono salito sulla più alta montagna: i venti imperversavano; io vedeva le querce ondeggiar sotto a' miei piedi; la selva fremeva come mar burrascoso, e la valle ne rimbombava; su le rupi dell'erta sedeano le nuvole – nella terribile maestà della Natura la mia anima attonita e sbalordita ha dimenticato i suoi mali, ed è tornata per alcuno poco in pace con sé medesima [25 maggio].

Lo spettacolo della natura infuriata diventa una sorta di proiezione dello stato d'animo inquieto del protagonista: in essa egli vede la medesima tempesta che infuria dentro di sé. Ma quello spettacolo – che alla fine gli procura un balsamo momentaneo – sintetizza anche il rapporto che il protagonista intrattiene con la vita: il rifiuto di ogni quieta compromissione; un ideale di vita eroico nutrito di passioni intense e brucianti. Vogliamo infine ricordare un esempio reso celeberrimo dall'analisi che ne ha fatto il critico tedesco Erich Auerbach (1892-1957). Si tratta della descrizione della pensione di Madame Vauqueur (con le sue suppellettili consunte, le vecchie stampe da poco prezzo alle pareti, il persistente odore di vecchio) e della padrona stessa, nelle prime pagine di *Papà Goriot* di Balzac:

Questa stanza è in tutto il suo splendore nel momento in cui, verso le sette di mattina, il gatto della signora Vauquer precede la sua padrona, salta sulla credenza, vi fiuta il latte contenuto nelle parecchie scodelle e fa sentire le sue fusa mattutine. Subito appare la vedova agghindata col suo berretto di pizzo, sotto il quale pende un giro di capelli falsi mal disposti; ella cammina strascicando le pantofole a brandelli. La sua faccia vecchiotta, paffuta, dal mezzo della quale esce un naso a becco di pappagallo; le piccole mani adipose, il corpo grasso come un topo di chiesa, il corpetto troppo pieno e ondeggiante sono in accordo con questa stanza dove trasuda la disgrazia, dov'è rannicchiata la speculazione, e di cui la signora Vauquer respira l'aria calda e fetida senza accorgersene.

La consonanza del luogo e della persona immette in un'atmosfera morale: un piccolo mondo fatto di miserie quotidiane, di fortune decadute, di aspirazioni frustrate. Quella pensione è il *milieu* (cioè l'ambito, in senso sociale e culturale) dove attecchisce un'umanità che ne è quasi il prodotto necessario, in linea con un aspetto essenziale del realismo di Balzac, che «non soltanto [...] ha collocato gli uomini, di cui con serietà narra la sorte, nella loro cornice storica e sociale esattamente circoscritta, ma ha inoltre inteso questo legame come necessità; ogni spazio si tramuta per lui in un'atmosfera morale e sensibile di cui s'imbevono il paesaggio, la casa, i mobili, le suppellettili, gli abiti, i corpi, il carattere, il comportamento, il sentire, l'agire e la sorte degli uomini».



## Appendice.

### Analisi del testo letterario e nuove tecnologie

Nel suo articolo *What Is Text Analysis Really?* Geoffrey Rockwell ricorda lo storico dibattito, avvenuto nel 1999, fra due dei più celebri esponenti delle *digital humanities* a livello internazionale: Allen Renear e Jerome McGann (Rockwell, 2003). Dibattito che, partendo dal concetto di analisi, affronta il più ampio tema della teoria della testualità, anche in ambiente digitale. Da tale dibattito emergono due posizioni diverse, che esplorano il concetto di testo da prospettive altrettanto difforni, ma che riassumono le potenzialità dell'analisi assistita dal calcolatore nei termini dello storico principio dell'assunzione di un punto di vista. Questo significa che stabilire cosa sia un testo è un'operazione di definizione di un modello ideale del concetto di testo e delle sue componenti computabili; ciò implica che la conseguente analisi richiede l'intervento del lettore/interprete. L'ambivalenza semantica del sistema testo, che emerge da questo dibattito, è quindi facilmente riassumibile in un asserto bipartito: da un lato si pensa ad interpretare il testo come sequenza di caratteri ordinata e gerarchicamente rappresentabile nelle sue componenti logiche riconoscibili e formalizzabili (Renear), dall'altro si vuole analizzare il testo come "performance", come prodotto della lettura da parte dell'interprete e quindi esito della concettualizzazione del sistema-testo determinato dal background culturale del lettore (McGann). Si tratta di due posizioni che costringono, in ogni caso, a chiarire quali risposte il testo elettronico è potenzialmente in grado di fornire: è innegabile che la conoscenza del lettore determini le capacità di ricezione del significato del testo; ed è altrettanto innegabile che il testo è una sequenza di componenti logiche identificabili, che si riflettono nei diversi livelli dell'analisi (morfologica, lessicale, sintattica e semantica). Il punto è capire come la conoscenza implicita del lettore sia formalizzabile, vale a dire come renderla computabile, e insieme assumere che il testo è una sequenza di caratteri analizzabili, a diversi livelli, in forma automatica.

La disponibilità crescente di *corpora* di dati non strutturati o semi-strutturati in ambienti documentali distribuiti – tipicamente il *World Wide Web* – ha accresciuto le possibilità di lavorare con sistemi automatici di analisi del testo, consentendo quindi progressi consistenti nel campo dello studio del linguaggio naturale e nella manifestazione attraverso il testo scritto. Nuove opportunità si stanno aprendo per gli umanisti, specialmente nel settore dell'analisi dei testi letterari. Tali prospettive vedono l'umanista non solo come fruitore passivo delle applicazioni finalizzate all'analisi del testo, ma anche come attivo ideatore e, perché no, sviluppatore, di modelli di rappresentazione del testo, capaci di rispondere a quelle domande che solo l'umanista ha ben chiare (e che chiaramente emergono da questo volume).

## Una premessa e un'introduzione

In generale diremo che con analisi del testo si indica comunemente il procedimento, e quindi l'insieme degli strumenti applicativi, che consente di estrarre tutte le parole, intese come stringhe comprese da due *blanks*, presenti in un testo, stabilendo il numero di volte in cui ciascuna forma occorre. Tali risultati consentono di ragionare sull'uso di un certo vocabolario, sia in termini di parole piene (sostantivi, aggettivi e verbi) che di *empty words* (congiunzioni, avverbi, preposizioni), e di stabilire quindi ipotesi interpretative sul lessico d'autore. Ma la complessità dei sistemi linguistici (non solo a livello di sintassi, ma anche di potenziale ambiguità semantica) impone da un lato l'uso di strumenti più sofisticati di analisi, dall'altro segnala l'esigenza di intervenire con procedimenti descrittivi degli elementi del linguaggio (quella che chiameremo annotazione) per consentire inferenze automatiche, cioè il ragionamento da parte della macchina, circa l'uso della lingua.

La linguistica computazionale è la disciplina che per prima ha affrontato il problema del *Natural Language Processing* (*NLP*), vale a dire quella serie di pratiche orientate alla creazione di strumenti per accedere al contenuto digitale dei dati linguistici, con l'obiettivo di acquisire conoscenza da documenti testuali.

A Roberto Busa (1974), iniziatore degli studi di linguistica computazionale, si deve la compilazione dell'*Index Thomisticus* (1946), raccolta dell'indice e delle concordanze degli *opera omnia* di san Tommaso (ora accessibile online, con numerose possibilità di interrogazione: <http://www.corpusthomisticum.org>).

Superato il livello di semplice riconoscimento di simboli (sequenze di caratteri) è possibile approdare a un secondo momento di trattamento della lingua: sistemi di manipolazione di stringhe, analisi automatica del testo ed estrazione di informazione dai dati sono i nuovi strumenti per l'accesso ai contenuti digitali. Obiettivo finale è acquisire nuova conoscenza dai testi. Nel campo degli studi letterari, in particolare, i sistemi di analisi del testo consentono di ragionare sulle diverse forme dell'analisi stilistica e tematica, orientata allo studio del vocabolario d'autore e alla verifica dell'uso di certi costrutti sintattici e finalizzata all'attribuzione di paternità per opere anonime o apocrife, anche attraverso sistemi stilometrici (cfr. Holmes, 1994; Craig, 2004).

Dovremmo allora tentare di ragionare su un processo che dal *text retrieval* (estrazione di stringhe) ci conduca fino alla *text analysis* vera e propria (estrazione di informazione dal testo annotato), esplorando le potenzialità che processi di *text mining* (estrazione di conoscenza) offrono all'umanista.

## Il *text retrieval* ovvero il recupero di stringhe

A livello di *text retrieval* diremo che è possibile estrarre forme da un testo elettronico (sotto forma sia di indici sia di concordanze) e verificare le occorrenze delle forme (liste di frequenze). Esistono numerosi strumenti che consentono di fare queste operazioni in modo automatico. Uno dei primi pacchetti applicativi, nati ancora per MS-DOS, è *TACT* (*Text Analysis Computing Tool*), ora accessibile nella versione *TactWeb* (<http://tactweb.cch.kcl.ac.uk/>). Si tratta di



un primo livello di esplorazione che ci consente di ottenere un certo tipo di informazione sul testo. Studio di indici, conteggio delle frequenze d'uso di un termine o analisi delle concordanze, per la verifica del contesto d'uso di una parola o di un lemma (nel caso di *corpora* sottoposti a processo di riduzione delle forme flesse a un'unica forma, cioè quella comunemente riportata nei dizionari), possono favorire un primo livello di interpretazione del testo da parte del lettore. Certo, siamo ancora in un contesto d'uso della macchina informatica fortemente strumentale, finalizzato a velocizzare operazioni estremamente lunghe e con un potenziale alto rischio di errore se affidate a un conteggio manuale. Spetta ancora all'uomo l'interpretazione dei risultati che la macchina è in grado di fornire, certamente in modo preciso e veloce ma senza alcun valore aggiunto. Non dobbiamo però dimenticare che le analisi statistiche, nel solco della stilometria, consentono di riconoscere lo *stylistic fingerprint*, vale a dire l'impronta digitale dell'autore, misurando la lunghezza di parole (in lettere), o la lunghezza di frasi (in parole), o la frequenza d'uso di determinati tipi di parole, attività statistiche che agevolano il riconoscimento di usi stilistici.

Sempre più spesso i motori di recupero delle occorrenze integrati in *corpora* di testi letterari mettono a disposizione sistemi di restituzione delle informazioni nella forma di indici, di liste di frequenze o di concordanze, spesso strutturando l'output dei risultati per partizioni strutturali (si può accedere a questi servizi per esempio esplorando *Biblioteca italiana*, <http://www.bibliotecaitaliana.it/>, una biblioteca digitale di testi letterari della tradizione nazionale dal Medioevo al Novecento). Conoscere il numero di volte in cui una data parola o anche una co-occorrenza o una "collocazione" può comparire in una data sezione di un'opera consente di verificare l'uso di certe scelte testuali in certe parti di un componimento e favorire quindi l'analisi semantica. Ma spetta ancora all'uomo l'interpretazione dei risultati forniti in modo automatico dalla macchina.

Dobbiamo allora capire come la macchina possa fornire risultati, in forma automatica, che possano rispondere ai bisogni informativi del lettore.

Un interessante esperimento fatto in questa direzione è rappresentato dal portale *Tapor* (<http://www.tapor.ca>), una suite di *tool free* che permette di utilizzare moduli applicativi online per sottoporre i testi a forme diverse di analisi. Accanto a *Tapor*, il lettore potrà sperimentare le potenzialità di *Tapor Recipes*, una collezione di esperimenti concreti di analisi del testo, di ricette già pronte, a diversi livelli di interpretazione delle componenti dell'analisi (liste, frequenze, concordanze e collocazioni per esplorare concetti, temi, motivi: <http://tada.mcmaster.ca/Main/TaporRecipes>).

### **La text analysis ovvero trasformare il testo in informazione**

Dalla fase di recupero di stringhe è quindi possibile passare alla vera e propria analisi del testo, tesa all'interrogazione significativa (*information retrieval*). Se l'elenco delle occorrenze rappresenta il primo passo per l'analisi del testo, qualora l'obiettivo del processo automatico sia di acquisire informazione linguistica (a livello morfologico, lessicale, sintattico e semantico) bisognerà procedere con altri strumenti.

Normalizzazione, lemmatizzazione, *Part of Speech* (POS), *tagging*, *parsing*, riduzione della sinonimia e dell'omografia, estrazione automatica delle parole-chiave e categorizzazione semantica sono alcuni dei processi che comunemente caratterizzano l'attività di *Natural Language Processing* (NLP) o anche *Trattamento del Linguaggio Naturale* (TAL) (Lenci, Montemagni, Pirrelli, 2005). Tali procedimenti possono essere solo parzialmente consegnati a sistemi automatici: l'intervento dell'uomo è indispensabile, anche in questo contesto, per ottenere risultati validi. Questo significa, in particolare, che è necessario operare sul testo o sul *corpus* da analizzare un *pre-processing* teso alla normalizzazione. Soprattutto, al fine di ottenere risultati attendibili nella fase di *text analysis*, è necessario intervenire con la cosiddetta annotazione del testo.

Annotare un testo significa arricchirlo di informazioni sui differenti aspetti, in questo caso linguistici, di interesse ai fini dell'analisi. In questa specifica circostanza l'intervento dell'umanista diventa fondamentale.

La più comune forma di annotazione di un testo è l'assegnazione di marcatori o etichette (che in altri contesti vengono chiamati anche *tags*) alle porzioni di testo delle quali si vuole fornire una qualche indicazione a livello morfo-lessicale, sintattico o semantico. Tali indicazioni sono generalmente espresse in un linguaggio formale e utilizzando un vocabolario standardizzato, come XML con schema TEI (<http://www.tei-c.org/>).

Qualche esempio potrà essere utile. Per la letteratura italiana sicuramente la già citata *Biblioteca italiana* è un esempio di collezione di testi annotata in XML/TEI (ma cfr. anche l'elenco dei progetti a base XML/TEI dal sito ufficiale dello schema: <http://www.tei-c.org/Activities/Projects/>). Per le lingue antiche un *corpus* di testi annotati è disponibile, ad esempio, sul progetto *Perseus*, una *digital library* di testi classici e non solo (<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collections>). *Perseus* mette a disposizione numerosi strumenti per l'analisi dei testi classici e l'interrogazione su aspetti morfo-lessicali, sintattici e semantici (<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/search>, oltre alla ricerca per luoghi, persone e date). Ma non mancano esempi di collezioni di testi annotati che invece di una marcatura finalizzata all'analisi propriamente detta scelgono i *tags* per la rappresentazione della storia della tradizione di un testo, per la gestione di apparati critici o per la trascrizione di esemplari manoscritti (un buon repertorio commentato si legge su *A Catalogue of Digital Scholarly Editions*, a cura di P. Sahle, <http://www.digitale-edition.de/>). Tali informazioni possono essere aggiunte direttamente nel corpo del testo – chiameremo questo procedimento *inline markup* o annotazione *embedded* – oppure essere definite in un file separato ed essere quindi richiamate tramite collegamento (*stand-off annotation*). Un *corpus* annotato, cioè una *treebank*, sicuramente fornisce un valore aggiunto alle risposte che il testo è in grado di dare.

### **Il text mining ovvero l'estrazione di conoscenza**

Il passo successivo all'*information retrieval*, su un *corpus* sottoposto ad analisi lessicale, morfologica, sintattica e semantica, è costituito dall'*information extraction*, cioè la possibilità di individuare dati pertinenti, estrarli dai docu-

menti e strutturarli in un certo formato. Le nuove frontiere dell'analisi del testo si collocano nella serie dei procedimenti che si possono riunire sotto l'etichetta di *text mining*, cioè l'estrazione di informazione significativa dal testo non strutturato, con l'obiettivo di ottenere nuova conoscenza. Non si tratta solo di ottenere informazioni su dati precedentemente descritti attraverso sistemi di annotazione, ma scoprire dati nascosti, cioè estrarre, appunto, non solo informazioni, ma conoscenza. Attraverso tecniche di *clustering*, cioè di raggruppamento per affinità, e di classificazione, finalizzata ad individuare classi semantiche, il testo letterario è in grado di svelare situazioni testuali inaspettate.

Una delle affermazioni ricorrenti nel campo delle *digital humanities* è che abbiamo milioni di testi annotati ed è necessario pensare a come sfruttare l'annotazione e acquisire effettiva conoscenza dai testi (Crane, 2006). Fra i diversi progetti di *text mining* un rilievo speciale va all'attività di John Dean Unsworth, che ha ottenuto ingenti finanziamenti per lavorare su progetti legati ai sistemi di estrazione di conoscenza da testi letterari (Unsworth, 2009). I progetti di Unsworth si possono tradurre su tre linee di intervento finalizzate allo sviluppo di applicazioni per il *text mining*, utilizzabili da studenti e studiosi per l'analisi dei testi. Il primo è *SEASR* (*Software Environment for the Advancement of Scholarly Research* – <http://seasr.org/>): «SEASR enhances the use of digital materials by helping scholars uncover hidden information and connections». Un secondo progetto di rilievo è il *NORA* (splendida sigla per *No One Remembers Acronyms*) *project*, «a two-year project to produce software for discovering, visualizing, and exploring significant patterns across large collections of full-text humanities resources in existing digital libraries». *NORA* è un progetto ora sostituito da *MONK* (*Metadata Offer New Knowledge* – <http://www.monkproject.org/>), «a digital environment designed to help humanities scholars discover and analyze patterns in the texts they study». Un interessante lavoro condotto sulla poesia erotica di Emily Dickinson, e legato al *NORA project*, ha consentito di ottenere notevoli risultati sul piano dell'estrazione di conoscenza (Plaisant *et al.*, 2006). Lavorando sulla corrispondenza della Dickinson, gli autori sono stati in grado di acquisire dati inaspettati sul *corpus* («undiscovered knowledge»), relativamente al concetto di *erotics*: classificando preventivamente i dati in modo manuale, gli autori hanno poi rilevato come siano possibili classificazioni automatiche. Tali classificazioni, che nascono in modo “spontaneo” dal testo, hanno consentito agli autori di scoprire situazioni tematiche inaspettate. Sistemi di *clustering* (cioè di raggruppamento) dei documenti sulla base dei contenuti trasmessi (come il raggruppamento tematico) e di processi di classificazione in categorie permettono di trasformare i documenti in informazione e quindi in conoscenza. La disponibilità di risorse annotate e sottoposte a processi di analisi morfo-sintattica e semantica agevola questo tipo di operazioni. L'approdo finale dei sistemi di trattamento del linguaggio naturale si colloca infatti nell'acquisizione di conoscenza intesa come risultato dell'applicazione dei sistemi di *NLP* ora descritti e nella messa a disposizione di *corpora* che possono essere sottoposti a ulteriori procedimenti, come appunto il *text mining*, che mira a scoprire associazioni nascoste, stabilire legami, relazioni e associazioni tra i contenuti e determinare quindi nuova conoscenza.

## Il futuro dell'analisi del testo

Un esempio eloquente, per chiudere questa breve panoramica, è l'attività che sta conducendo Google nell'elaborazione del progetto *Knowledge Graph* (<http://www.google.com/insidesearch/features/search/knowledge.html>). L'obiettivo è guidare l'utente nel reperimento non solo di informazioni su singoli concetti, ma sulla rete di relazioni che tali concetti intrattengono con l'universo del web, attraverso collegamenti semantici. Non è solo questione di reperimento di stringhe ma di estrazione di concetti come esito dell'analisi del contesto. Le relazioni fra dati sono infatti derivate non solo da principi di affinità semantica, facilmente ricostruibile attraverso reti semantiche che ragionano per sinonimi, iponimi e iperonimi, e anche meronimi (come *WordNet*, <http://wordnet.princeton.edu/>), ma per contesto d'uso delle parole.

Le nuove frontiere del web, e in particolare del web semantico, aprono dunque nuove prospettive a chi voglia sperimentare l'affascinante mondo del trattamento automatico del linguaggio naturale nel contesto della letteratura. E non si può concludere non ricordando il lavoro che Moretti (2013) sta conducendo sulla scorta del principio del *distant reading*. Un altro affascinante ambito di lavoro e ricerca. Quale sarà allora il *Futuro della letteratura* (Riva, 2011)?

## Riferimenti bibliografici

- BUSA R. (1974), *Index Thomisticus*, Fromman-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt.
- CRAIG H. (2004), *Stylistic Analysis and Authorship Studies*, in S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth (eds.), *A Companion to Digital Humanities*, Blackwell, Oxford (<http://www.digitalhumanities.org/companion/>).
- CRANE G. (2006), *What Do You Do with a Million Books*, in "D-Lib Magazine", 12, 3.
- HOLMES D. (1994), *Authorship Attribution*, in "Computers and the Humanities", 28, pp. 87-106.
- HOOVER D. L. (2008), *Quantitative Analysis and Literary Studies*, in S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth (eds.), *A Companion to Digital Literary Studies*, Blackwell, Oxford (<http://www.digitalhumanities.org/companionDLS/>).
- LENCI A., MONTEMAGNI S., PIRRELLI V. (2005), *Testo e computer. Elementi di linguistica computazionale*, Carocci, Roma.
- MORETTI F. (2013), *Distant Reading*, Verso, London.
- PLAISANT C., ROSE J., YU B., AUVEL L., KIRSCHENBAUM M. G., SMITH M. N., CLEMENT T., LORD G. (2006), *Exploring Erotics in Emily Dickinson's Correspondence with Text Mining and Visual Interfaces*, in "Joint Conference on Digital Libraries", June, pp. 11-5.
- RIVA M. (2011), *Il futuro della letteratura. L'opera letteraria nell'epoca della sua (ri)producibilità digitale*, Scripta Web, Napoli.
- ROCKWELL G. (2003), *What Is Text Analysis Really?*, in "Literary and Linguistic Computing", 18, 2, pp. 209-19.
- UNSWORTH J. (2009), *Text-Mining and Humanities Research*, Microsoft Faculty Summit, July, Redmond, Washington DC.

# Bibliografia

## Capitolo 1

Segnaliamo innanzitutto due utilissimi strumenti di approccio allo studio del testo letterario, come: C. SEGRE, *Introduzione all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985 e R. CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 2002<sup>2</sup>. Ricordiamo poi alcuni titoli, utili a fornire un orientamento sui principali problemi di teoria della letteratura, nonché significativi bilanci rispetto al grande fermento di metodi e orientamenti della teoria letteraria tra gli anni Sessanta e Ottanta. Cfr. R. LUPERINI (a cura di), *Teoria e critica letteraria oggi*, FrancoAngeli, Milano 1991; M. LAVAGETTO (a cura di), *Il testo letterario*, Laterza, Roma-Bari 1996; F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, Carocci, Roma 2000. Sugli orientamenti critici successivi allo strutturalismo, cfr. C. SEGRE, *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993; F. MUZZIOLI, *Le teorie letterarie contemporanee*, Carocci, Roma 2000; A. COMPAGNON, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000 (ed. or. 1998); C. SEGRE, *Ritorno alla critica*, Einaudi, Torino 2001. Un utile quadro complessivo, con i contributi di diversi critici (tra cui Ph. Hamon, M. Lavagetto, R. Luperini e E. Raimondi) offre il volume U. M. OLIVIERI (a cura di), *Le immagini della critica*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Importanti approfondimenti sui problemi della comunicazione letteraria e sulla specificità del fenomeno letterario in M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria. Introduzione alla semiotica della letteratura*, Bompiani, Milano 1976; F. BRIOSCHI, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, il Saggiatore, Milano 1983; U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990. Ad essi vanno aggiunte opere ormai classiche della teoria letteraria del Novecento: tra i contributi fondamentali del linguista R. Jakobson ricordiamo per lo meno *Linguistica e poetica*, in ID., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1965, pp. 181-218; R. WELLEK, R. WARREN, *Teoria della letteratura*, il Mulino, Bologna 1981 (ed. or. 1942); T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968; J. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1972 (ed. or. 1970). Per un primo orientamento sulla teoria della ricezione cfr. la raccolta di saggi: R. C. HOLUB (a cura di), *Teoria della ricezione*, Einaudi, Torino 1989; nonché l'agile e aggiornato A. CADIOLI, *La ricezione*, Laterza, Roma-Bari 1998. Da vedere poi F. BERTONI, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, La Nuova Italia, Firenze 1996. Su un piano diverso (di impianto tradizionale e umanistico) di riflessione sulla tradizione letteraria cfr. H. BLOOM, *L'angoscia dell'influenza*, Feltrinelli, Milano 1983 (ed. or. 1973) e dello stesso autore il discorso *Il canone occidentale*, Bompiani, Milano 1996 (ed. or. 1994).

Utili spunti di riflessione possono venire da quell'importante laboratorio teorico che è ora la comparatistica. Senza entrare in un campo bibliografico ormai sterminato e articolato in scuole, tendenze e settori ben definiti si segnala l'aggiornato quadro d'insieme offerto da F. DE CRISTOFARO (a cura di), *Letterature comparate*, Carocci, Roma 2014 (con saggi di M. Fusillo, F. De Cristofaro, G. Iacoli ecc.), e il più sintetico M. LOPOPOLO, *Che cos'è la letteratura comparata*, Carocci, Roma 2012.

Sulle questioni legate al concetto di postmoderno e alle problematiche della produzione e trasmissione culturale in questi ultimi decenni cfr. testi ormai classici come J.-F. LYOTARD, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981 (ed. or. 1979) e F. JAMESON, *Il postmoderno o la logica culturale del tardocapitalismo*, Garzanti, Milano 1989 (ed. or. 1984). Un quadro sintetico e chiaro su prospettive strettamente contemporanee in G. BENVENUTI, R. CESERANI, *La letteratura nell'età globale*, il Mulino, Bologna 2012.

Sugli "Studi culturali", oltre all'utile *Dizionario degli studi culturali*, a cura di M. COMETA, Meltemi, Roma 2004, si ricorda il volume collettaneo M. COMETA, V. MIGNANO (a cura di), *Critica/crisi. Una questione degli studi culturali*, Quodlibet, Macerata 2014, nonché il saggio di G. IACOLI, *La dimensione culturale dei testi*, in DE CRISTOFARO (a cura di), *Letterature comparate*, cit., pp. 257-87.

Per un'introduzione essenziale ai problemi della filologia ricordiamo L. CESARINI MARTINELLI, *La filologia*, Editori Riuniti, Roma 1984 e il lavoro di G. INGLESE, *Come si legge un'edizione critica. Elementi di filologia italiana*, Carocci, Roma 2000. La formula di JAKOBSON citata a p. 7 è tratta da TODOROV (a cura di), *I formalisti russi*, cit., p. 37.

Le citazioni riportate a pp. 19 e 21 sono tratte da LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, cit., pp. 29 e 28.

A p. 33 si allude all'opera fondamentale di E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*, La Nuova Italia, Firenze 1992 (ma l'edizione originale uscì in Germania nel 1949).

La citazione di p. 47 è tratta da M. COMETA, *Studi culturali*, Guida, Napoli 2010, p. 58.

## Capitolo 2

Per un quadro teorico complessivo di riferimento per l'analisi del testo letterario si rinvia tanto alla bibliografia degli altri capitoli, quanto alle opere citate in questo capitolo, a cui tuttavia sembra opportuno aggiungere altri strumenti validi quali D. S. AVALLE, *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*, s.e., Milano-Napoli 1970; S. AGOSTI, *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milano 1982; M. CORTI, *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino

1985; A. MARCHESE, *Il testo letterario. Avviamento allo studio critico della letteratura*, SEI, Torino 1994.

Ancora molto utile per le considerazioni illuminanti sul rapporto tra forme metriche ed elementi del significato nel testo poetico è R. CREMANTE, M. PAZZAGLIA (a cura di), *La metrica*, il Mulino, Bologna 1976.

Per un inquadramento generale delle questioni legate ai testi letterari dell'intero arco della nostra tradizione letteraria e per una ricca bibliografia aggiornata sull'argomento preziosa è E. PASQUINI (a cura di), *Guida allo studio della letteratura italiana*, il Mulino, Bologna 1985. Sulla centralità del testo e sugli aspetti della ricezione e dell'interpretazione si configurano i contributi di E. RAIMONDI, *Ermeneutica e commento. Teoria e pratica dell'interpretazione del testo letterario*, Sansoni, Firenze 1990 e A. BATTISTINI (a cura di), *I sentieri del lettore*, 3 voll., il Mulino, Bologna 1994.

La citazione di M. PAGNINI a p. 56 è contenuta in *Semiosi*, il Mulino, Bologna 1988, p. 17.

Le riflessioni di E. MONTALE sulla creazione poetica menzionate a p. 63 si trovano in *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1997.

La citazione a p. 63 è tratta da G. L. BECCARIA, *L'autonomia del significante*, Einaudi, Torino 1975, p. 50.

La definizione di *metro* a p. 64 è tratta da P. G. BELTRAMI, *Gli strumenti della poesia*, il Mulino, Bologna 2000, p. 21.

Le riflessioni di E. RAIMONDI a p. 65 si trovano in *Poesia come retorica*, Olschki, Firenze 1980, p. 36.

La citazione a p. 65 è tratta da G. L. BECCARIA, *Metrica e sintassi nella poesia di Giovanni Pascoli*, Giappichelli, Torino 1970, p. 42.

La riflessione di N. CAPPELLANI a p. 71 è contenuta in *La sintassi narrativa dell'Ariosto*, La Nuova Italia, Firenze 1952, p. 23.

La citazione di N. TOMMASEO a p. 72 è tratta da *Sul numero*, Sansoni, Firenze 1954.

Le considerazioni di G. L. BECCARIA sulla prosa di D'Annunzio, Cecchi e Pirandello a p. 72 sono tratte da *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Olschki, Firenze 1964, pp. 124 ss.

Le osservazioni di E. MENETTI sulla prosa del Machiavelli citate a p. 79 si trovano in *Lettura di N. Machiavelli: Il Principe, capitolo XVIII*, in *Breviario dei classici italiani*, Bruno Mondadori, Milano 1996, p. 107.

La citazione di M. GUGLIELMINETTI a p. 80 è contenuta in *Il romanzo del Novecento italiano. Strutture e sintassi*, Editori Riuniti, Roma 1986, p. 43.

Le riflessioni di SEGRE su Leopardi riportate a p. 83 sono in SEGRE, *Introduzione*, cit., p. 49.



La citazione di A. BERTONI a p. 84 è tratta da *Lettura* di G. UNGARETTI, *I fiumi*, in *Breviario dei classici italiani*, cit., p. 249.

Le osservazioni di AGOSTI riportate a p. 85 sono tratte da AGOSTI, *Il testo poetico*, cit., pp. 79-84.

La riflessione di P. P. PASOLINI a p. 88 è tratta da *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2001, p. 1.

### Capitolo 3

Come buone introduzioni ai problemi della narrazione e alla narratologia, oltre a SEGRE, *Introduzione*, cit., vanno ricordati: A. MARCHESE, *L'officina del racconto*, Mondadori, Milano 1983; H. GROSSER, *Narrativa*, Principato, Milano 1985. Per un approccio non sistematico ma di grande efficacia U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1984.

Testi ormai classici sono poi W. C. BOOTH, *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996 (ed. or. 1961); G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976 (ed. or. 1972); S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche, Parma 1981 (ed. or. 1978) e G. PRINCE, *Narratologia*, Pratiche, Parma 1984 (ed. or. 1982).

La citazione di FORSTER alle pp. 96-7 è tratta da *Aspetti del romanzo*, in ID., *Romanzi*, Mondadori, Milano 1986, p. 1755. Lo stesso luogo è richiamato a p. 101. La citazione riportata a p. 125 è tratta invece da p. 1741 della stessa edizione.

La citazione a p. 101 è tratta da V. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1968, p. 27 (ed. or. 1928).

Lo schema riportato in FIG. 2 a p. 104 è tratto da F. FIDO, *Per una descrizione dei "Promessi sposi"*, in "Strumenti critici", VIII, 1974, pp. 345-51.

Il brano riportato a p. 111 è tratto da GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 105.

La citazione a p. 115 è tratta da CHATMAN, *Storia e discorso*, cit., p. 195.

La citazione a p. 133 è tratta da E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, Einaudi, Torino 1964 (ed. or. 1946), p. 243.