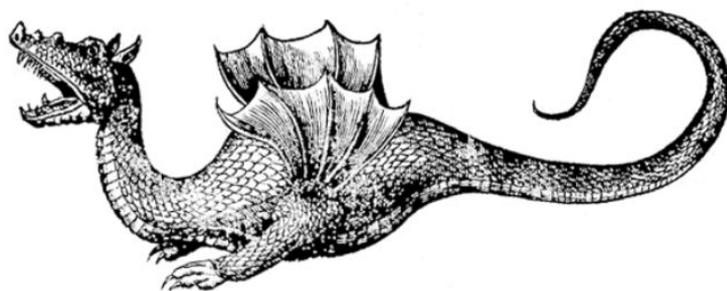
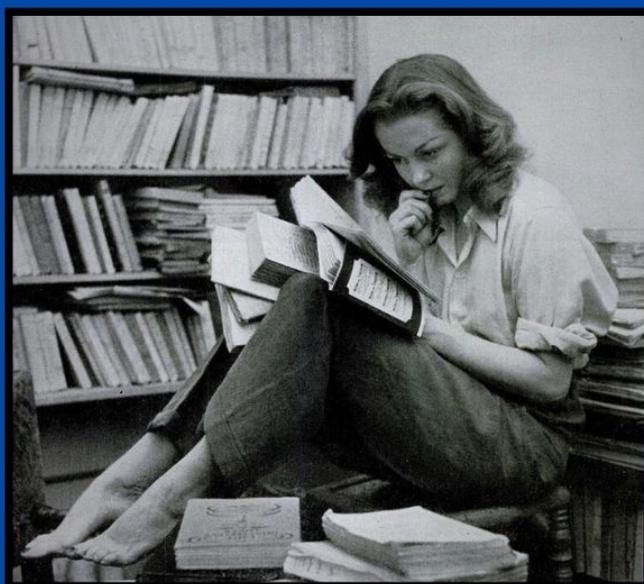


HISTORIAS FINGIDAS



Numero Speciale 2 (2023)



Forme e origini del romanzo
ed. Stefano Bazzaco e Jacopo Galavotti



PROGETTO MAMBRINO

dir. Anna Bognolo e Stefano Neri
Università di Verona
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere



Laboratorio sulle Forme
e le Origini del romanzo

Immagine di copertina:

Leen Nina, *French actress Barbara Laage in her apartment reading* (Maggio 1946)

Fonte: *LIFE*, 3 giugno 1946, p. 107.

< <http://images.google.com/hosted/life/7221d99b0f94b767.html> >

© Time Inc. - For personal non-commercial use only



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Numero Speciale 2 (2023): Forme e origini del romanzo

ed. Stefano Bazzaco e Jacopo Galavotti

Editoriale

Presentazione

Stefano Bazzaco, Jacopo Galavotti

1-6

 PDF

Parole ritrovate

Una conversazione con Thomas Pavel

Thomas Pavel, Flavia Palma

7-19

 PDF (English)

Monografica

La biografia latina: note di genere letterario

Francesco Ginelli

21-50

 PDF

Il potere della narrazione e le potenzialità del racconto nell'«Elegia di madonna Fiammetta»

Flavia Palma

51-79

 PDF

Finzioni imperfette

Rabelais, Cervantes, Aristotele e l'ambiguità del romanzo.

Carlo Tirinanzi De Medici

81-122

 PDF

Storicismo e oltre: «Balzac» di Ernst Robert Curtius cent'anni dopo

Thomas G. Pavel; Stefano Bazzaco

123-132

 PDF

Verso una «memoria creativa»

Shoah e finzione romanzesca nella letteratura francese del XX-XXI secolo

Francesca Dainese

133-162

 PDF

Senses of the Ending

Immaginazione letteraria e politica della crisi ambientale

Caterina Diotto

163-202

 PDF (English)

Il riuso di Gadda nello «Stradario aggiornato di tutti i miei baci» di Daniela Ranieri

Giulia Perosa

203-225

 PDF

Dario Fo narratore tra teatro e romanzo

Alessio Arena

227-245

 PDF

Una costellazione di voci femminili in prima persona

Il caso di «A mí no me iba a pasar» (2019) di Laura Freixas, un'autobiografia con prospettive di genere

Katuscia Darici

247-268

 PDF (Español (España))

Per una archeologia del romanzo e del romanzesco: ipotesi su genere, origine, storia

Giovanni Cara

269-334

 PDF

Historias Fingidas

ISSN 2284-2667

[Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere](#) dell'Università di Verona | [Informativa sulla privacy](#)



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Presentazione

Stefano Bazzaco
(Università di Verona)

Jacopo Galavotti
(Alexander von Humboldt-Stiftung / Foundation
Freie Universität Berlin)

L'esperienza di FORLab (Laboratorio sulle Forme e le Origini del Romanzo) è nata nel 2017, a margine di due seminari dottorali organizzati all'Università di Verona da Anna Bognolo e dedicati a due titoli capitali per la teoria e la storia del romanzo, *Le vite del romanzo* (1^a ed. francese 2003) di Thomas Pavel e *Teoria del romanzo* (2011) di Guido Mazzoni. A seguito di quei momenti di incontro e confronto i partecipanti, allora dottorandi e assegnisti di ricerca, ne hanno raccolto il testimone, allestendo con continuità attività didattiche e seminariali, individuando nel romanzo – nelle sue declinazioni storiche, nelle sue implicazioni teoriche e filosofiche, nelle sue genealogie, nei suoi incroci con altri generi, pratiche discorsive, forme di rappresentazione – un campo di ricerca capace di attrarre in modo trasversale gli interessi dei diversi ambiti degli studi umanistici.

In occasione dei primi cinque anni di attività, grazie alla gentile ospitalità offertaci dalla rivista *Historias Fingidas*, abbiamo chiamato a raccolta tutte le persone che hanno collaborato alle iniziative del laboratorio, per realizzare un numero speciale che, tenendo fede al carattere plurale, flessibile, del laboratorio – nato prima di tutto come luogo per presentare e discutere progetti di ricerca in corso di realizzazione – accoglie ora contributi inerenti agli ambiti d'interesse del progetto, ma senza nette limitazioni di carattere metodologico e di ambito cronologico. Se il nostro interesse principale, in linea con le premesse del laboratorio, va infatti alle ricerche che riguardano pratiche di lunga durata della scrittura romanzesca e a studi che abbracciano una diacronia ampia (secondo una definizione di romanzo che arriva a includere anche

romanzo antico, romanzo cavalleresco e romanzo barocco), sono ben rappresentati in questo numero speciale anche contributi di taglio monografico, relativi a diverse tradizioni linguistiche e a diversi momenti della storia letteraria. Il romanzo è insomma da intendersi prima di tutto, per la sua natura costitutivamente polifonica e inclusiva, come prisma, che, illuminato dal punto di vista parziale di metodi di ricerca e ambiti disciplinari differenti (storia delle letterature, critica letteraria, teoria della letteratura, comparatistica, etc.), restituisca e renda visibili, per rifrazione, i rapporti tra voci, discorsi, linguaggi e punti di vista a cui esso dà forma. Tale prospettiva si riflette fruttuosamente nella pluralità di approcci esperiti dagli autori e dalle autrici dei saggi e nella lunga diacronia in cui si situano gli oggetti di studio presi in esame, sia pure con una maggiore concentrazione sul romanzo contemporaneo.

Come da tradizione, il numero si apre con la sezione Parole Ritrovate, nella quale riportiamo l'intervista rilasciata da Thomas Pavel al FORLab durante l'autunno del 2017, ad oggi mai pubblicata. Lo studioso, che in quell'occasione si trovava a Verona su nostro invito per tenere una *lectio magistralis* intitolata «What do novels speak about?», concesse gentilmente l'opportunità ai giovani dottorandi e ricercatori del gruppo di rivolgergli alcune domande riguardanti le forme romanzesche, le relazioni tra i diversi generi narrativi, le strutture del racconto e la rappresentazione dei personaggi, arrivando a formulare una visione di insieme di grande interesse. Abbiamo pertanto pensato che quel momento di discussione potesse costituire un punto di accesso ideale a questo numero speciale, e che in qualche misura contribuisse a legare i contributi successivi, il cui ordine segue quello cronologico degli oggetti di studio, ma tra i quali ritornano alcuni nodi problematici, quali ad esempio il rapporto tra realtà e finzione, le caratteristiche di specifici sottogeneri, l'interazione tra testo e lettore.

Proprio il primo contributo, apparentemente il più eccentrico, mette al centro i modi del racconto biografico, e ci fa accedere indirettamente al problema della rappresentazione del personaggio. Il saggio di Francesco Ginelli ci guida infatti nello studio della biografia antica come genere letterario diverso e indipendente dalla storiografia e caratterizzato da tratti stilistici e strutturali propri, al crocevia tra «storiografia, encomio e narrazione artistica». Non essendoci pervenute codificazioni precise né trattati metodologici su

questo genere, i suoi tratti caratterizzanti vanno recuperati induttivamente partendo dai testi stessi. Cornelio Nepote, ad esempio, offre indicazioni su come strutturare narrativamente i testi biografici e su quali informazioni è necessario fornire per tracciare il ritratto di un individuo. Il quadro proposto mostra la biografia come genere multiforme, facendo alcune distinzioni, come quella tra testi che possono essere letti in chiave biografica, testi che presentano digressioni a tema biografico, e (auto)biografie vere e proprie. Anche quest'ultimo sottogenere si presta ad essere distinto in biografie estese o catalogiche, e l'autore sottolinea come siano le biografie più ampie ad essere (e questo interessa particolarmente nel quadro complessivo del numero) più facilmente analizzabili con strumenti narratologici.

Il secondo intervento, di Flavia Palma, si concentra invece sullo statuto della narrazione e sul ruolo del narratore nella *Fiammetta* boccacciana. Il testo presenta numerosi tratti che ne rendono ambigua l'appartenenza generica, come l'esiguità della fabula (compensata dalla frequenza di dialoghi e monologhi ispirati alle *Heroides* ovidiane) e la narrazione in prima persona affidata a Fiammetta. La narrazione autodiegetica mostra tutti i limiti del punto di vista di Fiammetta, limitato e parziale, a cui essa fa fronte con le proprie ricostruzioni immaginarie. Ma oltre a questo, la stessa relazione dei fatti a cui Fiammetta ha preso parte può essere alterata e deformata nel corso della narrazione, sì da mostrare gli eventi in una luce per lei positiva. Fiammetta, anticipando alcuni tratti dei novellatori decameroniani, si mostra così un'affabulatrice abile e al tempo stesso ingannevole.

Il saggio di Carlo Tirinanzi de Medici torna a indagare, da una prospettiva teorica prima ancora che storica, il ruolo di Rabelais e Cervantes nella nascita del romanzo moderno. Partendo dalla considerazione delle loro opere maggiori come «reattive» rispetto ai regimi discorsivi della storiografia e del romanzo medievale e cavalleresco, l'autore argomenta come si debba ad esse la nascita, solo in parte consapevole, del nuovo spazio della *fiction*. All'interno di questo spazio verrebbero meno le distinzioni nette tra vero e falso, e si creerebbero le condizioni per narrazioni orientate a una verosimiglianza da intendersi come unione di realtà ed invenzione, che aprono lo spazio all'eccesso, all'imperfezione, alle interpretazioni molteplici che discendono da un patto di lettura articolato (non più dunque una verosomiglianza, di matrice aristotelica, intesa come decoro, accordo con un modello ideale).

A un altro momento cruciale nella storia del genere romanzesco – il romanzo francese del XIX secolo – rivolge l'attenzione l'articolo di Thomas Pavel (di cui offriamo la prima traduzione italiana) dedicato alla monografia di Ernst Robert Curtius su Balzac. Il saggio illustra l'importanza del volume di Curtius nella comprensione di un aspetto sottovalutato – rispetto alla rappresentazione «documentaria» della realtà sociale – dell'opera di Balzac, vale a dire, il valore delle passioni e dell'interiorità nella rappresentazione del «segreto della vita» dei propri personaggi, l'attenzione «agli aspetti spirituali, romantici e mistici della sua opera». Il testo, apparso dapprima sulla *Balzac Review* / *Revue Balzac*, viene proposto al pubblico italiano per gentile concessione di quest'ultima e dell'autore.

Ad aprire la serie dei saggi dedicati alle letterature contemporanee è Francesca Dainese, che nel suo contributo riprende la discussione sullo statuto di referenzialità del romanzo in relazione con l'impossibilità di ricostruire l'esperienza nei campi di concentrazione attraverso la finzione. L'autrice sottolinea che la volontà di interrogare il reale per ritrovare il senso della storia si rinnova a partire dagli anni '80 in un gruppo di autori francesi di terza generazione che, sulla scorta di esperienze ormai istituzionalizzate come quella di Patrick Modiano, non si fa guidare dalla necessità di trasmettere, ma di sapere, di «esorcizzare un senso di vuoto che li precede». Le opere narrative di Lydie Salvayre, Jonathan Littell, Yannick Haenel nascono proprio dal desiderio di sondare la realtà attraverso l'indagine documentaria, restituendo una memoria di seconda mano non più ossessionata dall'impossibilità del raccontare, ma capace di superare le vergogne del XX secolo e ridisegnare i contorni della narrazione memoriale.

Caterina Diotto studia invece la visione apocalittica in alcuni romanzi di fantascienza di autrici che possono includersi nella corrente della ecocritica di stampo femminista. L'autrice segnala come le forme romanzesche femminili che fanno largo uso della distopia siano modalità espressive funzionali ad esercitare una critica sociopolitica del presente, perché denunciano gli effetti problematici del capitalismo e del sistema economico occidentale. Su queste premesse, si rintraccia una linea di continuità tra opere di epoche diverse, come i romanzi distopici di Mary Shelley, Margaret Atwood e Ursula K. Le Guin, per dimostrare l'evoluzione interna del fenomeno descritto. Ancora al centro è dunque il rapporto complesso tra letteratura e realtà, anche in generi

che statutariamente aggrediscono la verosimiglianza.

Di interesse archivistico e filologico è invece l'articolo di Alessio Arena, che attraversa la produzione in prosa non drammaturgica che ha accompagnato gli anni più recenti della produzione di Dario Fo, approfittando del ricco materiale documentario depositato presso il MusALab – Archivio Franca Rame Dario Fo, ospitato dall'Archivio di Stato di Verona. Il contributo mostra così la natura molteplice dell'attività scrittorica di Fo, illuminando la pendolarità tra testi teatrali e testi pensati per la lettura e il frequente riadattamento degli stessi in entrambe le direzioni. Gli avantesti presi in esame sono non solo gli appunti preparatori, ma anche bozze e prime stesure che mostrano come nel laboratorio creativo di Fo fosse sistematico, ancorché non sempre dichiarato nelle pubblicazioni, il contributo di Franca Rame.

Anche il saggio di Giulia Perosa riguarda la narrativa italiana strettamente contemporanea, e prende in esame la presenza di Gadda in *Stradario aggiornato di tutti i miei baci* (2021) di Daniela Ranieri. Si tratta di un romanzo-saggio incentrato sulle esperienze amorose dell'io narrante, ambigualmente anonimo, sì da rendere indecidibile la natura autobiografica o meno del testo. Perosa analizza anche lo stile e il linguaggio, composito e stratificato, del libro di Ranieri, mettendo in luce l'uso pervasivo della citazione, con una particolare predilezione per l'opera gaddiana. Come mostra il saggio, la funzione-Gadda opera a più livelli: dalla costruzione del periodo sintattico, alla neoformazione lessicale, ai procedimenti discorsivi guidati dall'analogia che accosta concreto e astratto, agli inserti digressivi. Nell'ultimo paragrafo l'autrice indica la distanza tra Gadda e Ranieri in una differente disposizione verso le emozioni, nel primo intrecciate con l'istanza narrante che tende a sovrapporsi all'autore implicito; nella seconda, legate alla soggettività del narratore-personaggio.

All'autobiografia si interessa nuovamente Katuscia Darici, che nel suo contributo si concentra sui recenti esiti iberici, focalizzandosi sulle nuove sfumature che conferiscono al genere le scrittrici contemporanee. L'intenzione è quella di rilevare come l'autobiografia acquisisca una nuova connotazione tra le mani di queste autrici, che si servono della narrazione in prima persona per dare corpo a un desiderio collettivo di rivalsa e denuncia. Il contributo ripercorre la traiettoria del genere autobiografico femminile in Spagna, passando in rassegna alcune delle opere di Cristina Fallarás, Najat El Hachmi e

Marta Sanz, che con più forza hanno reagito contro episodi di violenza di genere e di oggettivazione del proprio corpo. All'interno di questa costellazione di voci, si propone il caso di Laura Freixas che nell'autobiografia *A mí no me iba a pasar* si interroga sulle difficoltà di conciliare il ruolo di madre e compagna con quello di scrittrice, sottolineando le enormi difficoltà di emancipazione sociale e personale in un contesto marcato da profondi pregiudizi di genere.

Chiude il numero, ponendosi a margine dell'ordinamento cronologico che lo struttura, l'ampia indagine teorica di Giovanni Cara, ispanista che a più riprese si è occupato delle forme romanzesche, con incursioni che vanno dal Rinascimento – con al centro i capolavori cervantini e la narrativa picaresca – alla produzione modernista di inizio '900. Le meditazioni dello studioso, che sorgono dalla lettura del saggio «I generi letterari e la loro origine» di Enzo Melandri del 1980, si nutrono di un'estesa rete di riferimenti e si muovono a cavallo tra diverse discipline (che vanno dalla critica letteraria alla fisica quantistica, dalla filosofia dell'arte alle neuroscienze), per definire le relazioni tra il concetto di genere letterario e la forma romanzo. Al centro della ricerca vi è la proposta di ricostruire i processi storici del romanzesco, in una prospettiva di ricognizione dei testimoni testuali e di integrazione tra i procedimenti tradizionali della critica letteraria e i recenti studi di tipo sperimentale.

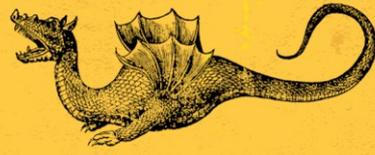
In chiusura, non ci resta che ringraziare tutti gli studiosi, amici e colleghi che in questi anni hanno contribuito alla creazione e allo sviluppo del FOR-Lab, e i docenti che nei diversi ruoli istituzionali che hanno ricoperto nel corso degli anni hanno patrocinato gli eventi del laboratorio, consentendo ai partecipanti di tenere viva la natura condivisa della didattica offerta ai dottorandi, in particolare Arnaldo Soldani, Andrea Rodighiero e Massimo Natale. Una speciale riconoscenza va infine ad Anna Bognolo, per la generosità con cui ha sempre sostenuto il progetto e per l'inesauribile forza e partecipazione con cui continua a incentivare lo studio del romanzo e della narrativa presso giovani ricercatori e studenti.

Stefano Bazzaco e Jacopo Galavotti



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



A conversation with Thomas Pavel

Thomas G. Pavel

edited by Flavia Palma
(Università di Venezia Ca' Foscari)

Abstract

Si propone l'intervista inedita a Thomas Pavel del 2017 coordinata dal gruppo dottorale FORLab (Laboratorio sulle Forme e le Origini del Romanzo).

Parole chiave: Thomas Pavel, romanzo, personaggio, *Le vite del romanzo*, *Mondi di invenzione*.

We offer the 2017 interview with Thomas Pavel coordinated by the doctoral group FORLab (Laboratory on Forms and Origins of the Novel), still unpublished.

Keywords: Thomas Pavel, novel, character, *The lives of the novel*, *Fictional Worlds*.



Thomas Pavel is a leading scholar in the field of literary theory and the history of the novel. He studied at the University of Bucharest and the École des hautes études en sciences sociales in Paris, later pursuing his academic career at several universities in Canada (University of Ottawa, Université du Québec à Montréal) and the U.S.A. (University of California-Santa Cruz, Princeton University, University of Chicago). His works devoted to the novel, from *Fictional Worlds* (1986) to *La pensée du roman* (2003), later reworked as *The Lives of the Novel* (2013), have been translated into several languages, Italian included¹.

¹ Pavel, Thomas G., *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi, 1992; Pavel, Thomas G., *Le vite del romanzo. Una storia*, Milano, Mimesis, 2015.

On 16th November 2017, Pavel delivered at the University of Verona a *lectio magistralis* entitled «What do novels speak about?». On that occasion, he also met the young scholars, PhD students and postdoctoral fellows, who formed the FORLab, discussing with them the peculiarities of the novel and its diachronic developments. In the interview that follows the issues addressed during that conversation have been expanded, reworked, and systematized. Here Thomas Pavel analyzes the relations between the novel and other literary genres, highlights the essential role that characters play in novels, and reflects on contemporary literature.

You worked a lot on the novel and its history. How did your interpretation of the novel change from Fictional Worlds (1986) to The Lives of the Novel (2013)?

Born in Romania, literature being my main interest, I studied at the University of Bucharest at a time when it was not very safe to work on literature. It was dangerous, for instance, to write about authors who were rejected by the official ideology. Linguistics, by contrast, being considered a science, wasn't subjected to ideological controls. When the great Roman Jakobson was invited to speak in Bucharest, I attended his lecture on linguistics and poetics. I also learned a lot from my folklore teacher Mihai Pop, who having served as the Romanian consul in Prague before the war had been in touch with the influential Linguistic Circle of Prague, where structuralism was born.

I became actively involved in the structuralist approach to literature yet had one reservation. Structuralism, a model of rigor for formalist literary studies, had little to say about literary content. My personal experience, however, taught me that when one reads a novel, watches a movie, or attends the performance of a play, the first thing one wants to know is *what happens*: who does what, why, and to what effect. It seemed to me that a rigorous study of literature should also examine plots, characters, and the imaginary worlds sketched out in various literary works.

Concerning plots, Vladimir Propp's important *Morphology of Folktales* had then recently been translated into English. Inspired by it and by Roland Barthes's idea that a story is a «long sentence», I sketched a formal grammar of plots, based on Noam Chomsky's transformational syntax. But, beyond the sequence of actions, I wondered how the worlds evoked by literary narratives could be understood and represented. I was already teaching at the University of Ottawa, when a friend from the Department of Philosophy told me about the modal logic of possible worlds and counterfactuals developed by Jaako Hintikka, Saul Kripke, David Lewis, and Alvin Plantinga. In *Fictional Worlds* I tried to extend their powerful models to the study of literature and replaced the term 'possible' by 'fictional,' given that literature often goes way beyond the narrow borders of possibility and imagines less and less plausible situations and actions.

When later, at Princeton and at the University of Chicago, I taught the history of the novel, the general features of literary invention discussed in *Fictional Worlds* were not enough. Examining the concrete aspects of a genre's evolution, the impulses to invent new kinds of narrative, develop them, propose rival innovations, and often return to old kinds of stories, I realized that the history of the novel, far from being a systematic, predictable chains of events or trends, is an *adventure* that takes various paths, faces multiple challenges, and constantly needs to imagine solutions, some successful, some not.

How did you employ the tools given by literary theory to approach the historical development of the novel? In other words, how can we study, in your opinion, the ancient Greek novel if the historical idea of the novel, as well as the so called «author's awareness», did not exist at that time?

This question raises a crucial issue. It reminds us that we first perceive things and, little by little, build concepts, rather than start from concepts and, thanks to them, begin to notice things. The concept of the novel was built over time, based on a variety of literary experiences. Even today, we do not yet have a single term for this notion in various languages. In Italian and French, the novel is called *romanzo* and *roman*, that is, a story

written in the current, Romance, language, rather than in old, respectable, Latin or Greek. In English, the term *romance* designates older, long prose stories and recent sentimental ones, while the newer fictional stories in prose are called *novels*. In Italian and French *novella* and *nouvelle* designate a shorter, but not too short, prose story. So, these terms label a family of quite diverse sub-genres that constantly evolved in various ways. One must see first what happened in this field and then, figure out how to reach a certain amount of conceptual clarity.

An important early 19th-century debate opposed, on the one side, the idealist philosophy of history formulated by Hegel and his disciples and, on the other side, the realist historicism of Leopold von Ranke and the historians that continued his approach. Hegel proposed a theological vision of history, considering that the human spirit is a divinity whose *birth* initiates a long-term historical process, whose *growth* then generates the progress towards a better, more mature humanity, and whose *maturity* represents the ultimate stage of world civilization, reached, in Hegel's view, by the early 19th-century ascendancy of Prussia among European nations. In other terms, given that the growing, maturing human spirit is the historical incarnation of Providence, each stage of history must be explained by referring to the conceptual arc of its necessary development. Ranke, by contrast, thought that history consists in what really happened at this or that time and place. Studying the history of the Reformation and Counter-Reformation, for instance, he provided a new, detailed understanding of the period based on actual documents, contemporary testimonies, and less known conflicts of interest.

In *The Lives of the Novel*, being guided by Ranke, I tried to find out what actual writers wrote and what their public read and liked. Like other specialists in the history of this genre, I saw that the novel was not, as Hegel claimed, the «bourgeois» form of the ancient epic, but an independent narrative genre having a long history and multiple forms, the earliest probably being the Ancient Greek novels.

So, do you think we should resort to contemporary theoretical approaches to understand the ancient novel?

In my youth I was happy to apply Chomsky's theory of syntax to literary plots because it allowed the representation of distant links between plot events. What happens at the end of a tragedy, for instance, is closely linked to what happened at its beginning and, similarly, what happens a little before the end might be related in some way to what happened in the middle. Hamlet kills his uncle Claudius at the end because this uncle killed Hamlet's father just before the beginning of the play. At some point, Ophelia lets herself drown in a river because earlier she lost both her suitor and her father. Some grammatical structures allow us to represent these distant mutual dependencies. Wonderful. But do we really need formal grammars to identify them? Readers and spectators of *Hamlet* see them anyway.

Why should we always «apply»? When one meets a friend, does one need to study a mathematical theory of friendship before having a drink? What if there is a human side in literature that encourages and develops insights into precisely this kind of human relations, trust, prudence, empathy? Should one always read manuals? Perhaps it would be equally good to read literature, let it resonate in us, compare what it lets us sense with our own experiences.

Why did you choose to write a history of the novel through the lens of characters, making them the centre of your theory of the novel?

May I offer a naïve answer? Characters are central in my work because, as I mentioned earlier, when I read a novel, I am interested in what happens, what the characters do, why, and how. And I believe that most people read this way. When I was young, a new literary trend, called the *nouveau roman*, emerged in France. One turned the pages of some of these «new novels» and read, and read, and read, but nothing happened. I never found out why.

How do you think the characters of the novel differ from the ones of epic and tragedy?

May I reply by asking a couple of additional questions? Are novel characters necessarily different from epic characters or from the characters of tragedies? And, consequently, do novel characters have some kind of specific features, always present? It would be difficult to answer affirmatively, given the frequent adaptations of novellas and novels as theater plays, and, conversely, the less frequent case of novels based on existing plays. Italian and Spanish Renaissance novellas, for instance, provided the plots and characters for so many tragedies and comedies in 16th- and 17th-century Italy, Spain and England. Conversely, the story and characters of Shakespeare's *Hamlet* have recently been revived in John Mardsen's *Hamlet: a Novel* (2008). Moreover, characters and their adventures can migrate not only between literary works or literary genres, but also jump from myth to literature, as it happened with so many Ancient Greek myths, and even from myth and literature to other disciplines. Oedipus is a good example. In Greek myths, he was an innocent new-born, who became a victim of his parents' previous sexual transgressions. Laius, his father, having earlier raped a teenage boy, Gods punished him by forbidding him to have children. If he didn't obey, the oracle announced, the child would kill his father and, in an even more terrifying version of the myth, marry his mother. Laius and his wife Jocasta failed to refrain from intercourse, a son was born, and to prevent the godly punishment, the mother asked a shepherd to drop the newborn in a deserted place, where the wild beasts would devour him. Sophocles' tragedy tells us what happened next. After appearing in other tragedies, in the 20th century this character moved from literature to a psychoanalytical theory, lost his innocence, and became the founder of a psychological complex supposed to affect every family life. So, characters, far from being stuck in one genre, often move from place to place.

In The Lives of the Novel you write that «the novel moved from depicting strong souls to sensitive hearts and, finally, to enigmatic psyches». Following this character's issue, what can psychoanalysis, to which you have just alluded, add to the theory of novel?

True, I suggested these three kinds of characters, but I confess that things are in fact more complicated, given that when one looks carefully, one finds a variety of characters and plots in the literature of every single historical period. Certainly, in the second half of the 19th century and in the 20th century many novel writers were interested in «enigmatic psyches», that is, in human beings whose feelings and reasons for acting are not fully transparent and sometimes remain inexplicable until the end of the story. Such are, for instance, the female protagonist in Theodor Fontane's *Effi Briest* (1895), or Riccardo Molteni in Alberto Moravia's *Il Disprezzo* (1954). Yet, on the other hand, the 'strong souls' did not disappear. Courage, dignity, generosity, the fight for freedom were also present during this period, for instance in novels by women writers like Sigrid Undset, Willa Cather, and Sybille Bedford, by authors who, like Albert Camus, Arthur Koestler, Vasily Grossman, and Varlam Shalamov, opposed totalitarian systems, or by African writers like Chinua Achebe and Yambo Oulouguem, who celebrated anti-colonial resistance.

As for the «enigmatic psyches», their presence may have something to do with the increased mobility, social and geographical, that prevailed in the last couple of centuries, requiring human beings to face new situations and adapt to them. Perhaps we do belong to a highly adaptable species. In such situations, however, anxiety is difficult to avoid. How to answer it? Søren Kierkegaard suggested a religious answer. Other philosophers, Heidegger and Sartre, secularized his ideas, the latter also writing anxious novels and plays. Psychoanalysis, by trying to reach the subconscious levels of the individual psyche is also indebted to this context. As psychoanalysts argue, these hidden levels often involve sexual anxieties. True, but perhaps not always. Novels pay attention to the difficulty, be it sexual or not, of making sure that we are in charge of ourselves and can establish and keep meaningful links with those who surround us.

How did the relationship between centre and periphery change both history and the theory of the novel? Can we still consider it a valid paradigm?

I was born and raised in a part of Europe that is considered less central. Since during my life I travelled a lot, I understood that the national pride of each country plays an important role in the way people see their own literary history as well as the literature of the rest of the world. This is quite normal, given that national literatures started to be taught in school as a way of asserting each country's specific profile at a time when, after the traumas of the late 18th- and early 19th-century European wars, the study of Greek and Latin languages and literatures was felt to be insufficient. One after the other, European countries began to teach their own language, history, and literature in school, as part of educating children about their country's importance. Nowadays nationalism is far from being the most respected political option. Yet many scholars are still convinced that the birth of the novel took place in their own country.

The best known, most successful Ancient Greek novel, Heliodorus's *The Ethiopian Story*, was written in the early centuries of the first millennium, at a time when around the Mediterranean Sea the world was often felt as one. The Roman Empire established its political unity, Neoplatonic thought gave this world its philosophical coherence and placed love at its centre, whereas Christianity offered a religious view in accord with the newfound unity. *The Ethiopian Story* narrates the adventures of a young woman adopted by a Greek merchant and of a young Greek descendent from Achille, who fall in love at first sight and who, after running away from Greece and crossing several countries in North Africa, reach Ethiopia where the young woman finds out that she is the daughter of the King and Queen of the country. The Ethiopian people, priests, and monarch approve her marriage with her beloved. Implausible, highly idealized, this novel, a huge success at its rediscovery in the 16th century, posits a single, unified nature of humanity beyond races and borders, as well as the individual freedom of selecting one's unique life-partner. When, later, every country, every language in Europe and elsewhere, gained a sense of its own specificity, novels turned their attention to the historical, national, and class profiles of characters and conflicts.

What is the current direction of contemporary novels?

We still live in a period of unusual prosperity which produces a huge amount of literary writing. Modernism is still around, a rediscovery of realist approaches is also noticeable, postcolonial literature is alive and energetic, mystery novels are very good. It is difficult to say who will be remembered, but a possible criterion would be to find out who, among present-day writers, *has something to say*. It seems to me that in the European context, in Italy, in the UK, in the Eastern part of Europe, some writers tell us a lot. This does not mean that in France, Spain, Portugal and Northern Europe literature isn't productive and fascinating. It's just that I don't know enough about their latest successes. In France, for instance, I really appreciated Houellebecq's first couple of novels, published in the 1990s.

You have just suggested that Italian literature has a great ability to say something important and to tell stories, but not many people know Italian writers, even seminal ones, outside Italy. Which are the reasons, from your point of view?

Perhaps each culture has a certain amount of permeability. In my youth, I admired Italy as one of the most permeable countries from the cultural point of view. The books considered important were translated right away. A seminal theoretical work, *Mimesis* by Eric Auerbach, was immediately available in Italian, while it took longer to have it in French. The examples could be multiplied. American culture, without being closed on itself, is somewhat slower in publishing works written in other languages. The *NYRB (New York Review of Books)* series has published and still publishes important, well chosen, works translated from other languages. It obviously cannot cover the whole globe fast enough, but other publishing houses like *New Directions*, *Archipelago*, and *Deep Vellum*, equally focus on world literature.

Related to permeability, what do you think about the role of translation in exporting models? Is the translator a special kind of reader of novels?

Among teachers of literature, supporters of ‘world literature’ think that there is nothing wrong with reading foreign writers in translation, whereas more traditional comparatists are persuaded that translations cannot convey the specific vibrations of a literary text. The latter have a point, especially when one reads poetry. For novels, however, in many cases action and dialogue require more attention than stylistic virtuosity. Yet here too translation can fail. At an undergraduate Comp Lit course in Bucharest, the teacher devoted a good three-hour course to *Pamela* by Richardson. At the library I found only an 18th-century French translation of the novel, read it, and didn’t like it. When years later I read it in English, it deeply impressed me. The initial French translator cut, simplified, and transformed the original into an 18th-century French novel. Later, *Pamela* was again translated into French, this time very, very well. Translations depend on the taste of the time and on the talent of the translator.

Concerning translations and the difficulties they have encountered, Italian novels are not always easy to translate, because of the complexity of the language and the peculiar stylistic and rhetorical choices Italian writers sometimes make. We all know that it is easier to translate a novel if it is written in a simplified language that responds to the needs of the book market. Do you think that a writer’s linguistic choices can influence the success of a novel abroad?

It seems to me that readers of translated novels are not always oversensitive at the refined linguistic choices. They rather try to capture the details of the action and the characters’ feelings and decisions in a culture that is different from theirs. A minimal amount of simplification might be necessary. It is a question of tact. Bruce Penman’s translation of Manzoni’s *The Betrothed*, as the title itself shows it, succeeds in suggesting at least some of the implications of the Italian title. Less striking than *I promessi sposi*, which includes the guiding idea of «promise», the term «betrothed», rarely used in oral English, impresses nevertheless its readers. Speaking of titles,

the excellent English translation of Tarchetti's *Fosca* (Lawrence Venuti, 1994) has the less intriguing title *Passion*, probably by reference to Ettore Scola's movie *Passione d'amore* and to the successful musical *Passion* launched also in 1994. Fashion, contemporary events count.

In The Lives of the Novel you also talk about novellas, more specifically Italian ones and Boccaccio's Decameron. You consider Griselda, the protagonist of the last novella of the tenth Day, the prototype of the submissive woman, while she is usually described as a great example of chastity and patience. How can we explain such challenging a character from your point of view?

Thank you for this relevant critique of my claim. If we look at the way Boccaccio imagined Griselda and told her story, yes, patience is indeed her most impressive feature. It is pushed beyond everyday plausibility to make it visible. Yet, when I thought about this novella, I also asked another question, namely: «What kind of husband is Gualtieri?» the answer being «A terrible one!» It seemed to me that a man voluntarily united with a woman by the institution, and at that time also by the sacrament, of marriage should not have *tested* her in such a cruel way. Marriage was then and is still now a *union* rather than an opportunity to set traps for one's partner. It is not a game at which one player tacitly puts the other one in a difficult situation to see whether he or, here, she can lose or win. The very idea of tempting one's legal marriage partner is deplorable. In Boccaccio's story, Griselda's chastity and patience (as you rightly mentioned) defeat Gualtieri's attempts to challenge her. A few centuries later, *The Story of Improper Curiosity* by Cervantes, included in *Don Quixote*, Part I, strongly objects against such testing and against the lack of marital trust it involves. Gualtieri's behaviour seemed to me unacceptable both today and in his time. So, when I realized, thanks to the Arne-Thompson-Uther *Types of International Folktales*, that Griselda-like stories are some of the most widespread oral tales in the world, I asked myself whether the reason was the universal admiration for this kind of female strength, or a less praiseworthy, silent complicity with the cruelty of her husband.

In Fictional Worlds, you say that literature is not only about possible worlds, but also about impossible worlds, and you add that, being humans, we need to see the world is a better place than it is. If so, why, in late 19th and 20th centuries, some writers wrote novels pivoting on dystopia? Moreover, given what Walter Benjamin said about writing after the wounds caused by war, do you think that literature can still talk about positive feeling and happy endings in a plausible way even today?

What Benjamin said was right at that time, as well as, for a while, after World War II. The 20th-century wars that sacrificed an unprecedented number of human beings, the totalitarian regimes, the Gulag, the Holocaust were traumatic experiences that influenced literature. One could perhaps suggest that some literary works written at that time seem so difficult to read and understand precisely because their authors could not bear looking at the world around them. But apart from this historical trauma, there is another, earlier, explanation for the distance that can be detected between 20th-century literature and life. As Jean-Marie Schaeffer showed in his admirable *Art of the Modern Age* (1992), late 18th- and 19th-century philosophers, from Kant to Schopenhauer and Nietzsche, emphasized the aesthetic side of art, its artistic qualities rather than its content, the *how* rather than the *what*, arguing that the aim of art is *ecstasy*, a transcendent experience inaccessible to the usual human capacities. A new religion was born, the religion of art. The only artists who count in it are the «geniuses», those who created immortal works by abandoning existing conventions and freely inventing new artistic procedures. Since in religion saints and mystics turn away from the world, when modern art became a religion, it turned away from reality. Its public could not *recognize* what this kind of art offered, and many readers turned to popular literature, adventure novels, romances, and mystery novels.

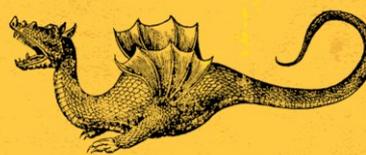
Whatever the religion of art may preach, readers need implausible fictions and even impossible ones in order to identify and recognize the values that guide human life. Are Renzo and Lucia, the main characters in Manzoni's *I promessi sposi*, plausible? Are their never-ending adventures credible? Not quite. Yet their courage, energy, and mutual fidelity, as well as, conversely, the nastiness of evil characters, cannot be forgotten. Literature employs characters and plots to emphasize both the visible and

the less visible, the lower and the higher, areas of human experience. Do readers and spectators need to believe literally what happened to Renzo and Lucia, to Griselda, to Hamlet? After finishing the novel, the novella, the play, aren't the readers/spectators still resonating with the ideals and norms that these works presented to them, either splendidly embodied by some characters or revoltingly transgressed by others? To conclude, I would suggest that we need both literary works that pivot on dystopia, warning us about the highest values' possible defeat, and works that help us sense the possible victory of human ideals and norms.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



La biografia latina: note di genere letterario

Francesco Ginelli
(Università degli Studi di Milano)

Abstract

Il saggio intende fornire coordinate per lo studio della biografia latina come genere letterario. Dopo una ricognizione delle principali fonti letterarie attestanti l'indipendenza del genere biografico da quello storiografico, saranno selezionati e discussi passi a carattere metodologico su struttura, stile e contenuti dell'*enarrare vitas*, cercando di identificare linee comuni e tratti ricorrenti di un genere dalla natura ibrida e multiforme. L'analisi si concentrerà su elementi quali cornice narrativa, selezione del materiale narrativo, struttura del testo e relazioni con il genere encomiastico.

Parole chiave: biografia latina, scrittura biografica, cornice narrativa, principio di selezione, aneddoto.

The paper aims to provide interpretative notes on Latin biography as a literary genre: after a survey of the main literary sources attesting the independence of the biographical genre from the historiographical one, methodological passages on structure, style and contents of the *enarrare vitas* will be selected and discussed in order to highlight common features and recurring traits of such a hybrid and multiform genre. The analysis will focus on elements like narrative framework, selection of narrative material, text structure and relations with the encomiastic genre.

Keywords: latin biography, biographical writing, narrative frame, selectiveness, anecdote.



Il rinnovato interesse scientifico verso il genere biografico emerso a partire dall'inizio degli anni Ottanta ha fatto registrare un «biographical turn» non solo nell'ambito delle discipline letterarie e storiche ma anche

nel mondo degli studi sociali e della comunicazione politica¹. Si può, infatti, osservare come la biografia sia diventata un ambito di ricerca indagato da diverse prospettive, spesso a carattere interdisciplinare e pluridisciplinare, come testimoniato dalla nascita di centri specializzati nello studio delle testimonianze biografiche e, più in generale, di ogni forma letteraria e comunicativa che si intrecci con la scrittura di taglio biografico². Proprio il carattere ibrido e multiforme della biografia, spesso di difficile definizione – poiché posto in una terra di mezzo tra la scrittura storico-documentaria, la memorialistica, la letteratura encomiastica e la narrativa –, congiuntamente alla mutabilità di forme e contenuti che caratterizza il genere stesso³, ha portato ad affiancare alla tradizionale e più intuitiva definizione di biografia, intesa come il «racconto della vita (o parte di essa) di un individuo», quella più aperta e, quindi, inclusiva, di «life writing». Secondo la descrizione proposta dall'*Oxford Centre for Life-Writing* (OCLW), «Life-writing can involve memoir, poetry, song, weather, memory, love, loss, comedy and joy. It can cover every possible form of telling a life-story, from diaries and letters to documentary film and music-performance, from biography and autobiography to anthropology and history»⁴. Si tratta di una riflessione che, concentrandosi sulle forme e sui contenuti che caratterizzano la scrittura biografica, non intende inquadrare in una rigida struttura un genere letterario per sua natura multiforme: il suo scopo è, invece, quello di elaborare un ampio spettro di analisi capace

¹ Per una generale analisi delle origini e degli sviluppi del successo della biografia, fino alla definizione di un «biographical turn», si rimanda a Renders, de Haan, Harmsma (2016). Sul fenomeno si vedano anche i lavori di Lindsay, Sweet (2014); Renders, de Haan (2014); Meister (2017).

² Tra i principali si segnalano l'*Oxford Centre for Life-Writing* (OCLW) < <https://oclw.web.ox.ac.uk/> >; il *Centre for Life History and Life Writing Research* (CLHLWR) dell'Università del Sussex < <https://www.sussex.ac.uk/clhlwr/> >; il *Centre for Life-Writing Research* presso il King's College di Londra < <https://www.kcl.ac.uk/research/centre-for-life-writing-research> >; il *Centre for Life Writing and Oral History* (CLiOH) della London Metropolitan < <https://www.londonmet.ac.uk/research/centres-groups-and-units/centre-for-life-writing-and-oral-history/> >; l'*Autobiographie Forum* dell'Università di Münster < <https://www.uni-muenster.de/AutobiographieForum/> >; il *Center for Biographical Research* presso la University of Hawai'i a Manoa < <http://blog.hawaii.edu/cbrhawaii/about/> >; e il progetto *BioRom* ospitato dall'Università di Coimbra < <https://www.uc.pt/en/cech/research/secondary-projects/bio-rom/> >. Data di ultima consultazione dei siti qui elencati: 29/04/2023.

³ Si pensi, per esempio, alla sottocategoria della «thematic biography», sulla quale si è riflettuto negli ultimi decenni. Per un'analisi si veda Benton (2009, 220-221); Novak (2017, 16); Salwak (2019, 116).

⁴ Reperibile alla seguente pagina: < <https://www.wolfson.ox.ac.uk/oxford-centre-life-writing-oclw> > (cons. 29/04/2023).

di includere non solo la biografia in senso stretto, ma anche tutte quelle forme di racconto che, pur non essendo comunemente riconosciute come biografie, presentano una chiara finalità biografica. Da questo punto di vista, un diario o una raccolta di memorie, sebbene mantengano una ben definita struttura diaristica o memorialistica, possono essere interpretati anche come una modalità per raccontare parte della vita di un individuo⁵. L'idea di «life writing» ha poi trovato terreno fertile nel panorama degli studi classici, riuscendo ad adattarsi alla natura multiforme che il *ῥαπειν βίους* e l'*enarrare vitas* avevano rispettivamente nel mondo greco e latino.

L'assenza di una estesa codificazione scritta del genere biografico o di una ampia trattazione metodologica della scrittura biografica nel mondo antico, a differenza di quanto avvenuto per altri generi letterari, ha indotto gli studiosi a ricostruire regole, peculiarità e caratteristiche della scrittura biografica a partire dai testi biografici stessi, soffermandosi sulle poche testimonianze metaletterarie inserite in passi metodologici quali prefazioni o digressioni erudite. Gli sforzi si sono concentrati maggiormente sul mondo greco, che, rispetto a quello latino, ha assistito a un più precoce sviluppo della letteratura biografica⁶. Il presente saggio intende, invece, concentrarsi sulla biografia latina: lo scopo della ricerca sarà quello di proporre una serie di riflessioni sulla natura della scrittura biografica antica in lingua latina, mantenendo, però, uno stretto dialogo con gli antecedenti e i paralleli greci, nel tentativo di identificare elementi strutturali e caratteristiche generali di un genere letterario dai confini non sempre nettamente definiti.

Tralasciando una trattazione dell'idea di genere letterario, che esulerebbe dagli spazi e dai fini della presente analisi, sarà invece utile proporre una serie di classificazioni preliminari della scrittura biografica basate

⁵ Sulle intersezioni tra la forma diaristica e la biografia si veda, soprattutto per il contesto moderno e contemporaneo, Lyons (2019).

⁶ Impossibile dare qui un resoconto, anche solo parziale, dei lavori dedicati alla biografia antica. Restringendo il campo agli studi generali dedicati alla scrittura biografica apparsi dopo il 2000 si segnalano, oltre il fondamentale Hägg (2012), le raccolte di McGing, Mossman (2006); Conermann, Rheingans (2014); Bonazzi, Schorn (2016); De Temmerman, Demoen (2016); Fletcher, Hanink (2016); Cairns, Luke (2018); De Temmerman (2020); Fraser (2020), sebbene maggiormente incentrato su aspetti di ricezione del genere; Diegel (2021). Si vedano anche i saggi di Stadter (2007); Hedrick (2009); Insley, Saint-Laurent (2018). Per una rassegna bibliografica degli studi sulla biografia antica prima del 2000 si rimanda all'analisi di Hägg (2001).

sull'analisi di contenuti e finalità narrative. È un dato di fatto alquanto evidente che elementi biografici si possano riscontrare in documenti molto diversi tra loro. Il ritratto di una mummia del Fayyum, sorprendente per la cura e la resa del dettaglio personale, può essere letto non solo attraverso le lenti dello storico dell'arte, ma anche dal punto di vista dello studioso della biografia, che lo interpreterà come una testimonianza materiale con una solida dimensione biografica, tale da permettere di intuire qualche riflesso della mentalità del soggetto ritratto⁷. Allo stesso modo, un dialogo platonico, indipendentemente dalle riflessioni di natura filosofica in esso contenute, può essere studiato da una prospettiva biografica: dalle battute dei personaggi possono, infatti, emergere informazioni sulla vita quotidiana dell'ambiente socratico o elementi per ricostruire l'indole e finanche il modo di esprimersi dei personaggi coinvolti⁸. Non diversamente, determinate lettere ciceroniane, se lette in sequenza, diventano quasi una ricostruzione biografica di determinati momenti della vita dell'oratore⁹. Gli esempi qui riportati, che potrebbero essere ulteriormente declinati, dimostrano quanto capillare riesca a essere la ricerca di elementi di narrazione biografica tra testimoni e generi letterari anche molto diversi tra loro. Tuttavia, al fine di non moltiplicare una materia già di per sé varia, diviene utile suddividere le testimonianze biografiche giunte dal mondo antico secondo tre ampie categorie, rispettivamente: 1. Testimonianze che hanno una «dimensione (auto)biografica»; 2. Testi letterari che contengono di-

⁷ Sul valore e la dimensione privata dei ritratti si segnalano, tra gli altri, Parlasca, Frenz (1969-2003); Borg (1996); Freccero (2000); Zanker (2000) e (2009); Rassart, Debergh (2003); Walker, Bierbrier (2003); Picton, Quirke, Roberts (2007).

⁸ Si pensi agli studi sul modo di esprimersi di Alcibiade con particolare attenzione al discorso presente nel *Simposio* di Platone (212c4-222b7), tra i quali Gribble (1999); Cornelli (2016). Si vedano anche i lavori di Vickers (1989a; 1989b), soprattutto nel confronto fra l'Alcibiade platonico e quello del teatro e della storiografia.

⁹ Così, per esempio, il quattordicesimo libro delle *Epistulae ad Familiares*, che raccoglie ventiquattro lettere inviate da Cicerone alla moglie Terenzia (talvolta associata ai figli). Se lette in sequenza, le epistole forniscono un ritratto della vita coniugale dell'Arpinate lungo due archi temporali ben distinti, rispettivamente il periodo dell'esilio (nello specifico dal 29 aprile al 29 novembre 58) e gli anni della guerra civile tra Cesare e Pompeo (in particolare il periodo dal 49 al 47). Da questo elenco resta esclusa la lettera *fam.* 15. 5, datata al 50, mentre l'oratore era sulla via del ritorno dal suo proconsolato in Cilicia. I contenuti di questo libro sono discussi in Claassen (1996); Degl'Innocenti Pierini (1996); Citroni Marchetti (2000); Grebe (2003); Garcea (2005); Cavarzere (2007, 1501-1505); Correa (2011); Jeppesen, Wigelsworth (2013); Richlin (2013); Prost (2015).

gressioni (auto)biografiche; 3. Biografie e autobiografie generalmente riconosciute come tali.

Nella prima categoria rientreranno testimonianze che, pur senza avere come primo fine quello della ricostruzione biografica, portano con sé informazioni o dettagli utili a ricostruire la vita di un individuo, quali, per esempio, raffigurazioni pittoriche e plastiche, diari o lettere. Più affini sono, invece, le restanti due categorie. La seconda include quei testi che, pur afferendo a generi letterari diversi da quello biografico, contengono significative digressioni a carattere (auto)biografico, realizzate, quindi, con l'intento di riassumere una vicenda biografica: si pensi al ritratto di Annibale proposto da Livio in Liv. 21. 2-4¹⁰ o ai bozzetti biografici inseriti da Plinio nei libri di storia dell'arte della *Naturalis Historia*¹¹. Infine, nella terza categoria rientreranno i testi espressamente (auto)biografici, quali possono essere il *De viris illustribus* di Cornelio Nepote o le vite dei Cesari di Svetonio. L'elemento che permette di distinguere queste ultime due categorie è la cornice narrativa all'interno della quale è inserito il testo biografico e che porta a determinare la finalità tanto della sezione quanto dell'intera opera. Nel caso di un lavoro dal carattere tecnico-erudito come il *De architectura* di Vitruvio, i ritratti ivi contenuti, compreso il bozzetto autobiografico dell'autore stesso¹², avranno la funzione di digressioni a carattere biografico inserite all'interno di una più ampia cornice letteraria, quella del manuale tecnico e del trattato architettonico, che andrà a determinare il genere letterario dell'opera stessa. Diversamente, alcune delle più brevi *vitae* raccolte nel *Liber de excellentibus ducibus exterarum gentium* di Cornelio Nepote o nel *De grammaticis et rhetoribus* di Svetonio, pur risultando talora meno dettagliate di determinati profili raccolti da Plinio il Vecchio nella *Naturalis historia*, sono comunemente ascritte al genere biografico per via della chiara cornice biografica che definisce l'intera opera e che talora ha

¹⁰ Su questo celebre ritratto si prenda Cipriani (1984); Mader (1993); Rossi (2004).

¹¹ In particolare, Plin. *nat.* 33 e 36. Sugli interessi artistico-biografici di Plinio si rimanda ai risultati del progetto *OltrePlinio* della Scuola Normale Superiore di Pisa: URL < <http://www.oltreplinio.it/it/pubblicazioni/> > (cons. 29/04/2023). A questi si aggiungano Isager (1991); Melina (2007); Blake McHam (2014); Darab (2014a; 2014b), cui si accompagnano le riflessioni di Blum (2019, 83-84) sull'(auto)biografia artistica. Più in generale sull'autobiografia nel mondo antico resta di fondamentale importanza il classico di G. Misch, *Geschichte der Autobiographie*, qui Misch-Dickes (1950).

¹² Sulla presenza di notazioni biografiche nel *De architectura* di Vitruvio si rimanda a Ginelli (2021). Si veda anche Novara (2005).

lasciato traccia in prefazioni o luoghi testuali destinati alla riflessione metodologica. Ciò non esclude che anche le stesse biografie possano presentare digressioni che richiamano altri generi letterari: si prenda, come esempio, l'inizio della biografia nepotiana del re spartano Agesilao, dove Nepote si sofferma sul funzionamento della diarchia spartana (*Ages.* 1); o ancora la digressione sulla struttura e i contenuti del *corpus* epistolare ciceroniano inserita nella vita di Attico (*Att.* 16), passo di fondamentale importanza per gli studi sulla corrispondenza dell'Arpinate¹³. Ciò che determina l'appartenenza di un testo a una o l'altra categoria non sarà, quindi, la finalità del testo dal contenuto biografico, che tanto nel caso della digressione quanto nella biografia *strictu sensu* sarà intesa a fornire delle informazioni sulla vita di un individuo, bensì la funzione che quello specifico testo assolve in relazione con il resto dell'opera in cui esso è inserito: digressione biografico-erudita in un caso, elemento strutturale e intrinsecamente biografico nell'altro.

Ulteriori osservazioni sulla struttura di una biografia saranno, tuttavia, affrontate in una sezione successiva del presente elaborato. Conviene, invece, introdurre una seconda distinzione riguardante la terza categoria sopra descritta, quella delle (auto)biografie generalmente riconosciute come tali. Si può, infatti, distinguere tra «biografie estese», quali possono essere l'*Agricola* di Tacito¹⁴, le vite dei Cesari di Svetonio o i ritratti contenuti nella *Historia Augusta*, in cui l'estensione di una biografia rispecchia (e talora sopravanza) quella del libro in cui essa è contenuta o che, perlomeno, presenta una dettagliata esposizione di un'ampia parte della vita dell'individuo, con anche una sua analisi ed evoluzione psicologica, e «biografie catalogiche», in cui in un singolo libro, o in parte di esso, sono raccolti e compressi molti ritratti biografici su una determinata categoria

¹³ Nello specifico si prenda Cavarzere (2013, 102-109).

¹⁴ Opera dalla natura controversa, in cui l'aspetto biografico si fonde con altri generi quali la storiografia, l'*elogium*, la *laudatio*. Sul dibattito si segnala la recente analisi di Audano (2017, XXIV-XXV) che, fondendo la molteplicità di fini e interessi di Tacito con la multiforme natura della biografia antica, riassume efficacemente: «Per quel che riguarda lo specifico letterario, Tacito si muove da consumato esperto di retorica: l'*Agricola* è il punto di incontro, più che il frutto di una contaminazione alquanto meccanicistica, della biografia con altri generi da cui, a seconda degli obiettivi della narrazione, il nostro autore recupera diversi elementi caratteristici, ovviamente adattandoli, piegandoli alle sue esigenze, talora anche rovesciandoli o deformandoli».

umana e la cui brevità fa assumere loro l'aspetto di sintetiche entrate enciclopediche o essenziali schedari di azioni e fatti. In quest'ultimo caso, il desiderio catalogativo acquista una maggiore importanza rispetto alla volontà di approfondimento. Sono esempi di questa categoria testi quali il *De viris illustribus* di San Girolamo o l'anonimo *De viris illustribus Urbis Romae*.

Ritratti estesi e biografie catalogiche, pur condividendo fini e cornice narrativa, si differenziano per il grado di selezione del materiale da inserire nella biografia. Selezione che seguirà un principio proporzionale allo spazio riservato alla narrazione, divenendo sempre più stringente al diminuire della lunghezza del ritratto. Per comprendere come questo principio di selettività¹⁵ funzioni nel concreto e, di conseguenza, per ricostruire la struttura di uno scritto biografico è necessario rifarsi ai testi stessi. Si potrà, tuttavia, osservare che proprio il carattere fluido della biografia, qui più volte evocato, e la sua stretta affinità con il genere storiografico abbiano portato a percepire la biografia non come un genere indipendente, bensì come una sottocategoria della storia, quindi priva di regole e caratteristiche proprie. Tale idea si confronta, però, con le riflessioni sull'indipendenza del genere biografico da quello storiografico espresse da autori sia greci che latini. Nota è, infatti, la sezione introduttiva della biografia corneliana di Pelopida. Qui Nepote, conscio del fatto che il condottiero tebano poteva risultare più familiare agli studiosi di storia rispetto al pubblico (meno specialista)¹⁶ della biografia, esprime i propri dubbi su quale sia il metodo migliore per raccontare la vita di Pelopida:

Cuius de virtutibus dubito quem ad modum exponam, quod vereor, si res explicare incipiam, ne non vitam eius enarrare, sed historiam videar scribere: si tantummodo summas attigero, ne rudibus Graecarum litterarum minus dilucide

¹⁵ Si riprende una nota riflessione di Momigliano nel fondamentale *The Development of Greek Biography* (1993, 11): «This seems to be the paradoxical character of biography: it must always give *partem pro toto*; it must always achieve completeness by selectiveness». Sull'intersezione tra generi nell'*Agricola* si vedano, a partire da Dihle (1988), i lavori di Giua (1990); López Fonseca (1994); Whitmarsh (2006); Devillers (2007); Egger (2008), sui parallelismi con gli elementi biografici del Vangelo di Luca; Birley (2009, 48-50); Sailor (2012, 37-39); Woodman (2014, 25-30); Audano (2015), che propone una lettura dell'*Agricola* anche dal punto di vista della *consolatio*.

¹⁶ Sul pubblico nepotiano, identificabile in una nuova classe emergente con una preparazione media e interessi verso la cultura greca (ma non in grado di comprendere appieno il greco), si rimanda alla sintesi in Ginelli (2022a, 11-12). Sulla biografia di Pelopida si veda Manuwald (2003).

appareat, quantus fuerit ille vir. Itaque utrique rei occurram, quantum potuero, et medebor cum satietati tum ignorantiae lectorum¹⁷.

Nella prospettiva di Nepote, una trattazione eccessivamente dettagliata darebbe l'impressione al lettore di trovarsi di fronte a un testo di storia; al contrario, una versione troppo sintetica non sarebbe sufficiente a far comprendere la personalità del condottiero tebano a un pubblico con scarse conoscenze di storia greca. Ne deriva, quindi, la determinante importanza del principio di selezione in rapporto al genere e al fine dell'opera nonché al pubblico cui quest'ultima si rivolge.

Al passo nepotiano fa eco l'altrettanto nota introduzione di Plutarco alla biografia di Alessandro Magno, dove viene spiegata la differenza tra lo scrivere storia e lo scrivere biografia. Plutarco giustifica ai propri lettori sia la scelta di non riportare tutti i fatti riguardanti le vite di Alessandro e Cesare sia la volontà di trattare in modo riassuntivo gli episodi più celebri e già ricordati da altri. Il fine che Plutarco si pone è, infatti, diverso: οὔτε γὰρ ἱστορίας γράφομεν, ἀλλὰ βίου¹⁸. Un'attestazione del proprio ruolo di biografo che diviene ancora più chiara nella successiva spiegazione di come sarà selezionato il materiale narrativo:

οὔτε ταῖς ἐπιφανεστάταις πράξεσι πάντως ἔνεστι δῆλωσις ἀρετῆς ἢ κακίας, ἀλλὰ πρῶγμα βραχὺ πολλάκις καὶ ῥῆμα καὶ παιδιὰ τις ἔμφρασιν ἤθους ἐποίησε μᾶλλον ἢ μάχαι μυριόνεκροι καὶ παρατάξεις αἰ μέγιστα καὶ πολιορκίαι πόλεων¹⁹.

¹⁷ Le citazioni da Nepote seguono, qui e altrove, il testo di Marshall (1985²), mentre le traduzioni sono tratte da Agnes (1977): «Sono perplesso sul modo di mettere in luce i suoi meriti, perché temo da un lato che, con una narrazione diffusa dei fatti, questa mia assuma l'aspetto di un'opera storica, e non di una biografia di lui; dall'altro, che non abbia sufficiente evidenza la sua grandezza in un racconto per sommi capi, a chi non è pratico di storia greca».

¹⁸ Plut. *Alex.* 1. 2: «Il fatto è che non scrivo storia, ma biografia». Qui e altrove si segue il testo greco di Flacelière, Chambry (1975) e la traduzione di Magnino (1996).

¹⁹ Plut. *Alex.* 1. 2: «E non è che nei fatti più celebrati ci sia sempre una manifestazione di virtù o di vizio, ma spesso un breve episodio, una parola, un motto di spirito mette in luce il carattere molto meglio che non battaglie con migliaia di morti, grandissimi schieramenti di eserciti e assedi di città». Un ridimensionamento delle affermazioni di Plutarco si rintraccia in Prandi (2019), dove si riflette sulla centralità che le azioni militari ricoprono nelle biografie plutarchee, quasi che proprio la guerra possa fornire una lente attraverso cui analizzare la personalità e l'indole di molti dei protagonisti delle *Vite parallele*. Al saggio si rinvia anche per un aggiornamento bibliografico sugli studi riguardanti la prefazione alla biografia di Alessandro.

Il parallelo con l'arte del ritratto diviene, quindi, spontaneo: come i pittori colgono le somiglianze dei soggetti e le sfumature del carattere dal volto e dall'espressione degli occhi, e vanno quindi a dare minore importanza ad altre parti del corpo, così Plutarco chiede che gli sia concesso di interessarsi maggiormente ai tratti dell'anima (εἰς τὰ τῆς ψυχῆς σημεῖα) e, mediante di essi, rappresentare la vita di ciascuno, lasciando ad altri autori lo studio e la narrazione delle grandi contese (ἐάσαντας ἑτέροις τὰ μεγέθη καὶ τοὺς ἀγῶνας)²⁰. Ne consegue, quindi, che nel caso di un biografo la selezione del materiale narrativo sarà perlopiù orientata a ricostruire i tratti personali e pubblici della vita del protagonista del testo²¹, diversamente da quanto previsto dalla storiografia, interessata maggiormente alla esposizione di eventi o fenomeni e all'analisi delle loro dinamiche sul breve e lungo periodo²².

Che lo scrivere biografie fosse percepito come un'attività con caratteristiche e scelte narrative in parte diverse da quelle della storiografia viene indirettamente confermato anche dal canone che Girolamo propone all'inizio del suo *De viris illustribus*²³. Alla richiesta di Destro, figlio di Feliciano, vescovo di Barcellona, che lo invitava a scrivere, sull'esempio di

²⁰ Su questo celebre passaggio si rimanda ai più approfonditi studi di Kaesser (2004) e Chrysanthou (2017). Si noti, tuttavia, una ovvia differenza tra un ritratto pittorico e uno letterario: il primo fissa la rappresentazione di un individuo e dei tratti della sua personalità in un determinato momento; il secondo, invece, ha la possibilità di fornire una descrizione del processo di evoluzione psicologica e morale del soggetto della biografia (qualora lo spazio narrativo disponibile, le fonti reperibili e l'abilità di indagine del biografo lo consentano).

²¹ Similmente a quanto si può riscontrare per l'autobiografia. Si prenda la definizione che del genere e delle sue finalità propone Lejeune (1975, 14): «Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité», pur consapevole dei limiti, perlopiù cronologici, che comporta il definire il genere autobiografico: «historiquement, cette définition ne prétend pas couvrir plus qu'une période de deux siècles (depuis 1770) et ne concerne que la littérature européenne; cela ne veut pas dire qu'il faille nier l'existence d'une littérature personnelle avant 1770 ou en dehors de l'Europe, mais simplement que la manière que nous avons aujourd'hui de penser à l'autobiographie devient anachronique ou peu pertinente en dehors de ce champ». Si veda, sul medesimo tema, anche Lejeune (1986, 13-35).

²² Una distinzione, quella tra storiografia e biografia, nota già agli antichi ma che, come si vedrà nelle pagine seguenti, non deve essere marcata in modo troppo netto, data la stretta parentela che lega le due forme di scrittura. Sul rigetto di demarcazioni eccessivamente rigide tra le due discipline si sono già espressi Gentili, Cerri (1983) e Gallo (1997).

²³ Del titolo dell'opera, che va a suggerire il genere della stessa, si è occupato recentemente Castelli (2017). Sul metodo biografico di Girolamo e il suo influsso sui successivi autori cristiani si prenda Ceresa, Gastaldo (1979) con (1984); Opelt (1980); Galán Sánchez (1994); SanPietro (2017).

Svetonio, un sistematico resoconto degli scrittori ecclesiastici, Girolamo ricorda che altri prima di lui si cimentarono in progetti simili:

*Fecerunt quidem hoc idem apud Graecos Hermippus peripateticus, Antigonus Carystius, Satyrus doctus vir et, longe omnium doctissimus, Aristoxenus musicus; apud Latinos autem Varro, Santra, Nepos, Hyginus et, ad cuius nos exemplum vis provocare, Tranquillus*²⁴.

Non è possibile soffermarsi sui nomi ricordati da Girolamo²⁵ né tantomeno vi è lo spazio per tracciare un'analisi, per quanto minima, delle origini e dello sviluppo del canone biografico antico. Ciò che, invece, diviene qui centrale è dedurre come a un diverso spazio letterario della biografia rispetto alla storia fosse connesso anche un diverso principio di selezione del materiale narrativo: storia e biografia rispondono a interessi e strategie espositive che si dovranno adattare, di volta in volta, alla tipologia di materiale raccolto e agli interessi del pubblico cui i rispettivi lavori si rivolgono.

Da questo punto di vista risulta ancora una volta determinante un altro passo metodologico tratto dalle biografie di Nepote. Nella sezione iniziale della vita di Epaminonda, il biografo, dopo aver ribadito l'importanza di non giudicare i costumi altrui secondo le proprie abitudini²⁶, spiega che, al fine di dare una idea esatta delle abitudini private e della vita pubblica del condottiero tebano, non si dovrà tralasciare nulla di quanto necessario allo scopo:

*Quare dicemus primum de genere eius, deinde, quibus disciplinis et a quibus sit eruditus; tum de moribus ingenique facultatibus, et si qua alia memoria digna erunt, postremo de rebus gestis, quae a plurimis animi anteponuntur virtutibus*²⁷.

²⁴ Hier. *vir. ill. praef.* 1. 2: «Fecero già questa stessa cosa presso i Greci il peripatetico Ermippo, Antigono di Caristo, Satiro, uomo dotto e, di gran lunga il più dotto di tutti, il musicista Aristosseno; presso i Latini poi Varrone, Santra, Nepote, Iginio, e Tranquillo, al cui esempio mi vuoi stimolare». Testo latino e traduzione sono a cura di Ceresa, Gastaldo (1988).

²⁵ Su questi si segnalano, come prima panoramica, Ceresa, Gastaldo (1988, 236) con Brugnoli (1988) e (1995).

²⁶ Si tratta del noto «relativismo culturale», già esposto da Nepote nella prefazione al *Liber* e poi ripreso ancora in *Cim.* 1. 2 e *Alc.* 2. 2. Su questo tema e per una raccolta bibliografica di studi si rimanda a Ginelli (2022a, 38, n. 140).

²⁷ Nep. *Epam.* 1. 4: «Diremo da principio della sua famiglia, poi delle discipline e dei maestri che concorsero alla sua educazione, poi della sua indole, delle sue qualità intellettuali e di ogni altra cosa che sia

Nepote dichiara che andrà a suddividere la materia in tre grandi sezioni, come suggerito dalla sequenza degli avverbi *primum, tum e postremo*: prima l'educazione e la formazione, quindi le caratteristiche morali e le doti intellettuali, infine le imprese. Cercando di semplificare ulteriormente, la distribuzione degli episodi che verranno ricordati è perlopiù tra elementi ricevuti (il *de genere eius, deinde, quibus disciplinis et a quibus sit eruditus; tum de moribus ingenique facultatibus*, elementi che giungono al soggetto come qualità innate o fornite dalla famiglia) e azioni compiute (*de rebus gestis*, le gesta di cui si rende protagonista il soggetto). L'ordine con cui tali elementi compaiono nella biografia non è apparentemente fisso, dal momento che, come si evince dalla frase relativa posta a conclusione del passo, l'importanza da tributare alle virtù o alle gesta varia in base alla sensibilità personale.

Tale suddivisione del materiale biografico, che richiama la forma dell'encomio (genere letterario che, per sua natura, essendo incentrato nel descrivere la vita e le azioni di un personaggio da un punto di vista favorevole, più si avvicina alla forma biografica)²⁸, caratterizza non solo la *vita* di Epaminonda, tra le più lunghe e meglio riuscite del *Liber de excellentibus*

degni di essere menzionata; e infine delle sue imprese, che per la maggior parte della gente contano di più delle qualità dell'animo».

²⁸ Sulla struttura encomiastica della corneliana vita di Epaminonda si veda Bonaccorso (2013), contributo contenuto in una raccolta di saggi dedicati al biografo di Ostiglia (Solaro 2013). La struttura bipartita tra beni ricevuti/qualità innate e azioni compiute è, del resto, già dell'encomio. Una chiara disamina della strategia che si dovrebbe seguire nella composizione di una *laudatio* è in Cic. *de orat.* 2. 45-46: «Qui laudabit quempiam, intellet exponenda sibi esse fortunae bona. Ea sunt generis, pecuniae, propinquorum, amicorum, opum, valetudinis, formae, virium, ingeni et ceterarum rerum quae sunt aut corporis aut extraneae; si habuerit, bene rebus iis usum; si non habuerit, sapienter caruisse; si amiserit, moderate tulisse; deinde, quid sapienter is quem laudet, quid liberaliter, quid fortiter, quid iuste, quid magnifice, quid pie, quid grate, quid humaniter, quid denique cum aliqua virtute aut fecerit aut tulerit. Haec et quae sunt eius generis facile videbit qui volet laudare et qui vituperare, contraria» (trad. «Chi vorrà fare l'elogio di qualcuno saprà di dover parlare dei beni elargiti dalla sorte: vale a dire nascita, ricchezza, parentele, amicizie, potenza, salute, bellezza, forza, intelligenza e altre doti fisiche o estrinseche, dicendo che quest'uomo ne ha fatto buon uso, se le ha possedute, che ha saputo farne a meno con saggezza, se non le ha possedute, che ne ha sopportato con serenità la perdita, se le ha perse. Poi l'oratore esporrà cosa quest'uomo abbia compiuto con saggezza, con generosità, con fermezza, con giustizia, con magnanimità, con senso del dovere, con riconoscenza, con umanità, insomma cosa abbia fatto o sopportato esibendo una qualche virtù. Chi vuole elogiare noterà facilmente queste e simili caratteristiche; chi vuole biasimare ne troverà le antitetiche») (Kumaniecki, 1969, trad. Narducci 2009). Su tematiche simili si veda anche Cic. *De orat.* 2, 340-350. L'affinità tra *encomium* e biografia è già stata ampiamente indagata: tra i vari studi si segnalano Jenkinson (1973); Montanari (1998); Prokoph (2010); Hägg (2012, 10-66); Schorn (2014); Ginelli (2022a, 17-27).

ducibus exterarum gentium, ma può essere rintracciata anche nelle restanti biografie del *corpus nepotiano*. Si prenda, come estremo opposto, la biografia di Aristide, tra le più brevi del *Liber*. Dopo un riferimento iniziale (*Arist.* 1. 1) all'origine ateniese, all'identità del padre Lisimaco e alla data di nascita (pressoché simile a quella di Temistocle, futuro avversario politico dello stesso Aristide), Nepote ricorre a un aneddoto per illustrare la rettitudine d'animo che aveva fatto meritare ad Aristide il soprannome di «il giusto» (*Arist.* 1. 2-4). Quindi, dopo aver descritto l'impegno dell'Ateniese nella seconda guerra persiana e nella creazione della Lega delio-attica (*Arist.* 1. 5-3. 2), Nepote conclude il ritratto ricordando la morte in miseria di Aristide, simbolo della sua onestà di amministratore, e accennando agli aiuti che l'erario di Atene avrebbe fornito alle figlie di Aristide dopo i funerali di quest'ultimo, ennesimo aneddoto per ribadire le qualità morali dell'Ateniese (*Arist.* 3. 2-3). Finanche la biografia di uno tra i più temibili avversari di Roma, il cartaginese Annibale, risponde alla medesima ripartizione tra aneddoti sulle qualità ricevute ed episodi che illustrano le gesta compiute. Nepote apre la biografia riconoscendo il genio militare del Cartaginese (*Hann.* 1. 1-2) e sottolineando l'implacabile odio verso Roma insegnatogli sin dalla giovane età dal padre Amilcare (*Hann.* 1. 4-2. 6). Da qui ha inizio il racconto delle azioni compiute da Annibale in Spagna, passando quindi alla presa di Sagunto (*Hann.* 3. 1-2) e ai principali scontri della seconda guerra punica (*Hann.* 3. 3-6. 4), fino alla battaglia di Zama. Nepote ricostruisce poi, tramite una serie di episodi tra loro connessi da rapide sequenze cronologiche, gli anni trascorsi da Annibale lontano da Cartagine, ma comunque votati alla ricerca di nuove occasioni per muovere guerra a Roma (*Hann.* 7. 1-11.7). Infine, dopo aver descritto la violenta morte di Annibale (*Hann.* 12), Nepote conclude la biografia con alcune osservazioni a carattere cronologico e sullo stato delle fonti (*Hann.* 13).

Questa stretta connessione tra principio di selezione e disposizione del materiale biografico in elementi ricevuti e azioni compiute è riscontrabile anche al di fuori dei testi nepotiani e può essere identificata come elemento costante delle testimonianze biografiche latine. Tali caratteri sono, infatti, facilmente individuabili nelle svetoniane vite dei Cesari, in cui la narrazione *per species*, cui solitamente è riservata la parte centrale della biografia, dialoga con le sezioni dedicate alle gesta compiute dagli imperatori,

perlopiù disposte in ordine cronologico. Anche l'*Agricola* di Tacito segue, nelle parti maggiormente incentrate sulla ricostruzione biografica del protagonista, l'andamento sopra descritto, confermando ancora una volta l'affinità tra *vita* ed *elogium* cui si è già accennato: dopo una introduzione sulla libertà di parola, che va a giustificare la decisione dell'autore di scrivere una biografia del genere (*Agr.* 1-3), Tacito si sofferma sulla descrizione della nascita di Agricola, sul contesto familiare e sulla educazione ricevuta (*Agr.* 4-9) per poi passare a narrare le azioni militari compiute dal protagonista in Britannia (*Agr.* 18-38), fronte sul quale Agricola diede le migliori prove delle sue qualità di comandante. Nel racconto dei fatti trova spazio anche una digressione geografico-etnologica sulla Britannia (*Agr.* 10-17), necessaria per inquadrare il contesto delle operazioni militari ricordate. La ricostruzione della vita di Agricola si chiude, quindi, ricordando i sospetti e gli intrighi che circondarono l'improvvisa morte del protagonista, e che inducono a pensare a un coinvolgimento dell'imperatore Domiziano (*Agr.* 39-43). Si tratta di una sezione che intende preparare il campo all'ultima parte dell'opera, in cui Tacito propone una descrizione fisica di Agricola accompagnata da riflessioni sulle qualità morali e caratteriali che indulgono nella lode (*Agr.* 44-46).

Selettività e attenzione per la suddivisione tra elementi ricevuti e azioni compiute caratterizzano anche la strategia biografica delle vite raccolte in un'opera quale l'*Historia Augusta*. Si prendano, come casi di studio, una delle biografie più brevi e una delle biografie più lunghe del *corpus*, rispettivamente quelle di Geta e Marco Aurelio. Nella prima *vita*, dopo una introduzione sui motivi che hanno spinto il biografo a comporre un ritratto di Geta (*Geta* 1), l'attenzione si sposta sulla nascita e sui primi anni di vita (*Geta* 2-3), cui segue una sezione aneddotica sull'aspetto, sull'indole caratteriale, sugli interessi intellettuali e su altre curiosità legate alla sua figura (*Geta* 4-5). La parte dedicata alle gesta di Geta è ridotta rispetto allo spazio rivolto alla trattazione personale, e ciò non stupisce considerando il ruolo di secondo piano a lui riservato nella struttura imperiale e alla vita precocemente interrotta. Gli aneddoti riportati nella prima parte della biografia hanno, del resto, la funzione di delineare sottotraccia l'antagonismo crescente tra Caracalla e Geta che avrebbe poi portato all'uccisione di quest'ultimo su ordine del fratello: proprio alla morte violenta di Geta e ai

funerali sono, infatti, dedicate le battute finale della biografia (*Geta* 6-7). Quanto all'altro esempio di studio, la più lunga *vita* di Marco Aurelio, si osserverà il ricorrere delle medesime strategie di selezione e disposizione del materiale narrativo, qui con maggiori dettagli sulle gesta compiute dall'imperatore. Così, dopo sezioni dedicate alla nascita, alla fanciullezza e alla formazione intellettuale e fisica, condotte facendo ricorso ad aneddoti illustrativi (*Aur.* 1-4), il biografo si concentra sui fatti che portarono Marco Aurelio a essere eletto successore di Antonino Pio: da qui il ricordo delle cariche ricoperte dal futuro imperatore, il matrimonio con Faustina e i meriti che lo portarono a essere il favorito di Antonino Pio insieme a Lucio Vero (*Aur.* 5-8). Con l'avvio della carriera imperiale inizia anche la sezione più propriamente destinata a descrivere le gesta politiche e militari di Marco Aurelio, che occupano la parte più estesa della biografia. Gli ultimi due capitoli sono, quindi, dedicati alla descrizione della morte e a considerazioni su alcuni aspetti della personalità di Marco Aurelio al centro di voci o critiche (*Aur.* 28-29).

Si potrà, tuttavia, osservare che i casi di studio qui proposti sono stati tratti da biografie estese, in cui l'ampiezza delle singole *vitae* permette una più vasta selezione del materiale biografico e un maggiore sviluppo della struttura in elementi ricevuti e azioni compiute. Nel caso di biografie catalogiche, invece, al diminuire dello spazio narrativo disponibile per ogni singolo ritratto aumenta il grado di selettività, causando, di conseguenza, un appiattimento della struttura bipartita. Così non sorprende trovare ritratti molto brevi, talora simili a medaglioni formati da un solo periodo, costruiti attorno a pochi aneddoti che, però, proprio per la loro rilevanza, riescono a fornire al lettore una idea generale e approssimativa delle azioni o della personalità del protagonista. Si prenda la vita di Apollinare, vescovo di Ierapoli, tra le più brevi del *De viris illustribus* di San Gerolamo:

Apollinaris, Asiae Hierapolitanus episcopus, sub imperatore Marco Antonino Vero floruit, cui et insigne volumen Pro fide Christianorum dedit. **2.** Exstant eius et alii quinque Adversum gentes libri et De veritate duo et Adversum Cataphrygas, tunc primum exortos cum Prisca et Maximilla insanis vatibus incipiente Montano²⁹.

²⁹ Hier. *vir ill.* 26: «Apollinare, vescovo di Ierapoli dell'Asia, fiorì sotto l'imperatore Marco Antonino Vero ed a lui presentò un'eccellente opera *In difesa della fede* dei cristiani. **2.** Rimangono di lui anche altri

Dopo aver fornito generici dettagli cronologici per inquadrare il protagonista della biografia, Gerolamo menziona alcune tra le opere più significative (nell'ottica dell'autore e, quindi, del pubblico cui egli intende rivolgersi) della produzione del vescovo, da cui traspare una particolare attenzione per le verità dogmatiche e della fede, come si può dedurre dal fatto che Gerolamo ricorda l'attività di Apollinare contro i pagani e la nascente eresia del Montanismo. Ancor più breve è, per esempio, l'attenzione dedicata da Gerolamo a Sesto (*vir. ill.* 51), di cui si ricorda solo che visse al tempo dell'imperatore Severo e che compose un trattato sulla resurrezione.

L'aspetto di questi medaglioni richiama quello del breve lemma enciclopedico, in cui si susseguono informazioni incentrate più sulla ricostruzione dei fatti biografici che della personalità³⁰. Una strategia che ritorna anche nel *De viris illustribus Urbis Romae* dello Pseudo-Vittore³¹. Si prenda il caso della biografia di Annibale:

Hannibal, Hamilcaris filius, novem annos natus, a patre aris admotus odium in Romanos perenne iuravit. **2.** Exinde socius et miles in castris patri fuit. Mortuo eo causam belli quaerens Saguntum Romanis foederatam intra sex menses evertit. Tum Alpibus patefactis in Italiam traiecit. **3.** P. Scipionem apud Ticinum, Sempronium Longum apud Trebiam, Flaminium apud Trasimenum, Paullum et Varronem apud Cannas superavit. **4.** Cumque urbem capere posset, in Campaniam devertit, cuius deliciis elanguit. **5.** Et cum ad tertium ab urbe lapidem castra posuisset, tempestatibus repulsus, primum a Fabio Maximo frustratus, deinde a Valerio Flacco repulsus, a Graccho et Marcello fugatus, in Africam revocatus, a Scipione superatus, ad Antiochum regem Syriae confugit eumque hostem Romanis fecit; **6.** quo victo ad Prusiam regem Bithyniae concessit; unde Romana legatione repetitus hausto, quod sub gemma anuli habebat, veneno absumptus est, positus apud Libyssam in arca lapidea, in qua hodieque inscriptum est: Hannibal hic situs est³².

cinque libri *Contro i pagani*, due *Sulla verità* ed un trattato *Contro i Catafrigi*, poiché allora cominciava già a spuntare Montano insieme con le sue folli profetesse Priscilla e Massimilla.

³⁰ Si ritiene opportuno ricordare che il *De viris illustribus* di San Girolamo è stato anche interpretato come un catalogo di consigli di letture per un pubblico cristiano, così Steccanella (2017). L'idea del «catalogo» di vite era, del resto, già in Erasmo: si veda Antin (1972).

³¹ Sulla controversa e dibattuta paternità dell'opera si rimanda ai lavori di Braccesi (1973); Bessone (1976); Sage (1978; 1980); Iacono (2002).

³² *Vir. ill.* 42. Il testo latino è quello edito da Pichlmayr (1911), la traduzione è di chi scrive: «Annibale, figlio di Amilcare, portato a nove anni dal padre di fronte all'altare giurò odio eterno ai Romani. **2.** Dopo

Rispetto alla più estesa biografia posta a chiusura del *Liber* nepotiano, il ritratto dello Pseudo-Vittore riduce al minimo lo spazio dedicato alla personalità del Cartaginese (pressoché focalizzato sul radicale odio verso Roma) e alla sua formazione (negli accampamenti militari con il padre), mentre si concentra maggiormente nel selezionare le azioni più degne di memoria, disponendole quasi come in un catalogo di fatti. Finanche la biografia di Romolo (*Vir. ill.* 2), la più lunga della raccolta, presenta il medesimo andamento catalogico, appiattendolo l'analisi del personaggio in favore di un elenco degli episodi più significativi a lui attribuiti dalla tradizione. E il riscontro di caratteristiche simili potrebbe continuare anche con i profili biografici presenti nel *De Caesaribus*, altra opera attribuita ad Aurelio Vittore³³.

Si può, inoltre, osservare come l'esposizione catalogica delle vicende biografiche, oltre a schiacciare la struttura dicotomica tra beni ricevuti e azioni compiute, porti con sé una progressiva scomparsa del dato psicologico e caratteriale, causando un'ovvia contrazione della forma artistica del ritratto stesso. Come già osservato da T. Hägg: «Biography, if it is to be more than a bare *curriculum vitae*, must try to gain insight into an historical person's mind to connect and explain the person's doings and give an impression of a living character, of a 'life'» (Hägg, 2012, 3). Di qui la necessità di distinguere tra testi biografici perlopiù documentari e ritratti che, grazie alla loro resa artistica, mantengono uno status maggiormente letterario, al punto da essere talvolta assimilati, per certe loro sfumature, a testi di *fiction*, ai quali poter applicare strumenti di analisi letteraria come quelli

di ciò fu alleato e soldato nell'accampamento del padre. Morto quello, cercando il pretesto di una guerra distrusse in sei mesi Sagunto, città alleata con i Romani. Allora, valicate le alpi, si diresse in Italia. **3.** Sconfisse Scipione presso il Ticino, Sempronio Longo presso il Trebbia, Flaminio presso il Trasimeno, Paulo e Varrone a Canne. **4.** Sebbene potesse conquistare la città [*scil.* di Roma], tornò in Campania, per i cui piaceri perse vigore. **5.** E poiché aveva impiantato l'accampamento alla terza lapide dalla città, tenuto lontano dalle difficili circostanze, ingannato prima da Fabio Massimo, poi cacciato da Valerio Flacco, messo in fuga da Gracco e Marcello, richiamato in Africa, sconfitto da Scipione, si rifugiò presso il re di Siria Antioco e lo rese nemico ai romani; **6.** sconfitto quest'ultimo, andò dal re di Bitinia Prusia; donde raggiunto da una delegazione romana, morì assunto un veleno che aveva sotto la gemma di un anello, fu posto presso Libissa in un sarcofago di pietra, sul quale oggi vi è iscritto: Annibale è sepolto qui».

³³ Anche noto come *Liber de Caesaribus* o *Historiae abbreviatae* (si veda, su tutti, la lunga introduzione in Dufraigne, 1975), spesso compare affiancato con il *De viris illustribus* e il breve trattato *Origo gentis Romanae*. Sulla struttura biografica del *Liber* si veda l'analisi di Moreno Ferrero (2001).

della narratologia. Si tratta di una prospettiva di studio già impiegata da Irene J. F. de Jong (2017, 166-172) per la storiografia antica e che quindi, grazie all'affinità di questo genere con la biografia, può essere estesa all'*enarrare vitas*³⁴. Ciò si basa sull'osservazione che tanto gli storici quanto i biografi antichi, per meglio esprimere una visione del passato, non avvertissero la stessa necessità di verità documentaria che è invece un inamovibile e basilare presupposto delle scienze storiche e biografiche contemporanee.

Selezione del materiale biografico e attenzione alla dicotomia tra elementi ricevuti e azioni compiute sono, quindi, principi che caratterizzano la scrittura biografica e le cui proporzioni sono strettamente connesse all'estensione e all'elaborazione artistica della biografia. Dai casi di studio sopra riportati emerge, inoltre, un altro aspetto legato alla scrittura biografica: l'importanza dell'aneddoto caratterizzante, già riconosciuto come uno degli elementi ricorrenti della biografia antica³⁵. Si osservi, inoltre, come la selezione degli aneddoti e la loro distribuzione all'interno di una biografia dipendano da fattori apparentemente diversi, ma strettamente interconnessi: la disponibilità delle fonti a disposizione del biografo su un determinato soggetto e le scelte soggettive operate dallo stesso autore. Soprattutto per il mondo antico, riconoscere le fonti impiegate da un biografo diviene determinante per dedurre quali strategie di selezione siano state operate. In altri termini, lo stato del materiale narrativo disponibile per un biografo permette di comprendere se la mancanza di determinate informazioni o episodi sul protagonista di un ritratto sia imputabile a una effettiva mancanza di fonti e testimoni o a una deliberata scelta autoriale. In quest'ultimo caso, è importante capire se le selezioni operate siano state dettate da concrete esigenze di spazio o se, invece, siano (a) il frutto di un processo volto a concentrare l'attenzione dei lettori verso determinati interessi (in una raccolta di biografie come il *De grammaticis et rhetoribus* di Svetonio sarà scontato aspettarsi una selezione del materiale narrativo diretta agli aspetti storico-letterari) o (b) il tentativo di proporre una interpretazione personale (più o meno favorevole) del protagonista. Si prenda il caso della biografia nepotiana di Pausania: l'assenza di un elemento come

³⁴ Per un esempio applicato a Nepote si rimanda a Ginelli (2022a, 27-37).

³⁵ Tema già ampiamente trattato: per coordinate generali un punto di partenza è rappresentato dai lavori di Dover (1988); Arrighetti (2003); Mossman (2006); Stadter (2007).

il nome del padre del comandante spartano, sebbene possa risultare curiosa se posta al confronto con altre biografie del *Liber*, si giustifica sul piano delle fonti disponibili a Nepote, che non registravano i natali dello Spartano (mancanza di informazioni che, del resto, condiziona anche la storiografia contemporanea su Pausania)³⁶. Diversamente, la selezione del materiale narrativo operata da Nepote all'interno della biografia tende a restituire un ritratto dalle sfumature negative, incentrato com'è nel sottolineare l'ambizione di Pausania e la sua volontà di agire per un tornaconto personale, al di fuori delle direttive di Sparta. Allo stesso modo, la selezione e la disposizione dei fatti all'interno della biografia di Annibale restituiscono un ritratto del Cartaginese che tradisce un fascino carismatico, anche se attribuito a uno dei più temuti avversari di Roma³⁷.

Da questo punto di vista, quindi, l'*enarrare vitas* mostra, ancora una volta, la sua vicinanza alla letteratura encomiastica. Si tratta, del resto, di un tratto già riconosciuto dagli studi primonovecenteschi sulla biografia antica: andando oltre la troppo rigida classificazione in biografia peripatetica, alessandrina ed encomiastica proposta da Leo nel noto saggio *Die griechisch-römische Biographie nach ihrer literarischen Form* (1903), ormai superata tanto nelle sue premesse quanto nei risultati³⁸, l'idea di una parentela tra biografia ed encomio ha progressivamente preso sempre più campo negli studi sulla scrittura biografica. Del resto, le stesse origini della biografia greca tradiscono la loro vicinanza tanto con il mondo aristotelico quanto con la letteratura encomiastica: su tutti, l'*Agesilao* di Senofonte e l'*Evagora* di Isocrate³⁹. È significativo, quindi, l'impiego di formule quali «biografia encomiastica»⁴⁰ per catalogare quei testi in cui la selezione degli episodi e

³⁶ Si prenda Ginelli (2022a, 179).

³⁷ Sul tono affascinato che Nepote sembra tradire in alcune sezioni della vita di Annibale si rimanda a Ginelli (2022b). Sull'ambivalente figura dell'Annibale nepotiano si veda anche Valcárcel Martínez (1995); Müller, Müller, Till (2000); Campanile (2011); Glücklich (2015).

³⁸ Basti un rimando alle analisi di Momigliano (1993) con Gallo (1997).

³⁹ Significativo che Hägg iniziasse il suo studio sulla biografia antica con un capitolo sull'*Evagora* dall'evo-cativo titolo «In the beginning was Xenophon. Memoir, encomium, romance» (2012, 10-66). Sul modello rappresentato tanto dall'*Agesilao* quanto dall'*Evagora* e sulle intersezioni tra le due opere si veda Poulakos (1987); Luppino (1991); Vallozza (1998); Laforse (2013); Pontier (2017; 2018); Roscalla (2018); Parks (2020).

⁴⁰ Si prenda, come esempio, il già citato Schorn (2014), ma anche Tartaglia (2003) o Masullo (1985). Restando ai casi qui presi in esame, si veda Solaro (2003), che si sofferma sulla trattazione encomiastica delle virtù nel *Marco Aurelio* della *Historia Augusta*.

degli aneddoti fa assumere alla narrazione biografica le sfumature della lode. Allo stesso modo, la selezione del materiale narrativo non andrà a orientare solamente il giudizio del lettore nei confronti del protagonista del ritratto, ma determinerà, in combinazione con la cornice narrativa della *vita*, la tipologia di biografia. Da qui il fiorire di forme quali la «biografia politica» – incentrata sulla vita di uomini di stato o comandanti e portata a selezionare aneddoti che incontrino gli interessi di questa sottocategoria biografica – o, seguendo le medesime strategie ma con contenuti diversi, la «biografia filosofica».

Si può, quindi, concludere tornando a riflettere sul carattere multiforme della biografia antica e, ancora di più, di quella latina. Alcuni elementi si sono imposti su altri: (a) una cornice narrativa che determini la finalità e i contenuti del testo; (b) l'impiego di un principio di selezione, in stretta relazione con la lunghezza del ritratto, gli interessi del biografo (tesere un elogio, concentrarsi su determinati aspetti al posto di altri...) e del pubblico (desiderio di conoscere figure politiche, filosofi...), capace anche di determinare il grado di elaborazione psicologica e artistica di una biografia; (c) la suddivisione del materiale biografico, ove possibile, in elementi ricevuti e azioni compiute, che segna, ancora una volta, il legame con la letteratura encomiastica. Queste caratteristiche, che possono aiutare nella definizione dei confini della biografia latina, devono però tenere conto della capacità del genere biografico di interfacciarsi con contesti letterari e storici diversi tra loro. Da questo punto di vista la biografia può essere intesa come una forma letteraria che, proprio perché priva di una rigida codificazione – in quanto posta al centro tra storiografia, encomio e narrazione artistica –, ha saputo assorbire particolarità e caratteristiche di altri generi letterari, riuscendo così ad adattarsi a spazi e obiettivi narrativi di volta in volta diversi, senza però mai tradire il fine ultimo della scrittura biografica: *l'enarrare vitas*.

Bibliografia citata

- Agnes, Leopoldo, *Opere di Cornelio Nepote*, Torino, Utet, 1977.
- Antin, Paul, «Catalogus chez Jérôme et Érasme», *Revue d'Études Augustiniennes et Patristiques*, 18 (1972), pp. 191-193.
- Arrighetti, Graziano, «L'aneddoto, la biografia greca e Aristotele», *Studi Classici e Orientali*, 49 (2003), pp. 19-44.
- Ash, Rhiannon., «Never say die! Assassinating emperors in Suetonius' *Lives of the Caesars*», in *Writing Biography in Greece and Rome. Narrative Technique and Fictionalization*, eds. K. De Temmerman e K. Demoen, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 200-216.
- Audano, Segio, *Tacito: Agricola*, Sant'Arcangelo di Romana, Rusconi, 2017.
- Audano, Sergio, «Sopravvivere senza l'Aldilà: la *consolatio* laica di Tacito nell'*Agricola*», in *Le parole dopo la morte: forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, eds. C. Pepe, G. Moretti, Trento, Università degli Studi di Trento, 2015, pp. 245-288.
- Benton, Michael, *Literary Biography. An Introduction*, Malden, Oxford, Wiley-Blackwell, 2009.
- Bessone, Luigi, «In margine al *De viris illustribus*», *Numismatica e Antichità Classiche: Quaderni Ticinesi*, 5 (1976), pp. 169-189.
- Birley, Anthony R., «The *Agricola*», in *The Cambridge companion to Tacitus*, ed. A. J. Woodman, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2009, pp. 47-58.
- Blake McHam, Sarah, *Pliny and the artistic culture of the Italian Renaissance: the legacy of the Natural history*, New Haven, London, Yale University Press, 2013.
- Blum, Gerd, «History of Art», in *Handbook of Autobiography/ Autofiction. Vol. 1: Theory and concepts*, ed. M. Wagner-Egelhaaf, Berlin, Boston, De Gruyter, 2019, pp. 82-93.
- Bonaccorso, Giuseppe, «Cornelio Nepote e le virtù di Epaminonda», in Solaro (2013, 21-49).
- Bonazzi, Mauro, e Stefan Schorn (eds.), *Bios philosophos: philosophy in ancient Greek biography*, Turnhout, Brepols, 2016.

- Borg, Barbara, *Mumienporträts: Chronologie und kultureller Kontext*, Mainz, Philipp von Zabern, 1996.
- Braccesi, Lorenzo, *Introduzione al De viris illustribus*, Bologna, Pàtron, 1973.
- Bradford, Richard (ed.), *A Companion to Literary Biography*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2019.
- Brugnoli, Giorgio, «Biografi», in *Dizionario degli Scrittori Greci e Latini*, ed. F. Della Corte, Milano, Marzorati, 1988, pp. 287-304.
- Brugnoli, Giorgio, «Nascita e sviluppo della biografia romana: aspetti e problemi», in *Biografia e autobiografia degli antichi e dei moderni*, eds. I. Gallo, L. Nicastrì, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 79-108.
- Burgersdijk, Diederik, «Qui vitas aliorum scibere orditur. Narratological implications of fictional authors in the *Historia Augusta*», in *Writing Biography in Greece and Rome. Narrative Technique and Fictionalization*, eds. K. De Temmerman e K. Demoen, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 240-256.
- Cairns, Francis e Trevor Luke (eds.), *Ancient Biography: Identity through Lives. Papers of the Langford Latin Seminar 17*, ARCA Classical and Medieval Texts, Papers and Monographs 55, Prenton, Chichester, Francis Cairns, 2018.
- Campanile, Maria Domitilla, «*Dolo erat pugnandum, cum par non esset armis*: le risorse di Annibale», *Studi Classici e Orientali*, 57 (2011), pp. 159-169.
- Castelli, Emanuele, «Aspettando il titolo: Girolamo e i primi esemplari del *De viris illustribus*», *Segno e Testo*, 15 (2017), pp. 101-120.
- Cavarzere, Alberto, «Cornelio Nepote e la letteratura epistolare», *Orizzonti culturali di Cornelio Nepote dal Po a Roma. Atti del Convegno, Ostiglia, 27 aprile 2012 - Mantova, 28 aprile 2012*, eds. G. Bernardi Perini, A. Cavarzere, Firenze, Leo. S. Olschki, 2013, pp. 89-117.
- Cavarzere, Alberto, *Introduzione, traduzione e note a Cic. fam. 14, Cicerone: Lettere ai familiari. Volume secondo (libri IX-XVI)*, ed. A. Cavarzere, Milano, Rizzoli, 2007, 1499-1559.
- Ceresa-Gastaldo, Aldo, «La tecnica biografica del *De viris illustribus* di Girolamo», *Renovatio*, 14 (1979), pp. 221-236.

- , «The biographical method of Jerome's *De viris illustribus*», *Studia patristica, XV: Papers presented to the 7th International conference on patristic studies held in Oxford 1975. Vol. 1: Inaugural lecture, editiones, critica, biblica, historica, theologica, philosophica, liturgica*, ed. E. A. Livingstone, Berlin, Akad.-Verl., 1984, pp. 55-68.
- , *Gerolamo: Gli uomini illustri. De viris illustribus*, Firenze, Nardini Editore, 1988.
- Chrysanthou, Chrysanthos S., «The proems of Plutarch's "Lives" and historiography», *Histos*, 11 (2017), pp. 128-153.
- Cipriani, Giovanni, *L'epifania di Annibale: saggio introduttivo a Livio*, *Annales*, 21, Bari, Adriatica, 1984.
- Citroni Marchetti, Sandra, *Amicizia e potere: nelle lettere di Cicerone e nelle elegie ovidiane dall'esilio*, Firenze, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Scienze dell'Antichità, 2000.
- Claassen, Jo-Marie, «Documents of a crumbling marriage: the case of Cicero and Terentia», *Phoenix*, 50/3-4 (1996), pp. 208-232.
- Conermann, Stephan e Jim Rheingans (ed.), *Narrative pattern and genre in hagiographic life writing: comparative perspectives from Asia to Europe*, Berlin, EB-Verl., 2014.
- Cornelli, Gabriele, «He longs for him, he hates him and he wants him for himself: The Alcibiades Case between Socrates and Plato», in *Plato's Styles and Characters. Between Literature and Philosophy*, ed. G. Cornelli, Berlin, Boston, DeGruyter, 2016, pp. 281-296.
- Correa, Soledad, «Autofiguración epistolar y construcción del destinatario en la correspondencia ciceroniana del exilio: la imagen de Terencia en *Fam.* 14.1-4», *Argos*, 34/2 (2011), pp. 1-21.
- Darab, Ágnes, «*Natura, ars, historia*: anecdotic history of art in Pliny the Elder's *Naturalis Historia*. I», *Hermes*, 142/2 (2014a), pp. 206-224.
- , «*Natura, ars, historia*: anecdotic history of art in Pliny the Elder's *Naturalis Historia*. II», *Hermes*, 142/3 (2014b), pp. 279-297.
- De Temmerman, Koen e Kristoffel, Demoen (eds.), *Writing Biography in Greece and Rome. Narrative Technique and Fictionalization*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
- De Temmerman, Koen (ed.), *The Oxford Handbook of Ancient Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2020.

- de Jong, Irene J. F., *I classici e la narratologia. Guida alla lettura degli autori greci e latini*, a cura di A. Cucchiarelli, prefazione di A. Schiesaro, Roma, Carocci, 2017.
- Degl'Innocenti Pierini, Rita, *Marco Tullio Cicerone. Lettere dall'esilio*, Firenze, Le Lettere, 1996.
- Devillers, Olivier, «Le projet de Tacite en écrivant l'*Agricola*», *Parole, media, pouvoir dans l'Occident romain: hommages offerts au professeur Guy Achard*, ed. M. Ledentu, Paris, De Boccard, 2007, pp. 211-230.
- Diegel, Laura, «*Life writing*» *zwischen Republik und Prinzipat: Cicero und Augustus*, Basel, Schwabe, 2021.
- Dihle, Albrecht, «Tacitus *Agricola* und das Problem der historischen Biographie», *Der Altsprachliche Unterricht*, 31/5 (1988), pp. 42-52.
- Dover, Kenneth J., «Anecdotes, gossip and scandal», in *The Greeks and their legacy. Collected papers. Vol. II: Prose literature, history, society, transmission, influence*, ed. K. J. Dover, Oxford, New York, Blackwell, 1988.
- Dufraigne, Pierre, *Aurelius Victor: Livre des Césars*, Paris, Les Belles Lettres, 1975.
- Egger, Peter, «“Dass sie alle Taten und Worte bei sich erwägen”: der *Agricola* des Tacitus und das Evangelium nach Lukas: eine Konfrontation», in *Neutestamentliche Exegese im 21. Jahrhundert: Grenzüberschreitungen: für Joachim Gnilka*, ed. T. Schmeller, Freiburg im Breisgau, Basel, Herder, 2008, pp. 82-113.
- Flacelière, Robert, Chambry, Émile, *Plutarque: Vies. Tome IX: Alexandre-César*, Paris, Les Belles Lettres, 1975.
- Fletcher, Richard, Hanink, Johanna, *Creative lives in classical antiquity: poets, artists and biography*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2016.
- Fraser, Robert, *After Ancient Biography: Modern Types and Classical Archetypes*, Cham, Palgrave Macmillan, 2020.
- Freccero, Agneta, *Fayum portraits: documentation and scientific analyses of mummy portraits belonging to Nationalmuseum in Stockholm*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2000.
- Galán Sánchez, Pedro Juan, «Evolución del género cristiano *De uiris illustribus*: de S. Jerónimo a Gennadio de Marsella», in *Actas del VIII congreso español de estudios clásicos: (Madrid, 23-28 de septiembre de 1991)*, Madrid, Ed. Clásicas, 1994, pp. 651-658.

- Gallo, Italo, «Problemi vecchi e nuovi della biografia antica», in *Studi sulla biografia greca*, Napoli, D'Auria Editore, 1997, pp. 147-165 [già in *Quaderni del Liceo Classico Plinio Seniore di Castellamare di Stabia*, 13 (1990)].
- Garcea, Alessandro, *Cicerone in esilio: l'epistolario e le passioni*, Hildesheim, Olms, 2005.
- Gentili, Bruno; Cerri, Giovanni, *Storia e biografia nel pensiero antico*, Roma-Bari, Laterza, 1983.
- Ginelli, Francesco, «Appunti (e spunti) di elementi di scrittura biografica nel *De architectura* di Vitruvio», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia* (Serie 5), 2021 (13/2), pp. 319-349.
- , *Cornelius Nepos: The Commanders of the Fifth Century BCE*, Oxford, Oxford University Press, 2022a.
- , «Similarities and Dissimilarities. Roman Identity and Models of Behaviour in Nepos' *Punic Lives*», in *Roman Identity Between Ideal and Performance*, ed. L. Roig Lanzillotta, J. L. Brandão, C. Teizeira, Á. Rodrigues, Turnhout, Brepols, 2022b, pp. 39-69.
- Giua, Maria Antonietta, «Aspetti della biografia latina del primo impero», *Rivista storica italiana*, 102 (1990), pp. 535-559.
- Glücklich, Hans-Joachim, «Die ungewöhnliche Hannibal-Biographie des Nepos: Textarbeit, Bilder, Filme», in *Geschichte und Gegenwart: Beiträge zu Cornelius Nepos aus Fachwissenschaft, Fachdidaktik und Unterrichtspraxis*, eds. B. Dunsch, F. M. Prokoph, Wiesbaden, Harrassowitz, 2015, pp. 213-264.
- Grebe, Sabine, «Marriage and exile: Cicero's letters to Terentia», *Helios*, 30/2 (2003), pp. 127-146.
- Gribble, David, *Alcibiades and Athens. A Study in Literary Presentation*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Hägg, Tomas, «Recent work on ancient biography. 1: review article», *Symbolae Osloenses*, 76 (2001), pp. 191-200.
- , *The Art of Biography in Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- Hedrick, Charles W., «Imitating virtue and avoiding vice: ethical functions of biography, history, and philosophy», *A companion to Greek and Roman political thought*, ed. R. K. Balot, Oxford, Malden (Mass.), Blackwell, 2009, pp. 419-439.

- Iacono, Antonietta, «Il problema della paternità del *De viris illustribus* in un saggio di Aulo Giano Parrasio (ms. BNN V D 15)», *Bollettino di Studi Latini*, 32 (2002), pp. 553-586.
- Insley, Sarah, Saint-Laurent, Jeanne-Nicole Mellon, «Biography, autobiography, and hagiography», in *A companion to late antique literature*, eds. S. McGill, E. J. Watts., Hoboken, Wiley-Blackwell, 2018, pp. 373-387.
- Isager, Jacob, *Pliny on art and society: the Elder Pliny's chapters on the history of art*, London, Routledge, 1991.
- Jenkinson, Edna. M., «*Genus scripturae leve*: Cornelius Nepos and the Early History of Biography at Rome», in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. Vol. I: Von den Anfängen Roms bis zum Ausgang der Republik, 3, ed. H. Temporini, Berlin, de Gruyter, 1973, pp. 703-719.
- Jeppesen-Wigelsworth, Alison D., «*Amici et coniuges* in Cicero's letters: Atticus and Terentia», *Latomus*, 72/2 (2013), pp. 350-365.
- Kaesser, Christian, «Tweaking the real: art theory and the borderline between history and morality in Plutarch's "Lives"», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 44/4 (2004), pp. 361-374.
- Laforse, Bruce M., «Praising Agesilaus: the limits of Panhellenic rhetoric», *The Ancient History Bulletin = Revue d'Histoire Ancienne*, 27/1-2 (2013), pp. 29-48.
- Leo, Friedrich, *Die griechisch-römische Biographie nach ihrer literarischen Form*, Leipzig, Teubner, 1903.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.
- , *Moi aussi*, Paris, Le Seuil, 1986.
- Lindsay, Lisa A. e John W. Sweet (eds.), *Biography and the Black Atlantic*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2014.
- López Fonseca, Antonio, «Aproximación retórica al *Agrícola* de Tácito», *Actas del VIII congreso español de estudios clásicos: (Madrid, 23-28 de septiembre de 1991)*, Madrid, Ed. Clásicas, 1994, 713-718.
- Luppino, Emma, «L'Agésilao di Senofonte: tra encomio e commiato», *Miscellanea greca e romana: studi pubblicati dall'Istituto Italiano per la Storia Antica*, 16 (1991), pp. 133-163.

- Lyons, Paul. K., «The Role of Diaries in the Development of Literary Biography», in *A Companion to Literary Biography*, ed. R. Bradford, Chichester, Wiley-Blackwell, 2019, pp. 175-193.
- Mader, Gottfried Johannes, «Annibas hubristes: traces of a “tragic” pattern in Livy’s Hannibal portrait in book XXI», *Ancient Society*, 24 (1993), pp. 205-224.
- Magnino, Domenico, *Vite di Plutarco. Vol. IV: Filopemene e Tito Quinzio Flaminio, Pelopida e Marcello, Alessandro e Cesare*, Torino, UTET, 1996.
- Manuwald, Gesine, «Der zweite Mann in Theben. Zur Pelopidas-Vita Des Cornelius Nepos», *Hermes* 131 (2003), pp. 441-455.
- Marshall, Peter. K., *Cornelii Nepotis vitae cum fragmentis*, Leipzig, Teubner, 1985 [1977].
- Masullo, Rita, «Strutture retoriche nella Vita Procli di Marino», *Κοινωνία*, 9 (1985), pp. 43-51.
- Meister, Daniel R., «The biographical turn and the case for historical biography», *History Compass*, 16/1 (2018), pp. 1-10 < https://www.rug.nl/research/biografie-instituut/meister_the_biographical_turn.pdf > (cons. 14/04/2023).
- Melina, Graziella, «Plinio il Vecchio e la sua storia dell’arte antica», *Ars et Humanitas*, 1/1 (2007), pp. 127-150.
- Milne, Ira M., *Nepos’ biographies as encomia: a philological and linguistic analysis*, Ann Arbor, Diss. The University of Michigan, 1994.
- Misch, Georg, *A History of Autobiography in Antiquity*, con la collaborazione di E. W. Dicks, London, Routledge, 1950 [1907].
- Momigliano, Arnaldo, *The Development of Greek Biography. Expanded Edition*, Cambridge (Mass.), London, Harvard University Press, 1993.
- Montanari, Enrico, «Rappresentazioni simboliche della *nobilitas* in età repubblicana», *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, 22/1 (1998), pp. 5-27.
- Moreno Ferrero, Isabel, «Estructuras biográficas e históricas en el *Liber de Caesaribus* de A. Víctor», in *Actas del X congreso español de estudios clásicos: (21-25 de septiembre de 1999). Vol. 2: Lingüística latina, literatura latina, filología clásica*, eds. A. Alvar Ezquerro, F. García Jurado, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2001, 437-442.

- Mossman, Judith M., «Travel writing, history, and biography», in *The limits of ancient biography*, eds. B. C. McGing, J. M. Mossman, Swansea, Classical Pr. of Wales, 2006, pp. 281-303.
- Müller, Jens-Felix, Stefan Müller e Till Richter, «Die Hannibal-Tragödie des Cornelius Nepos», *Der Altsprachliche Unterricht: Latein, Griechisch*, 43/6 (2000), pp. 49-60.
- Novak, Julia, «Experiments in Life-Writing: Introduction», in *Experiments in Life-Writing: Intersections of Auto/Biography and Fiction*, eds. L. Boldrini, J. Novak, Basingstoke, Palgrave Macmillan, pp. 1-36.
- Novara, Antoinette, *'Auctor in bibliotheca': essai sur les textes préfaciels de Vitruve et une philosophie latine du livre*, prefazione di Pierre Gros, Louvain-Paris, Peeters, 2005.
- Opelt, Ilona, «Hieronymus' Leistung als Literaturhistoriker in der Schrift *De viris illustribus*», *Orpheus* n.s., 1 (1980), pp. 52-75.
- Parks, Mitchell H., «Reapportioning honors: intertextuality in *Against Leptines*», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 60/2 (2020), pp. 242-261.
- Parlasca, Klaus e Hans G. Frenz, *Ritratti di mummie. Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, Roma, L'erma di Bretschneider, 1969-2003.
- Pichlmayr Franz, *Pseudo-Aurelius Victor: De viris illustribus urbis Romae*, Leipzig, Teubner, 1911.
- Picton, Janet, Stephen Quirke e Paul C. Roberts, *Living images: Egyptian funerary portraits in the Petrie Museum*, Walnut Creek (CA), Left Coast Press, 2007.
- Pontier, Pierre, «Praising the king's courage: from the *Evagoras* to the *Agésilaos*», *Trends in Classics*, 10/1 (2018), pp. 101-113.
- , «Un éloge "sans mentir": quelques remarques sur Xénophon, *Agésilas*, 5.7», in *Tours et détours de la parole dans la littérature antique*, eds. C. Hunzinger, G. Mérot, G. Vassiliadès, Bordeaux, Ausonius, 2017, pp. 161-171.
- Poulakos, Takis, «Isocrates's use of narrative in the *Evagoras*. Epideictic rhetoric and moral action», *The Quarterly Journal of Speech*, 73 (1987), pp. 317-328.
- Power, Tristan, «Poetry and fiction in Suetonius' *Illustrious men*», in *Writing Biography in Greece and Rome. Narrative Technique and Fictionalization*, eds. K. De Temmerman e K. Demoen, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, 217-239.

- Prandi, Luisa, «Plutarco, gli storici e la guerra: per un commento ad *Alex.*, 1, 2 (μᾶλλον ἢ μάχαι μωριόνεκροι καὶ παρατάξεις αἱ μέγιστα καὶ πολιορκίαι πόλεων)», *Revue internationale d'Histoire Militaire Ancienne*, 8 (2019), pp. 37-54.
- Prokoph, Felix M., «*Vitam narrare* à la romaine: l'intérêt biographique et son passage de l'oral républicain à l'écrit imperial», in *Neronia. 8: Bibliothèques, livres et culture écrite dans l'empire romain de César à Hadrien: actes du VIIIe Colloque international de la SIEN (Paris, 2-4 octobre 2008)*, eds. Y. Perrin, M. de Souza, Bruxelles, Latomus, 2010, 273-289.
- Prost, François, «*Amor et amicitia* dans la correspondance d'exil de Cicéron», *Vita Latina*, 191-192 (2015), pp. 7-35.
- Rassart-Debergh, Marguerite, «Égypte: du monde païen au christianisme: quelques réflexions sur les icônes», in *Hommages à Carl Deroux. 5.: Christianisme et Moyen Âge, néo-latin et survivance de la latinité*, ed. P. Defosse, Bruxelles, Latomus, 2003, pp. 210-216.
- Renders, Hans e Binne de Haan (eds.), *Theoretical Discussions of Biography. Approaches from History, Microhistory, and Life Writing*, Leiden-Boston, Brill, 2014.
- Renders, Hans, Binne de Haan e Jonne Harmsma (eds.), *The Biographical Turn. Lives in history*, London-New York, Routledge, 2016.
- Richlin, Amy, «The fragments of Terentia», in *Roman literature, gender, and reception: domina illustris*, eds. D. Lateiner, B. K. Gold, J. Perkins, London, New York, Routledge, 2013, pp. 93-118.
- Roscalla, Fabio, «Senofonte e la ricerca di un genere: la lode in prosa», *Athenaeum*, 106/1 (2018), pp. 20-58.
- Rossi, Andreola Francesca, «Parallel lives: Hannibal and Scipio in Livy's third decade», *TAPA*, 134/2 (2004), pp. 359-381.
- Sage, Michael M., «The *De viris illustribus*. Authorship and date», *Hermes*, 108 (1980), pp. 83-100.
- , «The *De viris illustribus*. Chronology and structure», *TAPA*, 108 (1978), pp. 217-241.
- Sailor, Dylan, «The *Agricola*», in *A companion to Tacitus*, ed. V. E. Pagán, Chichester, Malden (Mass.), Wiley-Blackwell, 2012, pp. 23-44.
- Salwak, Dale, «Literary Biography in the Twentieth Century», in Bradford (2019, 107-120).

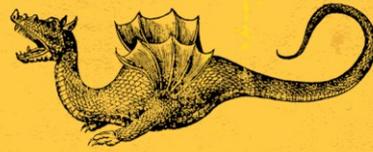
- SanPietro, Irene, «The making of a Christian intellectual tradition in Jerome's *De viris illustribus*», *Memoirs of the American Academy in Rome*, 62 (2017), pp. 231-259.
- Schorn, Stefan, «Historiographie, Biographie und Enkomion: Theorie der Biographie und Historiographie bei Diodor und Polybios», *Rivista Storica dell'Antichità*, 44 (2014), pp. 137-164.
- Solaro, Giuseppe, «*Historia Augusta* e qualità "speculari" in Marco Aurelio», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bari*, 46 (2003), pp. 159-169.
- (ed.), *La Roma di Cornelio Nepote*, Roma, Aracne, 2013.
- Stadter, Philip A., «Biography and history», in *A companion to Greek and Roman historiography*, ed. J. Marincola, Oxford, Malden (Mass.), Blackwell, 2007, pp. 528-540.
- Steccanella, Paola Chiara, «Il *De viris illustribus* di Gerolamo come scelta libraria», *Sileno*, 43/1-2 (2017), pp. 323-342.
- Svoboda, Marie e Caroline R. Cartwright, *Mummy portraits of Roman Egypt: Emerging research from the APPEAR Project*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2020.
- Tartaglia, Luigi, «La forma letteraria della *Vita Constantini* di Eusebio di Cesarea», in *Forme letterarie nella produzione latina di IV-V secolo: con uno sguardo a Bisanzio*, ed. F. E. Consolino, Roma, Herder, 2003, pp. 7-17.
- Valcárcel Martínez, Vitalino, «La *Vita Hannibalis* de C. Nepote», *Veleia*, 12 (1995), pp. 267-286.
- Vallozza, Maddalena, «Sui topoi della lode nell'*Evagora* di Isocrate (1, 11, 72, e 51-52)», *Rhetorica*, 16/2 (1998), pp. 121-130.
- Vickers, Michael J., «Alcibiades on stage: Thesmophoriazusae and Helen», *Historia*, 38 (1989), pp. 41-65.
- , «Alcibiades on stage: Aristophanes' Birds», *Historia*, 38 (1989), pp. 267-299.
- Walker, Susan e Morris Bierbrier, *Fayum: misteriosi volti dall'Egitto*, a cura di C. Marchini, Milano, Leonardo arte, 1997.
- Wardman, Alan, «Plutarch's methods in the Lives», *Classical Quarterly*, 21 (1971), pp. 254-261.

- Whitmarsh, Tim, «“This in-between book”: language, politics and genre in the *Agricola*», in *The limits of ancient biography*, eds. B. C. McGing, J. M. Mossman, Swansea, Classical Press of Wales, 2006, pp. 305-333.
- Woodman, Anthony J., *Tacitus: Agricola*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- Zanker, Paul, «I ritratti di Marco Tullio Cicerone: visione, autorappresentazione, interpretazione», in *Cicerone. Prospettiva 2000*, ed. E. Narducci, Firenze, Le Monnier, 2001, pp. 21-58.
- , «The Irritating Statues and Contradictory Portraits of Julius Caesar», in *A Companion to Julius Caesar*, ed. M. Griffin, Oxford, Wiley-Blackwell, 2009, pp. 288-314.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Il potere della narrazione e le potenzialità del racconto nell'*Elegia di madonna Fiammetta*

Flavia Palma
(Università Ca' Foscari Venezia)

Abstract

Focalizzandosi sulle strategie narrative adottate da Boccaccio, questo articolo mira a dimostrare come l'autore abbia voluto sviluppare nell'*Elegia di madonna Fiammetta* una riflessione sullo statuto della narrazione e sul ruolo del narratore. Si sottolinea infatti come quest'opera assuma i tratti di una rappresentazione concreta e tangibile del potere e delle potenzialità del racconto, da intendersi tanto come atto del raccontare quanto come suo prodotto, proponendo significativi legami con la poetica boccacciana che emergerà in seguito nel *Decameron*.

Parole chiave: Boccaccio, *Elegia di madonna Fiammetta*, narrazione, narratore, *factio*.

Focusing of Boccaccio's narrative strategies, this article aims at demonstrating that the author wanted to develop in the *Elegia di madonna Fiammetta* a reflection on the nature of the narration and the role of the narrator. It stresses that this piece of work becomes a concrete and effective representation of the power and the potentialities of both the art of the narration and its narrative products, showing meaningful connections with the poetics which Boccaccio will resort to in the *Decameron*.

Keywords: Boccaccio, *Elegia di madonna Fiammetta*, narration, narrator, *factio*.



Tra le opere della giovinezza di Giovanni Boccaccio, l'*Elegia di madonna Fiammetta* ha goduto molto presto di una notevole fortuna¹. Essa è il racconto di un abbandono e delle sue conseguenze: è la giovane napoletana Fiammetta² a narrare in prima persona come si sia innamorata del fiorentino Panfilo e come questi, pur avendo promesso di allontanarsi da Napoli alla volta di Firenze per un ristretto lasso di tempo, non abbia fatto ritorno, facendola precipitare in uno stato di prostrazione. Da un punto di vista quantitativo, la vicenda ha una portata limitata ed è imperniata su *topoi* ben noti (l'amore extra-coniugale, la passione che nasce dallo sguardo, la sintomatologia che sfocia nella malattia e nel delirio). Gli eventi sono subordinati infatti alle riflessioni di Fiammetta, ai suoi dubbi e, in seguito, ai suoi lamenti di donna abbandonata. Cesare Segre spiega quella che definisce «esiguità dell'elemento narrativo»³ con «un motivo genetico» dotato di «riflessi strutturali»: «il motivo è l'aver come matrice quelle lamentazioni in prima persona che sono le *Heroides*, i riflessi stanno nell'abbondanza di dialoghi e monologhi la cui gamma è alquanto ampia» (1974, 105-106). Quest'indiscusso protagonismo di Fiammetta, che condiziona inevitabilmente i toni della narrazione, ha non a caso alimentato un ricco dibattito, tutt'ora aperto, riguardo al genere al quale essa dovrebbe essere ricondotta. Se Francesco De Sanctis ha definito l'*Elegia* un romanzo psicologico⁴, vari studiosi dopo di lui hanno sottolineato come quest'opera appartenga al genere del romanzo, se non proprio del romanzo psicologico⁵. Il modello

¹ Oltre alla «Nota al testo» dell'edizione curata da Carlo Delcorno (1994), da cui traggio le citazioni, sulla tradizione manoscritta e a stampa dell'*Elegia di madonna Fiammetta* si vedano Corsi (2018), Curti (2007; 2008; 2009).

² Sul mito letterario di Fiammetta, che percorre una parte consistente della produzione letteraria di Boccaccio, vedi almeno Billanovich (1947), Branca (2010), Santagata (2019).

³ Con un passo ulteriore, per l'*Elegia di madonna Fiammetta* Philippe Guérin parla di «antinarratività» (2019, 41).

⁴ Si veda De Sanctis: «La *Fiammetta* è un romanzo intimo e psicologico, dove una giovane amata e abbandonata narra ella medesima la sua storia, rivelando con la più fina analisi le sue impressioni» (1870, 309).

⁵ La classificazione desanctisiana dell'*Elegia di madonna Fiammetta* come 'romanzo psicologico' viene ripresa da Salvatore Battaglia (1965, 659) e da Vittore Branca (2010, 324 e 363). Antonio Sotgiu si distanzia solo in parte proponendo la soluzione del «romanzo a 'dominante' psicologica» (2018, 222). Di «romanzo-confessione» o «romanzo-monologo» parla invece Italo Desiderio (2005, 633), che afferma al contempo che Boccaccio «scrive con la *Fiammetta* una sorta di eroide in volgare e in prosa» (2005, 632). Mario Marti ritiene invece che quest'opera sia «il primo romanzo autobiografico, narrato in prima persona, da protagonista femminile in ambiente borghese» (1980, 194). Giancarlo Alfano definisce infine

ovidiano delle *Heroides* ha indotto tuttavia una parte della critica a mettere in discussione la natura romanzesca del testo, per considerarlo piuttosto una eroide in prosa volgare, tale da conservare anche l'impostazione epistolare del modello classico⁶. La varietà di queste proposte interpretative è particolarmente utile a mettere in luce la natura eterogenea di un'opera che risulta difficilmente inquadrabile entro i limiti stringenti di un'unica forma letteraria e che rivela, come ha messo in evidenza Carlo Delcorno, «la possibilità di contaminazioni e di innesti curiosi» dei molteplici modelli di cui è debitrice (1979, 263)⁷. D'altro canto, la problematica attribuzione della *Fiammetta* a un genere letterario ben preciso è indice dell'attitudine allo sperimentalismo di cui Boccaccio dà prova già negli anni giovanili. In questo caso specifico, esso si manifesta significativamente, a mio parere, nella configurazione *sui generis* delle strategie narrative adottate: come è stato già sottolineato, Boccaccio cede completamente il passo a Fiammetta, rifiutando per sé il ruolo di *auctor*, attribuito in tutto e per tutto alla gentildonna napoletana⁸. Fiammetta si propone per sua stessa dichiarazione come scrittrice del libro che dovrà soccorrere le donne innamorate e insegnare loro a non farsi ingannare come a lei è capitato. Questa scelta ha delle conseguenze profonde sulla materia oggetto di narrazione, che risulta

l'*Elegia* un «romanzo d'interni», aggiungendo che può essere considerata anche «il primo romanzo d'amore in prima persona femminile della storia letteraria italiana» (2020, 199).

⁶ A ricondurre l'*Elegia di madonna Fiammetta* al genere dell'epistola d'amore sul modello delle *Heroides* ovidiane sono Bartuschat (2000, 75), Barilli (1985, 245), Bruni (1990, 219-220), Carrai (2016, 41), Chiecchi (1980, 189), Navone (1984, 45), Rastelli (1951, 98), Segre (1974, 88; lo studioso tuttavia aggiunge che il testo ha anche un «aspetto di romanzo» 1974, 92), Surdich (1987, 161). Di una più generale appartenenza al genere elegiaco parla Porcelli (1982, 10). Sottolineando la centralità della componente retorica, Giulia Natali interpreta invece l'*Elegia* come una «*oratio* sotto le mentite spoglie di epistola» (1986, 61).

⁷ Anche Monica Bardi nota che «nell'*Elegia* s'incontrano differenti generi», ma aggiunge che tra essi non avviene una piena fusione (1993, 80), mentre Italo Desiderio individua nello «sperimentalismo» e nel «sincretismo culturale» le peculiarità della scrittura boccacciana (2005, 654). Sulle fonti e i modelli dell'*Elegia di madonna Fiammetta* si vedano almeno Barbiellini Amidei (2018), Bartuschat (2000), Braganzini (2018), Carrai (2016), Delcorno (1979), Delcorno (1994), Desiderio (2005), Marti (1989), Navone (1984), Segre (1974), Serafini (1949), Tufano (2000).

⁸ Si pensi in proposito alle rubriche collocate in apertura e in chiusura dell'opera: «Incomincia il libro chiamato Elegia di madonna Fiammetta da lei alle innamorate donne mandato»; «Qui finisce il libro chiamato Elegia della nobile donna madonna Fiammetta mandato da lei a tutte le donne inamorate». Ma si consideri anche l'invocazione finale, nel cap. IX: «O picciolo mio libretto, [...] tale quale tu se' dalle mie mani scritto, e in più parti delle mie lagrime offeso, dinanzi dalle inamorate donne ti presenta» (*Fiammetta*, IX, 1, 1). Sulla condizione di Fiammetta quale autrice e scrittrice dell'*Elegia* insistono Bartuschat (2000), Doglio (2005), Ellero (2019-2020), Morosini (2018).

soggetta a un duplice condizionamento: Fiammetta, in quanto narratrice e autrice, ha deciso cosa riferire della propria storia e come riferirlo, offrendo alle lettrici delle riflessioni che rivelano la sua consapevolezza di scrittrice e assumono i connotati di una potenziale poetica:

quantunque *io scriva cose verissime, sotto sì fatto ordine l'ho disposte*, che eccetto colui, che così come io le sa, essendo di tutte cagione, niuno altro, per quantunque avesse aguto l'avedimento, potrebbe chi io mi fossi conoscere. E io lui priego, se mai per avventura questo libretto alle mani gli perviene, che egli per quello amore, il quale già mi portò, che celi quello che a lui né utile né onore può, manifestandol, tornare (*Fiammetta*, I, 22, 3-4)⁹.

Come ha notato Luigi Surdich, qui Fiammetta affianca a una «dichiarazione di verità del vissuto» il «riconoscimento della rimanipolazione letteraria di tale vissuto, che incide sulla disposizione della struttura e sull'equilibrio del racconto» (1987, 183). Trova così sostanza l'idea che ella sia intervenuta sulla materia oggetto di narrazione, in termini sia di selezione sia di alterazione di quanto viene proposto al lettore¹⁰. L'apertura del capitolo VI lo conferma:

Io, ancora paurosa, ricordandomi di quello a che egli ultimamente mi condusse, e quasi ancora tiene, per più prendere indugio di pervenirvi, sì perché del mio furore mi vergogno, e sì perché, scrivendolo, in esso mi parrà rientrare, *con lenta mano le cose meno gravi, distendendomi molto, n'ho scritte*; ma ora, più non potendo a quelle fuggire, tirandomi l'ordine del mio ragionare, paurosa vi perverrò (*Fiammetta* VI, 1, 2).

Fiammetta ammette qui di aver indugiato su particolari di scarso rilievo, 'dilatando' la narrazione per rimandare il nodo centrale della vicenda, ossia il delirio in cui è caduta dopo aver scoperto il tradimento di Panfilo. Non a caso Cesare Segre ha parlato di una «prospettiva rigorosamente fiammettocen-

⁹ All'interno delle citazioni dalla *Fiammetta* e dal *Decameron* i corsivi sono sempre miei.

¹⁰ Si vedano *Fiammetta*, I, 11, 1: «Quanti e quali fossero in me da questo amore i pensieri nati, lungo sarebbe a tutti volerli narrare, ma *alquanti*, quasi sforzandomi, mi tirano a dichiararsi con alcune cose oltre all'usato incominciatemi a dilettere»; I, 11, 8: «molte altre mutazioni in me apparirono, le quali tutte non curo di raccontare, sì perché troppo sarebbe lungo, e sì perché credo che voi, sì come me inamorate, conosciate quali e quante sieno quelle ch'a ciascuna avvengano, posta in cotale caso»; I, 23, 11: «Oltre a queste sarebbe lungo il raccontare quanti e quali consigli e per lui e per me a varie cose fossero presi».

trica» (1974, 106): è Fiammetta a veicolare al lettore i dettagli della storia intercorsa tra lei e Panfilo, filtrandoli, fornendo così una specifica visione dei fatti, ma anche dei personaggi coinvolti¹¹.

D'altro canto, essendo Fiammetta un narratore autodiegetico, da un punto di vista strettamente narratologico è inevitabile che la sua prospettiva sia parziale: non ha infatti accesso illimitato ai fatti, conosce soltanto quello che ha vissuto o che le è stato riferito, ma non sa nulla di certo riguardo a quanto è accaduto a Panfilo dopo la sua partenza per Firenze. Essendo la sua una conoscenza necessariamente limitata, comincia a immaginare ciò che l'amato sta facendo o chi sta incontrando, offrendo evidenti tentativi di supplire tramite verosimili supposizioni alla propria ignoranza. Si viene così a creare una rete di brevi o brevissimi racconti, fondati sull'abilità della narratrice di imbastire delle storie condizionate dal suo stato d'animo, talvolta smentite dagli eventi o, ancora più spesso, tali da entrare in contrasto l'una con l'altra senza che sia mai possibile giungere a un'effettiva soluzione. Dando evidenza alla lacunosità e alla tendenziosità del racconto di Fiammetta, Boccaccio fa in questo modo di lei una narratrice peculiare, che ricorre dichiaratamente alle «imaginationi» per dare vita a narrazioni tramite le quali integrare la propria frammentaria conoscenza. Si può dunque ipotizzare che nell'*Elegia di madonna Fiammetta* il Certaldese abbia voluto sviluppare una riflessione sullo statuto della narrazione. Come si vedrà nelle prossime pagine, l'opera a mio parere assume progressivamente i tratti di una rappresentazione concreta e tangibile del potere e delle potenzialità del racconto, da intendersi tanto come atto del raccontare quanto come suo prodotto.

Fiammetta e il narratore (in)attendibile

Fin dal principio Fiammetta sostiene con forza che ad essere oggetto della sua narrazione sono «cose verissime» (*Fiammetta*, I, 22, 3), eppure tale affermazione pare avere delle fondamenta tutt'altro che solide. Come ha spiegato Cesare Segre, con il secondo capitolo dell'*Elegia* si conclude la narrazione degli eventi che compongono la storia d'amore tra i due protagonisti, tanto

¹¹ In merito al ruolo giocato da Fiammetta nel 'filtrare' gli eventi si vedano anche Bourbon (2004, 19), Bruni (1990, 223), Chiecchi (2017, 99), Natali (1986, 59), Surdich (1987, 183-185), Tufano (2007, 80).

che nei restanti rimane solo Fiammetta «con i suoi atteggiamenti mutanti a seconda delle notizie, vere o false, di Panfilo, e con le sue fantasticherie» (1974, 98)¹². A partire dal cap. III la narratrice non ha alcuna certezza riguardo alle attività dell'amato: non mancano riferimenti ad alcune lettere che riceve da lui¹³, ma esse non esauriscono affatto le brama di conoscenza della giovane, senza contare il fatto che Panfilo non sembrerebbe dare alcuna spiegazione né del suo ritardo né del suo mancato ritorno. Fiammetta si trova dunque costretta a colmare le lacune dell'orizzonte conoscitivo, all'interno del quale si muove, facendo ricorso alla sua fervida immaginazione di donna innamorata, che costruisce volta per volta una plausibile spiegazione degli eventi¹⁴.

A mio avviso, un tratto essenziale dell'*Elegia* risiede nel contrasto tra le perorazioni di Fiammetta sulla veridicità delle proprie parole e l'effettiva natura delle narrazioni da lei proposte: a un attento scrutinio del suo agire di capitolo in capitolo, tanto come personaggio quanto come narratrice, emerge con evidenza crescente la sua incapacità di fornire una relazione affidabile degli eventi. Ne è un esempio eclatante il fatto che offra versioni differenti, persino opposte, dei suoi incontri amorosi con Panfilo: dipinti con trasporto nel cap. I, essi assumono tinte fosche nel cap. V, quando Fiammetta, sentendosi tradita, rinarra la prima notte con il giovane suggerendo di essere stata quasi forzata a concederglisi (*Fiammetta*, V, 5, 12-14)¹⁵. Non siamo di fronte a un mero cambiamento di tono nella narrazione, ma a una vera e propria alterazione degli eventi, determinata dalla nuova opinione che Fiammetta, in quanto narratrice e artefice del libro che il lettore ha tra le mani, si è fatta del suo amante. Ma questo non è affatto un caso isolato: Fiammetta infatti, non sapendo quasi nulla dell'amato lontano, si trova spesso a ricostruire delle realtà potenzialmente vere, ma mai verificabili, che vengono spesso smentite da altre narrazioni presentate a loro volta come autentiche (la vita di Panfilo

¹² Sulla centralità dialettica tra un prima e un dopo il cui spartiacque è rappresentato la partenza di Panfilo si veda Alfano (2020).

¹³ Nel capitolo III, descrivendo il suo dolore per la lontananza di Panfilo, Fiammetta afferma: «infinite sue lettere, a me mandate da lui, traeva fuori, e quelle quasi tutte leggendo, quasi con lui parendomi ragionare, sentiva non poco conforto» (*Fiammetta*, III, 8, 2). Venuta a sapere della notizia (poi rivelatasi falsa) del matrimonio di Panfilo, la giovane dichiara di essere stata colta dall'ira e di avere «arse le lettere da lui ricevute, e molte altre cose guastate» (V, 8, 2).

¹⁴ Anche Francesco Bruni sottolinea la lacunosità della conoscenza di Fiammetta (1990, 221-222).

¹⁵ Si vedano in proposito: Bardi (1993, 60); Bourbon (2004, 19).

a Firenze, le spiegazioni del suo ritardo, i suoi nuovi amori). A quale versione dunque il lettore o, meglio, le lettrici pietose a cui Fiammetta si rivolge dovrebbero credere? Che cosa è veramente accaduto?

Tale questione, che a una prima considerazione parrebbe circoscritta entro i confini della *fictio*, ha in realtà risvolti significativi sul piano della poetica narrativa boccacciana e della caratterizzazione della figura del narratore. Non va infatti dimenticato che Fiammetta ha appreso l'arte della narrazione proprio da Panfilo, che ella tratteggia come un abile manipolatore della parola a scopi fraudolenti fin dall'inizio, quando cioè è ancora convinta della sincerità dei suoi sentimenti:

s'ingegnò, *per figura parlando*, e *d'insegnarmi a tale modo parlare*, e di farmi più certa de' suoi disii, me Fiammetta, e sé Panfilo nominando. Oimè! quante volte già in mia presenza e de' miei più cari, caldo di festa, di cibo e d'amore, *fingendo* Fiammetta e Panfilo essere stati greci, narrò egli come io di lui e esso di me primamente stati eravamo presi, con quanti accidenti poi n'erano seguitati, e a' luoghi e alle persone *pertinenti alla novella* dando convenevoli nomi! Certo io ne risi più volte, e non meno della sua sagacità, che della *semplicità degli ascoltanti*; e tal volta fu ch'io temetti che troppo caldo non trasportasse la lingua disavedutamente ove essa andare non voleva; ma egli, più savio ch'io non pensava, astutissimamente si guardava dal falso latino (*Fiammetta*, I, 23, 6-8)¹⁶.

Questo fortunatissimo passo offre una chiave interpretativa di grande rilievo per comprendere le modalità con cui Boccaccio ha voluto caratterizzare Fiammetta non solo (e forse non tanto) come personaggio, ma come narratrice. L'arte a cui Panfilo l'ha iniziata e di cui, per sua stessa dichiarazione, ella era totalmente digiuna prevede un'incomparabile abilità nell'ingannare. Fiammetta ammette persino di esserne divenuta una maestra:

Io, semplicissima giovane e a pena potente ad isciogliere la lingua nelle materiali e semplici cose tra le mie compagne, con tanta affezione i modi del parlare di colui raccolsi, che in breve spazio *io avrei di fingere e di parlare passato ogni poeta*; e poche cose furono, alle quali, udita la sua posizione, io *con una finta novella* non

¹⁶ Interessante l'osservazione proposta da Alessia Ronchetti in merito a questo passo: la studiosa nota che «'Fiammetta' exists as such because Panfilo has given her a name, or, to put it differently, 'Fiammetta' exists in her authorial function as a product of Panfilo's authorship» (2017, 211). Sempre sulla *Fiammetta*, si veda anche Ronchetti (2018).

dessi risposta decevole (*Fiammetta*, I, 23, 9)¹⁷.

Addestrata all'arte della narrazione ingannevole, non si limita a vantarsi del proprio talento, comportamento che già di per sé potrebbe mettere in discussione le perorazioni in merito alla veridicità della sua narrazione; la giovane dichiara persino di avere riso della «semplicità degli ascoltanti», che non riuscivano a capire il significato autentico delle novelle di volta in volta raccontate da Panfilo e, di conseguenza, anche da lei, come riposta alle invenzioni dell'amato. Se questa è la scuola a cui Fiammetta ammette orgogliosamente di essere stata formata, una cortina di inaffidabilità non può non scendere su tutto ciò che ella narra, dunque sull'intera *Elegia* in quanto prodotto uscito dalla sua penna. Come se ciò non bastasse, Fiammetta si mostra apertamente alle sue lettrici nella veste di bugiarda, in grado di raccontare storie convincenti con cui piegare la volontà di chi la circonda e le dimostra affetto, in particolare l'ignaro marito. Si pensi al racconto dell'apparizione in sogno del fratello defunto, finalizzata a giustificare le sue pene amorose:

Marito a me più caro che tutto l'altro mondo, niuna cosa mi manca, la quale per te si possa, e te più degno di me senza fallo conosco; ma solo a questa tristizia per adietro e al presente recata m'ha la morte del mio caro fratello, la quale tu sai. Essa a questi pianti, ogni volta che a memoria mi torna, mi strigne; e non certo tanto la morte, alla quale noi tutti conosco dobbiamo venire, quanto il modo di quella piango, il quale disaventurato e sozzo conoscesti; e oltre a ciò le male andate cose dopo lui a maggiore doglia mi stringono. Io non posso sì poco chiudere o dare al sonno gli occhi dolenti, come egli palido e di squalore coperto e sanguinoso, mostrandomi l'acerbe piaghe, m'apparisce davanti. E pure testé, allora che tu piagnere mi sentisti, di prima m'era egli nel sonno apparito con imagine orribile, stanco, pauroso, e con ansio petto, tale che a pena pareva potesse le parole riavere; ma pure con fatica gravissima mi disse: «O cara sorella, caccia da me la vergogna che, con turbata fronte mirando la terra, mi fa tra gli altri spiriti andare dolente». Io, ancora che di vederlo alcuna consolazione sentissi, pure vinta dalla compassione presa dell'abito suo, e delle parole, sùbita riscotendomi, fuggì il sonno; al quale a mano a mano le mie lagrime, le quali tu ora consoli, solvendo il debito della avuta pietà seguitarono. E come l'iddii conoscono, se a me l'armi si convenissero, già vendicato l'avrei, e lui tra gli altri

¹⁷ Sull'abilità retorica di Fiammetta rimando alle significative osservazioni di Chiecchi (2017, 93). L'eloquenza della narratrice è sottolineata anche in Stolf (2005).

spiriti renduto con alta fronte; ma più non posso. Adunque, caro marito, non senza cagione miseramente m'atristo (*Fiammetta*, VI, 7, 1-6).

Questo racconto fornisce una dimostrazione di come Fiammetta sappia piegare gli eventi (la morte improvvisa del fratello) a proprio vantaggio. Mai la giovane aveva menzionato né menzionerà più il parente, della cui esistenza il lettore è informato solo perché Fiammetta ne fa il personaggio di una delle sue varie narrazioni verosimili, ma nei fatti inautentiche, questa volta finalizzata all'inganno e dichiaratamente introdotta come una menzogna¹⁸. Nonostante le sue proclamazioni di innocenza, Fiammetta è quindi un'abile bugiarda e ammette più volte di esserlo: non dimentichiamo che sa nascondere le cause della sua bellezza sciupata all'intera Napoli, facendosi passare addirittura per un emblema di onestà. Il suo presunto buon nome, fondato nei fatti su mere apparenze, le è utile per altro a sostenere un'ulteriore finzione finalizzata a riconquistare Panfilo, quella del voto:

Io *m'infinsi* d'aver in queste mie predette avversità, se Dio mi traesse di quelle, fatto alcuno voto; il quale volendo fornire, con giusta cagione poteva e posso volere passare per lo mezzo della terra del mio amante; per la quale passando, non mi mancava cagione di lui volere e dovere vedere e a quello rinvocare per che io andava. E certo, come io dico, io lo scopersi al caro marito, il quale a ciò fornire sé lietamente offerse, ma tempo a ciò competente, come è detto, disse volea che attendessi (*Fiammetta*, VI, 22, 8-9).

Sia la formazione di Fiammetta come narratrice sia le sue diverse prove «narrative» fanno di lei una voce narrante inaffidabile in quanto predisposta e pieghevole alla menzogna e all'inganno¹⁹, nel suo duplice ruolo di narratrice e narrataria. Fiammetta infatti non è immune alle sue stesse narrazioni, vittima di quella che Giuseppe Chiecchi ha definito una «predisposizione a ingannare e a ingannarsi», assimilabile a quella di Francesca da Rimini (2017,

¹⁸ Fiammetta presenta infatti questa narrazione di una realtà alternativa verosimile affermando: «con femminile subitezza preso consiglio al mentire, il quale mai per adietro mia arte non era stata, così rispondendo» (*Fiammetta*, VI, 6, 5).

¹⁹ Su Fiammetta come ingannatrice in un più ampio quadro di «menzogna» e «inganno» come «motivi ricorrenti nel romanzo», vedi Tufano (2007, 79-80); in proposito anche Bourbon (2004, 10).

99)²⁰. Le ricostruzioni narrative che ella propone in quanto personaggio, prima della scoperta del presunto matrimonio di Panfilo (la vita del giovane a Firenze, le ragioni che motiverebbero la sua distanza, ...), sono volte a convincere prima di tutto se stessa, allo scopo di trovare consolazione e una sorta di risarcimento dall'essere stata esclusa da una conoscenza diretta dei fatti. Una delle prime forme di invenzione narrativa di cui dà prova è la ricostruzione che, ancora fiduciosa nel ritorno dell'amato, fornisce della vita di quest'ultimo una volta tornato a Firenze. Leggiamo:

Così adunque a me opponendo e rispondendo e solvendo, trapassai tanti giorni, che non che lui alla sua patria pervenuto pensai solamente, ma ancora ne fui *per sua lettera fatta certa*. La quale, essendo a me per molte cagioni graziosissima, *lui ardere come mai mi fece palese*, e con maggiori promesse vivificò la mia speranza del suo tornare. Da questa ora inanzi, partiti i primi pensieri, *nuovi* in luogo di quelli subitamente ne nacquero. Io alcuna volta diceva: «Ora Panfilo, unico figliuolo al vecchio padre, da lui, il quale già è molti anni nol vide, con grandissima festa ricevuto, non che egli di me si ricordi, ma *io credo* che egli maladice i mesi i quali qui con diverse cagioni per amore di me si ritenne; e ricevendo onore ora da questo amico e ora da quell'altro, biasima *forse* me, che altro che amarlo non sapea, quando c'era. E gli animi pieni di festa sono atti a potere essere tolti d'uno luogo e ad obligarsi in uno altro. Deh, ora potrebbe egli essere che io in così fatta maniera il perdessi? Certo appena che io il possa credere: Iddio cessi che questo avvenga; e come egli ha me tenuta e tiene, tra' miei parenti, e nella mia città, sua, così lui tra' suoi e nella sua conservi mio» (*Fiammetta*, III, 5, 1-4).

È uno spunto epistolare, una lettera nella quale Panfilo le conferma di essere arrivato a Firenze e di essere desideroso di tornare da lei, che induce Fiammetta a pensieri «nuovi», a una sorta di narrazione che compensi la mancanza di informazioni più precise sull'amato, che ella dipinge

²⁰ Fiammetta è ritenuta una *self-deceiver* anche da Hollander (1977, 46) e Smarr (1986, 146). Si consideri, in proposito agli auto-inganni di Fiammetta, anche uno degli episodi del soggiorno a Baia: qui circondata di gentiluomini, Fiammetta si convince che tutti osservino la sua bellezza sciupata e la commentino. Riferisce così alle sue narratarie le parole che questi giovani avrebbero pronunciato, dopo aver convinto prima di tutto se stessa che esse sono vere, sebbene non ve ne sia la certezza, come ammette chiaramente (si veda *Fiammetta*, V, 23, 14: «Nondimeno, riguardando ogni cosa, essendo intorno alle riposanti donne la moltitudine de' giovani a rimirarle sopravvenuti, manifestamente scorgea molti di quelli, o quasi tutti, in me rimirare alcuna volta: e quale una cosa del mio aspetto, e quale un'altra fra sé tacito ragionava, ma non si che de' loro occulti parlari, o per *immaginazione*, o per *udita*, non pervenissero gran parte ai miei orecchi»).

a se stessa mentre viene accolto benevolmente dal padre e dagli amici di un tempo. Queste narrazioni di realtà potenzialmente vere, in quanto improntate su spunti epistolari o su dettagli concreti, hanno la funzione di risarcire Fiammetta, in pena per la lontananza dell'amato e, di conseguenza, in uno stato di costante e latente timore per l'impossibilità di conoscere la sua effettiva condizione. La realtà ipotetica che ricostruisce narrativamente a proprio vantaggio serve per scacciare l'altrettanto verosimile possibilità di un tradimento di Panfilo o, quantomeno, di un suo allontanamento emotivo. Non a caso, la giovane non può tacere, nella sua verosimile ricostruzione dei fatti, la minacciosa presenza di altre donne, pronte con la loro bellezza a rubarle l'amato:

Panfilo ora nella sua città, piena di templi eccellentissimi, e per molte e grandissime feste pomposi, visita quelli, li quali senza niuno dubbio truova di donne pieni; le quali, sì come io ho molte fiato udito, ancora che bellissime sieno, di leggiadria e di vaghezza tutte l'altre trapassano, né alcune ne sono con tanti laccioli da pigliare animi, quanto loro. Deh, chi può essere sì forte guardiano di se medesimo, dove tante cose concorrono, che posto che egli pure non voglia, egli non sia almeno per forza preso alcuna volta? *E io medesima fui per forza presa.* E oltre a ciò, le cose nuove sogliono più che l'altre piacere. *Adunque è leggiere cosa che egli a loro nuovo, e esse a lui, e possa ad alcuna piacere, e a lui similmente alcuna piacerne* (*Fiammetta*, III, 6, 1-3).

La plausibilità di questa realtà ipotetica assume consistenza alla luce dell'esperienza vissuta da Fiammetta: se lei stessa è caduta nelle trappole di amore «per forza», è possibile che altrettanto accada a Panfilo, malgrado l'affetto che egli prova nei suoi confronti. Il legame istituito tra l'esperienza e il frutto dell'«immaginare» (III, 6, 4) rende le ricostruzioni narrative, in cui Fiammetta-personaggio si cimenta, potenzialmente veritiere o almeno verosimili, efficaci tasselli utili a integrare quanto le è dato sapere su Panfilo²¹.

Questi tentativi di ricostruzione immaginifica, ma credibile di una realtà plausibile si intensificano nel momento in cui la giovane si trova ad

²¹ Secondo Sapegno, invece, «i lunghi monologhi di Fiammetta e soprattutto le fantastiche ricostruzioni dei possibili eventi» presenti nel cap. III assumono «la funzione di una riflessione sulla rappresentazione del reale, [...] sul potere della parola a modificare la comprensione della realtà» (2013, 329).

affrontare il ritardo dell'amato. Il desiderio di giustificare quest'incomprensibile lontananza prende la forma di una serie di alibi che potrebbero condurre a diversi possibili sviluppi narrativi delle vicende stesse, tutti connessi da un minimo comune denominatore: l'amore e la fedeltà del giovane a Fiammetta. Dopo aver offerto una prima spiegazione, quella di più immediata concretezza, rappresentata dagli impedimenti imposti dal vecchio padre, che Fiammetta considera il suo principale avversario nella lotta per le attenzioni dell'amato²², la giovane espande la gamma dei destini che egli potrebbe essere costretto ad affrontare al solo scopo di tornare da lei:

Io alcuna volta dicea: «*Chi sa se egli*, volonteroso più che il dovere di rivedermi, e per venire al posto termine, posposta ogni pietà di padre, e lasciato ogni altro affare, si mosse, e forse senza aspettare la pace del turbato mare, credendo a' marinari bugiardi e arischievoli per voglia di guadagnare, sopra alcuno legno si mise, il quale venuto in ira a' venti e a l'onde, in quelle è forse perito? Niuna altra cagione tolse Leandro ad Ero. *Or chi puote ancora sapere se* esso, da fortuna sospinto ad alcuno inabitato scoglio, quivi la morte fuggendo dell'acque, quella della fame o delle rapaci bestie ha acquistata? O in su quelli, come Acchimenide, forse per dimenticanza lasciato, aspetta chi qua ne 'l rechi? Chi non sa ancora che il mare è pieno di insidie? *Forse* è esso da inimiche mani preso, o da pirate, e nell'altrui prigioni con ferri stretto è ritenuto. *Tutte queste cose essere possono, e molte volte già le vedemmo adivenire*». D'altra parte poi mi si parava nella mente «non» essere per terra più sicuro il suo camino, e in quello similmente mille accidenti possibili a ritenerlo *vedea*. Io subitamente correndo con l'animo pure alle piggiori cose, estimando a lui più giusta scusa trovare, quanto più grave la cosa poneva, alcuna volta pensava: «Ecco, il sole, più che l'usato caldo, dissolve le nevi negli alti monti, onde i fiumi furiosi e con onde torbide corrono; de' quali egli non pochi ha a passare. *Or se* egli in alcuno, volonteroso di trapassare, s'è messo, e in quello caduto e col cavallo insieme tirato e ravalto, ha renduto lo spirito, come può egli venire? Li fiumi non apparano ora di nuovo a fare queste ingiurie a' camminanti, né a trangiottire gli uomini! *Ma se pure* da questo è campato, forse nelli aguati de' ladroni è incappato, e rubato e ritenuto è da loro; *o forse*, nel cammino infermato, in alcuna parte ora dimora, e recuperata la sanità, senza fallo qui ne verrà» (*Fiammetta*, IV, 2, 1-6).

Le ipotesi che Fiammetta avanza sotto forma di domande rivolte *in*

²² Si veda: «forse il vecchio padre con lagrime e con prieghi ha alquanto il termine prolungato, e opponendosi ai suoi voleri, l'ha ritenuto; egli verrà quando potrà» (*Fiammetta*, IV, 1, 5).

primis a se stessa assumono consistenza narrativa grazie alla ricchezza dei dettagli e al sostegno dei richiami al mito (Ero e Leandro, Achimenide). All'interno dei due percorsi possibili, quello via mare e quello via terra, si dispiegano altre verosimili sviluppi per il destino di Panfilo (da un lato, il naufragio, il tradimento, l'abbandono su un'isola, l'assalto dei pirati; dall'altro, una caduta, l'insidia dei fiumi, i ladroni, la malattia). Come spiega Fiammetta, «tutte queste cose essere possono» perché fanno parte della quotidianità. Ancora una volta l'esperienza vissuta dà sostanza ai pensieri della donna, conferendo loro una verosimiglianza che travalica la mera immaginazione. In questo modo Fiammetta-personaggio cerca di convincere prima di tutto se stessa che proprio una di queste possibili vie è quella che l'amato ha imboccato: non è ancora messa in discussione la sua fedeltà. Pur continuando a fungere da riempitivo tramite il quale l'ignara protagonista cerca di supplire a un'ignoranza alla quale non può porre altro rimedio, la carrellata di narrazioni potenziali che ella offre si carica di ulteriori valenze. Fiammetta-narratrice infatti ci dà della se stessa personaggio l'immagine di una donna che cerca nell'invenzione narrativa una via di fuga. Non a caso rifiuta, tra le tante possibilità messe al vaglio, di prendere in considerazione una delle più credibili, ossia che Panfilo non stia tornando perché non vuole farlo. Queste ipotesi narrative *in nuce* hanno dunque lo scopo non solo di consolare la loro produttrice, ma di concederle una forma estrema di illusione e di evasione da una realtà crudele, che non tarderà a manifestarsi.

La notizia del presunto matrimonio di Panfilo, appresa da un mercante fiorentino, provoca infatti un cambiamento profondo in Fiammetta, che si sente tradita e ingannata. Ella continua a sfruttare l'immaginazione per costruire narrazioni che suppliscano alla sua ignoranza, ma queste non sono più volte a giustificare la lontananza del fidato amante. Esse si configurano ora come uno strumento che la giovane impiega per dare voce alle proprie pene e per costruire al meglio la propria immagine di eroina dell'amore tradito, che troverà la propria consacrazione del cap. VIII, a confronto con le altre figure femminili del mito e della letteratura classica. Così, ricostruisce una scena di vita coniugale tra Panfilo e la sua presunta moglie, dando di lui l'immagine dell'ingannatore senza scrupoli:

E tu con la menata giovane stando, per più piacerle i tuoi antichi amori racconterai, e me misera farai in molte cose colpevole, e la mia bellezza avilendo e i miei costumi (la quale e i quali da te con somma laude soleano sopra tutti quelli e quelle dell'altre donne essere esaltati) sommamente le sue loderai; e quelle cose, le quali io pietosamente verso di te, da molto amore sospinta, operai, da focosa libidine dirai nate. Ma ricorditi, tra le cose che *non vere* racconterai, di narrare *i tuoi veri inganni*, per li quali me piagnevole e misera potrai dire avere lasciata, e con essi i ricevuti onori, acciò che bene facci la tua ingratitudine manifesta a l'ascoltante. Né t'esca di mente di raccontare quanti e quali giovani già d'avere il mio amore tentassero, e i diversi modi, e le inghirlandate porti dai loro amori, e le notturne risse, e le diurne prodezze per quello operate: né mai dal tuo ingannevole amore mi poterono piegare. E tu per una giovane appena da te ancor conosciuta subito mi cambiasti; la quale, se come me non fia semplice, i tuoi baci prenderà sempre sospetti, e guarderassi da' tuoi inganni, da' quali io guardare non mi seppi (*Fiammetta*, V, 2, 14-17).

Con tale ricostruzione Fiammetta, pur continuando a compensare per via narrativa la propria ignoranza, tenta in particolare di persuadere della bassezza di Panfilo non più se stessa, ma quelle donne innamorate alle quali l'*Elegia di madonna Fiammetta* è dedicata e che devono trasformarsi nelle testimoni convinte della bontà della protagonista. Riemerge così il motivo, di particolare rilievo nell'economia complessiva dell'opera, della natura ingannevole della narrazione, che può coniugarsi sotto molteplici punti di vista. Innanzitutto, nel rammentare a Panfilo, suo interlocutore a distanza, che è tenuto a narrare alla moglie i suoi «veri inganni» tra le «cose [...] non vere» che racconterà, Fiammetta pare suggerire che un narratore abbia la facoltà di piegare volutamente i fatti a proprio vantaggio, offrendo agli ascoltatori una versione ingannevole degli eventi, una narrazione viziata e manipolata della realtà. Sebbene il tentativo sia quello di screditare Panfilo, il principio suggerito potrebbe essere inevitabilmente esteso a chiunque, compresa lei. Così, l'auto-inganno della Fiammetta-personaggio si trasforma ben presto nell'inganno della Fiammetta-narratrice, che non riesce a celare la propria capacità di manipolare i fatti, dando della propria sapienza retorica e creativa un'immagine quantomeno ambigua. Fiammetta può essere considerata una narratrice inaffidabile, persino bugiarda, poiché istruita come tale da Panfilo e indotta delle sue stesse passioni a manipolare la realtà, allo scopo di dare di sé l'immagine di una vittima

innocente, per conquistare così l'appoggio delle donne alle quali si rivolge.

Boccaccio però non si ferma qui. Una tale configurazione di Fiammetta e, con lei di Panfilo, come narratori infidi va sommata infatti alle modalità con cui vengono offerte le altre voci narranti all'interno del testo: le narrazioni di vicende possibili, ma non dimostrabili, che Fiammetta propone a se stessa e alle sue lettrici, sono nutrite sì dalla sua immaginazione, ma si fondano anche sulle informazioni che ella è in grado di reperire grazie ad alcuni mediatori, in particolare un mercante fiorentino, un servo di sua conoscenza e la nutrice. Questi personaggi, pur agendo in maniera disinteressata, si rivelano delle fonti ingannevoli, sulle cui false informazioni Fiammetta costruisce le proprie realtà parallele, potenzialmente realistiche, ma non verificabili e anzi, talvolta, in grado di smentirsi l'una con l'altra. Il ruolo di queste figure risulta dunque particolarmente utile per allargare lo spettro della riflessione sulla natura della narrazione.

Si pensi al primo degli ignari informatori di cui Fiammetta si serve in ordine di tempo, il mercante fiorentino. Sua è la versione delle vicende di Panfilo che rompe il precario equilibrio costruito dalla giovane, ancora convinta del ritorno dell'amato nonostante il ritardo. Fiammetta-narratrice spiega infatti di aver assistito come spettatrice a una conversazione tra l'uomo e una gentildonna napoletana senza nome, interessata alle sorti di Panfilo. Le domande della ragazza conducono alla rivelazione sconcertante del mercante: «dicovi che il dì medesimo che io mi partii, io vidi con grandissima festa entrare di nuovo in casa sua una bellissima giovane, la quale, *secondo che io intesi*, era a lui [*scil.* Panfilo] novellamente sposata» (*Fiammetta*, V, 2, 8). La gravità della notizia è dovuta alla presunta affidabilità del suo latore: il mercante infatti afferma di conoscere benissimo Panfilo²³, fornisce dettagli già noti sulla sua situazione familiare²⁴ e aggiunge di avere incontrato il giovane da non più di quindici giorni²⁵. Parrebbe dunque una fonte attendibile, tanto che sia Fiammetta sia l'altra giovane napoletana non esitano a credergli. Anzi, la nostra narratrice arriva persino a trasformare la gentildonna che chiede notizie in una rivale, che Panfilo avrebbe

²³ «Il mercatante senza indugio rispose: “E chi è quelli che meglio di me il conosca?”» (*Fiammetta*, V, 2, 5).

²⁴ «Egli è assai che il padre, non essendogli rimaso altro figliuolo, il richiamò a casa sua» (*Fiammetta*, V, 2, 6).

²⁵ «La giovane domandò: “Quanto ha che tu di lui sapesti novelle?”. “Certo - disse egli - non poi che da lui mi partii, che ancora non credo che siano quindici giorni compiuti”» (*Fiammetta*, V, 2, 7).

amato e abbandonato come lei: costruisce cioè un'altra delle sue realtà alternative, fondata ancora una volta su un'elaborazione verosimile di informazioni a sua disposizione, e si persuade che questa sua narrazione corrisponda alla verità, per quanto nulla lo dimostri con certezza²⁶. Ma Fiammetta non si limita a questa creazione, affiancandogliene un'altra, ossia quella narrazione che ricostruisce, come si è visto sopra, il tempo che Panfilo sta passando/passerà con la moglie e le menzogne che le sta narmando/narrerà sulla sua storia con Fiammetta. Nel tentativo di accentuare la verosimiglianza di queste sue supposizioni, la narratrice racconta adottando un tempo verbale, il futuro, che carica di toni assertivi più che ipotetici, al duplice scopo di svelare la viltà di Panfilo e attirare su di sé la pietà delle lettrici.

Tuttavia, il mercante fiorentino, pur presentandosi come una testimone degno di fede, usa un'espressione («secondo che io intesi») che insinua la possibilità che la notizia del matrimonio possa essere falsa, come sembrerà rivelarsi effettivamente in seguito, in occasione dell'incontro tra Fiammetta e un servitore di ritorno da Firenze. Questi le porterà infatti alcune informazioni in grado di smentire quanto affermato dal mercante, recando però novità ben peggiori. Fiammetta spiega:

io sola il [*scil.* al servo] domandai con viso lieto quello che egli [*scil.* Panfilo] faceva, e se suo intendimento era di tornarci [*scil.* a Napoli]. Alla quale egli così rispose: «Madonna, e a che fare tornerebbe qua Panfilo? Niuna più bella donna è nella terra sua, la quale oltre ad ogni altra è di bellissime copiosa, che quella la quale lui ama sopra tutte le cose, *per quello che io da alcuno intendessi*, e egli, *secondo che io credo*, ama lei: altramenti il reputerei folle, dove per adietro savissimo l'ho

²⁶ «Io a pena credeva che altra donna il conoscesse che io. E vidi che, prima a' suoi orecchi non venne Panfilo avere moglie sposata, che, gli occhi bassati, tutta nel viso si tinse, e la pronta parola le morì in bocca; e *per quello che io presumessi*, essa con fatica grandissima le lagrime già agli occhi venute ritenne. Ma io, prima ciò udendo, da uno gravissimo dolore presa, subito, ciò vedendo, fui da un altro non minore assalita, e appena mi ritenni che io con gravissima villania la turbazione di colei non ripresi, invidiosa che da lei si aperti segnali d'amore verso Panfilo si mostrassero, *dubitando non meno che essa, sì come io, non avesse legittima cagione di dolersi dell'udite parole*. Ma pure mi tenni, e con noiosa fatica, alla quale non credo che simigliante si truovi, il turbato cuore sotto non cambiato viso servai, di piagnere più disiosa che di più ascoltare. Ma la giovane, forse con quella medesima forza che io ritenendo dentro il dolore, come se stata non fosse quella che s'era avanti turbata, fattasi fare fede di quelle parole, quanto più domandava, più trovava la cosa contraria al suo disio, e al mio. Onde, dato al mercatante commiato, che l domandava, e ricoperta con infinite risa la sua tristizia, con ragionamenti diversi insieme quivi, per più lungo spazio che io non avrei voluto, ci rimanemmo» (*Fiammetta*, V, 2, 9-13).

tenuto». A queste parole mi si mutò il cuore, non altramenti che ad Oenone sopra gli alti monti d'Ida aspettante, vedendo la greca donna col suo amante venire nella nave troiana; e appena ciò nel viso nascondere potei, avvegna che io pure lo facessi, e con falso riso dissi: «Certo tu di' il vero: questo paese, a lui male grazioso, non gli poté concedere per amanza una donna alla sua virtù debita; però se colà l'ha trovata, saviamente fa, se con lei si dimora. Ma dimmi, con che animo sostiene ciò la sua novella sposa?». Egli allora rispose: «Niuna sposa è a lui, e quella la quale, non ha lungo tempo, ne fu detto che venne nella sua casa, non a lui, ma al padre è vero che venne» (*Fiammetta*, VI, 2, 4-8).

Il servitore corregge la notizia del matrimonio: a sposarsi è stato il padre di Panfilo e non quest'ultimo, com'era stato detto. Il mercante dunque ha fornito, suo malgrado, un'informazione erronea: la storia che egli ha narrato su Panfilo non corrisponde alla verità. Il giovane però non tornerà tanto presto a Napoli, dato che, per quanto ne sa il servitore, di lui è innamorata una delle donne più belle di Firenze, che peraltro Panfilo ricambia. È interessante notare che ancora una volta la notizia viene immediatamente ritenuta vera da Fiammetta, sebbene anche in questo caso il servitore lasci dei margini di dubbio (più marcati rispetto a quanto fatto dal mercante) sulla veridicità della voce da lui recata: l'uomo spiega di aver sentito dire che la giovane fiorentina ama Panfilo («per quello che io da alcuno intendessi») e solo a suo parere («secondo che io credo») questi non può che ricambiarla. Si tratta di due precisazioni di non poco conto: senza contare che la notizia dell'innamoramento proviene da una fonte non identificata («da alcuno»), la cui attendibilità non può essere verificata.

Come è stato per il mercante, anche il servitore dunque potrebbe essere ben presto smentito. Non a caso, Fiammetta non esita a credere alla balia, quando questa la spiega di aver ricevuto una notizia inaspettata: le spiega di essersi imbattuta nel porto in un giovane fiorentino, che le ha annunciato l'imminente ritorno di Panfilo²⁷. Il racconto della fidata nutrice,

²⁷ «“[...] d'una patria col tuo Panfilo il conobbi, e domanda'lo se egli il conoscea, e che di lui era. E quelli rispose di sì, e di lui molto bene mi narrò, e oltre a ciò disse che egli con lui ne sarebbe venuto, se alcuno picciolo impedimento non l'avesse tenuto, ma che senza fallo in pochi dì di qua sarebbe. In questo mezzo, mentre queste parole avavamo, li compagni del giovane tutti in terra scesi con le loro cose, e egli con esso loro, si partirono. Io, lasciato ogni altro affare, con tostissimo passo, appena tanto vivere credendomi che io te 'l dicessi, qui ne venni ansando, come vedesti: e però lieta dimora, e caccia la tua tristizia”. Presila allora, e con lietissimo cuore bascai la vecchia fronte, e con dubbioso animo poi più volte la scongiurai e domandai da capo *se questa novella vera fosse*, desiderando che non il contrario

messa alla prova per testarne la sincerità²⁸, spinge Fiammetta a mettere in discussione le informazioni precedentemente ricevute dal servitore e, con esse, la sua attendibilità come informatore, discutibile quanto quella del mercante fiorentino:

Oh quanto male per adietro ho pensato del caro amante, e come perfidamente ho dannate le sue dimoranze, e *follemente ho creduto a chi lui essere d'altra donna che mio m'ha detto alcuna volta!* Maladette sieno *le loro bugie!* O Iddio, come possono gli uomini con così aperto viso mentire? Ma certo dalla mia parte ciascuna di queste cose era da fare con più pensato consiglio, che io non faceva. Io dovea contrappesare la fede del mio amante tante volte a me promessa, e con tante lagrime e così affettuosamente, e l'amore il quale egli mi portava e porta, con le parole di coloro li *quali sanza alcuno saramento, e non curantisi d'aver più investigato di quello ch'essi parlavano, che solamente il loro primo e superficiale parere.* Il che assai manifestamente appare: l'uno vedendo entrare una novella sposa nella casa di Panfilo, però che altro giovane di lui in quella non conoscea, non considerando alla biasimevole lascivia d'i vecchi, sua la credette, e così ne disse, a che assai appare lui poco di noi curarsi; l'altro, però che forse alcuna volta o riguardarlo o motteggiarlo vide ad alcuna bella donna, la quale per avventura era o sua parente o onestamente dimestica, sua la credette; e così con semplici parole affermandolo, gli ele credetti (*Fiammetta*, VII, 7, 1-5).

Nell'ottica di Fiammetta, il mercante e il servitore sono entrambi biasimevoli perché non si sono preoccupati di verificare la veridicità delle voci che hanno diffuso, fermandosi piuttosto a un «primo e superficiale parere», che ha trasformato le loro parole in banali «bugie». Forte di queste nuove informazioni avute dalla balia, Fiammetta si affretta a costruire un'altra finzione, anticipando il ritorno di Panfilo e le sue accorate reazioni agli infondati dubbi dell'amata sul suo tradimento:

Egli ancora non saprà queste cose, le quali se pure le sapesse, che altro se ne potrà per lui dire, se non «Ferventemente m'amava costei»? Egli li dovrà essere caro sapere le mie angosce e li corsi pericoli, però che essi li fieno verissimo

dicesse, e dubitando che non m'ingannasse. Ma poi che più volte sé dire il vero con più giuramenti m'ebbe affermato, bene che 'l sì e 'l no, credendolo e non credendolo, nel capo mi vacillasse, lieta con cotali voci l'idii ringrazia!» (*Fiammetta*, VII, 2, 11-14).

²⁸ «Domandai da capo *se questa novella vera fosse*, disiderando che non il contrario dicesse, e dubitando che non m'ingannasse» (*Fiammetta*, VII, 2, 13).

argomento della mia fede; e appena che io dubiti che egli ad altro fine sia dimorato cotanto, se non per provare se con forte animo, senza cambiarlo, lui ho potuto aspettare. Ecco che fortemente l'ho aspettato: dunque di quinci, sentendo egli con quanta fatica e lagrime e pensieri ateso l'abbia, nascerà amore e non altro. O Iddio, quando sarà che egli venuto mi vegga, e io lui? O Iddio che vedi tutte le cose, potrò io temperare l'ardente mio disio d'abbracciarlo in presenza d'ogni uomo, come io primieramente il vedrò? Certo appena che io il creda. O Iddio, quando sarà che io, nelle mie braccia tenendolo stretto, li renda li basci li quali egli nel suo partire diede al mio tramortito viso senza riaverli? (*Fiammetta*, VII, 7, 7-11).

Panfilo però non tornerà o, meglio, tornerà un Panfilo che non è il Panfilo di *Fiammetta*, gettando quest'ultima nella disperazione. Pertanto anche la balia non è stata in grado di fornire alla sua padrona delle informazioni che corrispondano alla verità o, meglio, la storia della balia è vera solo in parte, poiché fondata su basi ingannevoli: siamo di fronte a uno scambio di persona, che ha reso la nutrice un'inconsapevole bugiarda. Ha dunque ragione il servitore? Panfilo ama un'altra donna, una fiorentina, che lo ricambia? Non è possibile trovare una risposta certa a tali quesiti: se la balia e il mercante hanno avuto torto, nulla toglie che anche il servitore stia recando false notizie. Francesco Bruni osserva che «con molta lucidità Boccaccio fa sì che *Fiammetta*, e il lettore con lei, non sappia che cosa accada realmente (s'intende, nella realtà della finzione letteraria) a Panfilo, ormai lontano; più in generale, la prospettiva dello scrittore è fatta coincidere con quella del personaggio, il quale è costretto a fondarsi su voci e indizi»; e aggiunge poi: «non è facile, per *Fiammetta* e per il lettore, distinguere il vero dal falso, l'accaduto da ciò che non lo è o che è distorto» (Bruni, 1990, 221-222). Alla luce di quanto fin qui osservato, quest'incapacità di distinguere il vero dal falso, che Bruni attribuisce efficacemente all'universo narrativo costituito da *Fiammetta* e dai suoi lettori, potrebbe essere estesa all'intero sistema dei personaggi e soprattutto dei narratori di «storie» nell'*Elegia*, così da includere anche la balia, il mercante e il servitore.

Si affaccia a questo punto un'ulteriore questione di notevole rilievo sul versante dell'incidenza dell'*Elegia* sulla poetica narrativa boccacciana.

Al di là delle conseguenze che queste notizie, dimostratesi false o potenzialmente dimostrabili come tali, hanno sui turbamenti psicologici e sulle reazioni di Fiammetta, ci potremmo chiedere quale significato assuma il ruolo dei loro narratori/produttori su un piano strettamente letterario. Nell'*Elegia di madonna Fiammetta* infatti nessun personaggio che viene collocato direttamente (Fiammetta e i suoi informatori) o indirettamente (Panfilo) nel ruolo di narratore si rivela affidabile. Si è visto come Fiammetta menta agli altri e a se stessa, costruendo un castello di realtà alternative verosimili, che ha fondamenta fragili e instabili, sempre sul punto di cedere. Il lettore infatti, assistendo alle continue auto-correzioni della giovane, che arriva persino a mentire dichiaratamente e a riscrivere più volte i fatti, non può non mettere in dubbio *in toto* la sua attendibilità come narratrice e le sue stesse affermazioni circa la veridicità delle parole da lei pronunciate. A ciò si sommano le relazioni del mercante, del servitore e della balia: esse sono sì credibili, verosimili, ma si rivelano lontane dal vero, tanto da smentirsi vicendevolmente (il servitore sconfessa il mercante, la balia il servitore, gli avvenimenti la balia). Si arriva dunque all'unica conclusione certa: realtà e narrazione non sono sovrapponibili. Per quanto una relazione di eventi sia convincente, non può corrispondere pienamente a quanto davvero è accaduto. La narrazione può soltanto creare realtà parallele, efficaci sul piano narrativo, in quanto dotate di una più o meno consistente carica di verosimiglianza, ma mai indiscutibilmente vere. Ciò è dovuto al fatto che l'*Elegia di madonna Fiammetta* appartiene al mondo della letteratura: è la rielaborazione di un narratore e dunque un prodotto letterario. Quello che abbiamo tra le mani è infatti un «libro chiamato Elegia della nobile madonna Fiammetta» (*Fiammetta*, IX, 1, 22), è cioè un testo creato ad arte, tanto da condividere la propria essenza con la sua narratrice e (pseudo)scrittrice: come Luigi Surdich ha fatto notare (1987, 223), Fiammetta è il suo libro, tanto che ne condivide l'aspetto dimesso²⁹.

²⁹ «Tu [*scil.* il libro] déi essere contento di mostrarti simigliante al tempo mio; il quale essendo infelicissimo, te di miseria veste come fa me» (*Fiammetta*, IX, 1, 4). Anche Ellero, riflettendo sul principio del libro come «doppio del suo *auctor*», sottolinea efficacemente che, in queste parole di Fiammetta, «gli aspetti materiali del libro riproducono visivamente gli eventi passati [...] e la malinconica monotonia del presente» (2019-2020, 75-77).

Boccaccio, Fiammetta e la natura della narrazione

Alla luce di queste specifiche strategie narrative, tali da dare spazio a voci narranti che, intenzionalmente o inconsapevolmente, si rivelano narratori inaffidabili o addirittura menzogneri, si rafforza l'ipotesi che ho voluto proporre, secondo cui Boccaccio ha voluto sfruttare l'*Elegia di madonna Fiammetta* come un banco di prova per testare alcuni principi di una più ampia e complessa teoria della narrazione, che troverà riscontro nel *Decameron*³⁰.

In entrambi i testi infatti è evidente la separazione che sussiste tra letteratura e vita. Fiammetta, come si è visto, è per sua stessa dichiarazione narratrice e scrittrice di un libro che pretende di fornire un «verissimo» resoconto delle sue vicende. L'enfasi attribuita alla veridicità dei fatti entra tuttavia inevitabilmente in collisione con altre affermazioni della giovane: nelle vesti di autrice, Fiammetta ammette di aver manipolato gli eventi, modificandone i tratti e l'«ordine», rendendoli in questo modo indecifrabili a chiunque tranne che a Panfilo, anch'egli maestro del mascheramento e della finizione narrativa. L'ipotetica Fiammetta che vivrebbe fuori dalla pagina non può dunque coincidere con il personaggio Fiammetta così come esso è stato tratteggiato dalla Fiammetta narratrice e autrice. L'*Elegia*, spiega Luigi Surdich, «non è un documento esistenziale, ma un documento letterario, [...] un discorso letterario sull'amore» (1987, 184). Essendosi fatta scrittrice di una particolare versione della propria storia, Fiammetta ha prodotto un libro che appartiene al mondo della *factio* e che non può per suo stesso statuto coincidere con la realtà extra-letteraria, come lei invece pretenderebbe. Illuminanti in proposito sono le parole che Dioneo pronuncia nel *Decameron* per difendere la scelta del tema della Giornata VII, sotto il suo reggimento:

se alquanto s'allarga la vostra onestà *nel favellare*, non per dover *con l'opere* mai alcuna cosa sconcia seguire ma per dar diletto a voi e a altrui, non veggio con che argomento da concedere vi possa nello avvenire riprendere alcuno. Oltre a

³⁰ Candido suggerisce un altro possibile legame tra *Elegia* e *Decameron*, definendo la prima «un proto-*Decameron*», poiché in essa Boccaccio dà già un saggio dell'idea, impiegata poi nel *Centonovelle*, della letteratura come «complessa terapia psicologica per la protagonista e per le donne innamorate» (2018, 198).

questo la nostra brigata, dal primo di infino a questa ora stata onestissima, per cosa che *detta* ci si sia non mi pare che *in atto alcuno* si sia maculata né si maculerà con l'aiuto di Dio (*Dec.*, VI, Concl., 10-11).

Dioneo, consapevole quanto i suoi nove compagni del suo ruolo di novellatore, conosce bene la distinzione tra «il favellare» e «l'opere», tra «cosa detta» e «atto»: narrare non significa essere, *fictio* narrativa e vita extra-letteraria non sono assimilabili e di conseguenza ciò consente al narratore una libertà narrativa e creativa pressoché illimitata. Rendendo invece la Fiammetta narratrice e scrittrice dell'*Elegia* incapace di riconoscere questa medesima distinzione, Boccaccio fa dell'*Elegia* stessa una rappresentazione concreta, una sorta di manifestazione scritta della condizione propria del narratore. Dato che gli eventi che non l'hanno coinvolta direttamente sono per Fiammetta inaccessibili, il Certaldese la raffigura mentre ella cerca di supplire alla sua ignoranza tramite l'invenzione letteraria, ricostruendo vicende verosimili, ma non vere: mette insomma in scena l'atto stesso della creazione letteraria, frutto di una «imaginazione» che genera narrazioni credibili *ad libitum*. Così il destino di Panfilo rimarrà per i lettori inaccessibile: non possiamo davvero sapere che cosa gli sia accaduto dopo la partenza per Napoli, se davvero ami un'altra o se sia sulla via del ritorno, se possa essere naufragato o sia stato rapito dai pirati. D'altro canto, per Fiammetta egli non è affatto perduto: la giovane, immersa in quella dimensione di irresoluzione, di impossibilità di un finale, tantomeno uno tragico, come richiesto dalla dimensione elegiaca (Bruni, 1990, 226; Porcelli, 1982, 10), ripone le sue speranze in un nuovo incontro a Firenze, dove andrà in nome di quel falso voto già menzionato. La *fictio* narrativa è ancora aperta a potenziali ulteriori sviluppi, fino a quando l'«imaginazione» di Fiammetta la ispirerà.

Questa concezione dell'arte della narrazione come creazione di vicende alternative rispetto agli eventi verificatisi e dotate di potenziali effetti ingannevoli consente un ulteriore raffronto tra l'*Elegia* e le novelle decameroniane. Come il suo maestro Panfilo, Fiammetta sembra infatti anticipare ser Ciappelletto e frate Cipolla nel ricorrere alla narrazione a proprio vantaggio, per la costruzione di un'immagine di sé che sia socialmente accettata e, al contempo, in grado di mascherare strumentalmente la verità.

Un notevole rilievo assume in proposito la già citata confessione della Fiammetta-narratrice, nel momento in cui illustra il suo apprendistato letterario: «io avrei di fingere e di parlare passato ogni poeta». Nell'*Elegia* Boccaccio ci offre così una rappresentazione tangibile delle potenzialità creatrici dell'affabulazione e del conseguente potere che deriva da un suo impiego accorto: dare vita a realtà alternative tramite il racconto può implicare forme molto efficaci di manipolazione del proprio interlocutore, di cui si serviranno con maestria anche ben noti personaggi novellistici³¹. La balia spiega infatti a Fiammetta:

confòrtati, e teco medesima pensa di non avere veduto mai Panfilo, o che il tuo marito sia desso. La fantasia s'adatta ad ogni cosa, e le buone imaginazioni sostengono leggiermente d'essere trattate. Sola questa via ti può rendere lieta, la qual cosa tu déi sommamente desiderare, se cotanto l'angoscie t'offendono, quanto gli atti e le tue parole dimostrano (*Fiammetta*, VI, 10, 9-10).

Fiammetta potrebbe addirittura creare per sé, grazie alle sue «imaginationi», una vita alternativa in cui Panfilo non è mai esistito, lenendo così il proprio dolore: raccontandosi (come in fin dei conti ha già fatto) una storia diversa da quanto avvenuto, può mutare passato, presente e futuro a proprio beneficio. D'altro canto, essendo Fiammetta produttrice di narrazioni, ciò che esce dalla sua bocca (e dalla sua penna) può assumere quelle stesse funzioni consolatorie da lei più volte attribuite ai libri e racconti altrui³². Roberta Morosini ha efficacemente osservato che Fiammetta «vive nei e dei libri», come una Madame Bovary *ante-litteram*, in grado però, a differenza di quest'ultima, di creare il proprio personaggio (2018, 18). Il legame fortissimo di Fiammetta con la letteratura è testimoniato per altro dal confronto agonistico che nel cap. VIII ella istituisce tra se stessa e le

³¹ Janet Levarie Smarr ritiene addirittura – leggendo nell'opera pose di ascendenza moralistica forse un po' forzate – che l'*Elegia di Madonna Fiammetta* abbia in tal senso un eminente scopo didattico e scrive: «The book is a warning, then, to Boccaccio's readers about how to read his earlier works: a warning against the seductive powers of literature as well as against the poetry of seduction» (1986, 148).

³² «Alcuna volta, se altro a fare non mi occorreva, ragunate le mie fanti con meco nella mia camera, e raccontava e faceva raccontare storie diverse, le quali quanto più erano di *lungi dal vero*, come il più così fatte genti le dicono, cotanto pareva ch'avessero maggiore forza a cacciare i sospiri e a recare festa a me ascoltante; la quale alcuna volta, con tutta la malinconia, di quelle lietissimamente risi. E se questo forse per cagione legittima non poteva essere, *in libri diversi* ricercando le altrui miserie, e quelle alle mie conformando, quasi accompagnata sentendomi, con meno noia il tempo passava» (*Fiammetta*, III, 11, 1-2).

eroine del mito e della classicità³³. Qui la narratrice non sancisce solo la propria superiorità perché il suo dolore è privo di fine, ma ripropone le vicende che la tradizione letteraria ha tramandato per ciascuno di questi personaggi, piegandole ai suoi scopi: Fiammetta, narratrice e autrice, dà la propria versione anche delle «biografie» delle figure letterarie e mitiche con le quali si confronta. Le vite di queste ultime dunque, pur essendo frutto dell'invenzione altrui, giungono al lettore dell'*Elegia* riscritte da Fiammetta: ad esse la giovane contrappone se stessa in quanto prodotto di una *factio* narrativa da lei stessa orchestrata, organizzata sapientemente, manipolata a proprio vantaggio. Diviene di conseguenza una creatura che vive attraverso le sue molteplici e cangianti narrazioni, già raccontate o ancora da raccontare, di cui il suo libro è un contenitore passibile di continuo mutamento, in quanto la sua storia è priva di una vera fine³⁴.

D'altro canto, la stessa tendenza di Fiammetta a ricostruire diverse realtà possibili a partire da alcuni dettagli concreti oppure da un'esperienza condivisa o condivisibile è almeno in parte assimilabile a quanto propongono alcuni novellatori del *Decameron*, che suggeriscono l'esistenza di versioni alternative della medesima storia, tutte credibili e tali da non escludersi necessariamente. Così, nel concludere la novella di Gianni Lotteringhi e della fantasima (VII 1), Emilia afferma:

Vera cosa è che alcuni dicono che la donna aveva ben volto il teschio dello asino verso Fiesole, ma un lavoratore per la vigna passando v'aveva entro dato d'un bastone e fattol girare intorno intorno, e era rimasto volto verso Firenze, e per ciò Federigo, credendo esser chiamato, v'era venuto; e che la donna aveva fatta l'orazione in questa guisa: "Fantasima, fantasima, fatti con Dio, ché la testa dell'asino non vols'io, ma altri fu, che tristo il faccia Iddio, e io son qui con Gianni mio"; per che, andatosene, senza albergo e senza cena era rimasto. Ma una mia vicina, la quale è una donna molto vecchia, mi dice che l'una e l'altra fu vera, secondo che ella aveva, essendo fanciulla, saputo; ma che l'ultimo non a Gianni Lotteringhi era avvenuto, ma a uno che si chiamò Gianni di Nello, che stava in Porta San Piero,

³³ Interessanti osservazioni sul cap. VIII si trovano in Barilli (1985), Chiecchi (2017), Delcorno (1979), Di Franza (2012), Lombardi (2018), Marti (1980), Segre (1974), Stolf (2005), Surdich (1987), Zudini (2018).

³⁴ «Ma mentre che il mio Panfilo vive [...], non mi puote quello avvenire, però che veggendo le mondane cose in continuo moto, sempre mi si lascia credere che egli alcuna volta debba ritornare mio, sì come egli fu altra fiata» (*Fiammetta*, VIII, 6, 5).

non meno sofficente lavaceci che fosse Gianni Lotteringhi. *E per ciò, donne mie care, nella vostra elezione sta di torre qual più vi piace delle due, o volete amendune*: elle hanno grandissima virtù a così fatte cose, come per esperienza avete udito: apparatele, e potravvi ancor giovare (*Dec.*, VII, 1, 31-34).

Alcuni raccontano un finale leggermente diverso rispetto a quello riferito ai compagni da Emilia, che aggiunge addirittura che una vecchia, sua vicina, ritiene valide entrambe le versioni, poiché esse avrebbero protagonisti diversi³⁵. La novellatrice decameroniana compie però un passo ulteriore rispetto alla Fiammetta dell'*Elegia*: non le importa tanto a quale variante i suoi ascoltatori (e ancor più le sue ascoltatrici) sceglieranno di credere; ciò che conta è la piacevolezza di cui essi beneficeranno e, in seconda battuta, gli utili suggerimenti amorosi che ne trarranno. La *factio* narrativa, con le sue sfumature e le sue variazioni, non è storia: può insegnare, persuadere, ma è pur sempre una forma di intrattenimento, una fonte di piacevole, consolatoria e ristorante evasione, che la stessa Fiammetta dell'*Elegia* cerca nei suoi momenti di pena e alla quale la spinge la balia per placare il suo tormento. Se esistono due versioni della storia della fantasma, anche Fiammetta può dare vita a un'altra versione della sua esistenza, ri-raccontandola anche a se stessa, ma senza Panfilo, perché «la fantasia s'adatta ad ogni cosa, e le buone imaginazioni sostengono leggiermente d'essere trattate».

³⁵ Ma si consideri anche *Dec.* III 8: qui un abate, invaghitosi della moglie di Ferondo, fa sì che tutti credano che l'uomo sia morto, mentre è stato solo aloppiato. Così mentre Ferondo è rinchiuso in uno scantinato e punito nel suo «aldilà» in quanto marito geloso, il religioso intesse una relazione segreta con la donna. Solo quando questa rimane incinta, il religioso fa sì che Ferondo «torni in vita». Il finale della novella rende chiaro come convivano almeno tre realtà parallele, che, a quanto fa intendere la novellatrice Lauretta, non cozzeranno mai l'una contro l'altra: la prima è la realtà dei fatti, nota al frate e ai suoi complici (oltre che, naturalmente, alla brigata e ai lettori del *Decameron*), per cui Ferondo è la vittima ignara di una divertente beffa; la seconda è la realtà della moglie di Ferondo, che sa che il religioso l'ha aiutata a purgare Ferondo dalla sua malsana gelosia, iniziando poi con lei una relazione adulterina, ma al contempo è davvero convinta che il marito sia morto per qualche tempo e sia poi tornato dall'aldilà; infine si ha la realtà di Ferondo, accolta dalla maggior parte degli altri personaggi, i quali credono alle parole dell'uomo, pronto a proclamare di essere morto, di avere fatto esperienza del Purgatorio e di essere tornato in vita, per dare un figlio alla moglie. Si tratta certamente di una realtà parallela non rispondente al vero, ma non per questo meno efficace né «autentica» per Ferondo e i suoi compaesani. Tale realtà alternativa, creata dell'eloquente e scaltro religioso, è dunque tanto efficace quanto la realtà dei fatti o forse è addirittura più convincente, avendo come convinto sostenitore Ferondo stesso.

Bibliografia citata

- Alfano, Giancarlo, «Un romanzo in forma di elegia. Intorno al cronotopo e al monolinguisma della *Fiammetta*», *Le forme e la storia*, 13 (2020), pp. 187-200.
- Barbiellini Amidei, Beatrice, «A proposito dell'invocazione a Venere, al sonno e al libro nella *Fiammetta*», in *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a cura di A. M. Cabrini e A. D'Agostino, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 197-211.
- Bardi, Monica, «Un romanzo fra lamento, confessione e trattato: l'*Elegia di madonna Fiammetta*», in *La macchina meravigliosa: il romanzo dalle origini al '700*, a cura di S. Calzone, Torino, Tirrenia, 1993, pp. 51-82.
- Bartuschat, Johannes, «Boccace et Ovide: pour l'interprétation de l'*Elegia di Madonna Fiammetta*», *Arzanà*, 6 (2000), pp. 71-103.
- Barilli, Renato, «La retorica nella narrativa del Boccaccio. L'*Elegia di Madonna Fiammetta*», *Quaderni d'italianistica*, 6 (1985), pp. 241-248.
- Battaglia, Salvatore, *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965.
- Billanovich, Giuseppe, *Restauri boccacceschi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947.
- Bourbon, Chloé, «Auteur, narratrice et protagoniste dans l'*Elegia di Madonna Fiammetta*», *Chroniques italinennes*, 6 (2004), pp. 1-34.
- Bragantini, Renzo, «Tra generi e fonti: elegia e invettiva nella *Fiammetta* e nel *Corbaccio*», in *Aimer ou ne pas aimer. Boccace, "Elegia di madonna Fiammetta" et "Corbaccio"*, a cura di A. P. Filotico, M. Gragnolati e P. Guérin, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, pp. 173-189.
- Branca, Vittore, *Boccaccio medievale*, introduzione di Franco Cardini, Milano, BUR, 2010.
- Bruni, Francesco, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990.
- Candido, Igor, «I confini del *Decameron*: *Fiammetta* e *Corbaccio* a confronto», in *Aimer ou ne pas aimer. Boccace, "Elegia di madonna Fiammetta" et "Corbaccio"*, a cura di A. P. Filotico, M. Gragnolati e P. Guérin, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, pp. 191-207.

- Carrai, Stefano, *Boccaccio e i volgarizzamenti*, Roma-Padova, Antenore, 2016.
- Chiecchi, Giuseppe, «Narrativa, “amor de lohn”, epistolografia nelle opere minori del Boccaccio», *Studi sul Boccaccio*, 12 (1980), pp. 175-195.
- , *Nell'arte narrativa di Giovanni Boccaccio*, Firenze, Olschki, 2017.
- Curti, Elisa, «Prime ricerche sugli incunaboli dell'*Elegia di madonna Fiammetta*», *Studi sul Boccaccio*, 35 (2007), pp. 69-83.
- , «“Per certo donna Fiammetta veggio voi non havere letto gli *Asolani* del Bembo”. Lettere di dedica e postille nelle edizioni del primo Cinquecento dell'*Elegia di madonna Fiammetta*», *Studi sul Boccaccio*, 36 (2008), pp. 39-61.
- , «L'*Elegia di madonna Fiammetta* nella seconda metà del Cinquecento: storia di un monopolio», *Studi sul Boccaccio*, n. 37 (2009), pp. 127-154.
- Cursi, Marco, «Misere vesti, lieti inchiostri, impomiciate carte»: codici, copisti e lettori della *Fiammetta* e del *Corbaccio*», in *Aimer ou ne pas aimer. Boccace, “Elegia di madonna Fiammetta” et “Corbaccio”*, a cura di A. P. Filotico, M. Gragnolati e P. Guérin, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, pp. 35-70.
- De Sanctis, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, I, Napoli, Morano, 1870.
- Dec.* = Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2013.
- Delcorno, Carlo, «Note sui dantismi nell'*Elegia di madonna Fiammetta*», *Studi sul Boccaccio*, n. 11 (1979), pp. 251-294.
- , *Introduzione* a Giovanni Boccaccio, *Elegia di madonna Fiammetta*, a cura di Carlo Delcorno, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, V/2, Milano, Mondadori, 1994, pp. 3-21.
- Desiderio, Italo, «Cultura e fonti nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*», *Critica letteraria*, 33 (2005), pp. 627-654.
- Di Franza, Concetta, «“Dal fuoco dipinto a quello che veramente arde”: una poetica in forma di quaestio nel capitolo VIII dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*», in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di G. Alfano, T. D'Urso e A. Perriccioli Saggese, Bruxelles, Peter Lang, 2012, pp. 89-101.

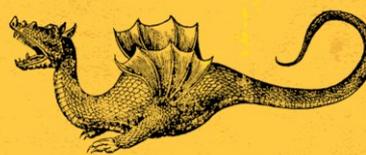
- Doglio, Maria Luisa, «Il libro, “lo ’ntelletto e la mano”: Fiammetta o la donna che scrive», *Studi sul Boccaccio*, 33 (2005), pp. 97-115.
- Donato, Clorinda, «Nota su l’*Elegia di Madonna Fiammetta* e la possibilità di una triplice analisi psicoanalitica: autore, personaggio, pubblico», *Carte italiane*, 1 (1982), pp. 29-38.
- Ellero, Maria Pia, «Libri pittori e libri parlanti. Lettura e immaginazione nelle allocuzioni all’opera di Boccaccio: dal *Filocolo* all’*Elegia di madonna Fiammetta*», *Heliotropia*, 16-17 (2019-2020), pp. 55-81.
- Fiammetta* = Boccaccio, Giovanni, *Elegia di madonna Fiammetta*, a cura di Carlo Delcorno, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, V/2, Milano, Mondadori, 1994.
- Guérin, Philippe, «La passione, motore e freno nell’*Elegia di madonna Fiammetta* di Boccaccio», *Griseldaonline*, n. 18 (2019), pp. 29-44.
- Hollander, Robert, *Boccaccio’s Two Venuses*, New York, Columbia University Press, 1977.
- Lombardi, Elena, «Donne che leggono (e sono lette): Francesca, Fiammetta e la vedova del *Corbaccio* (e la Sirena)», in *Aimer ou ne pas aimer. Boccace, “Elegia di madonna Fiammetta” et “Corbaccio”*, a cura di A. P. Filotico, M. Gragnolati e P. Guérin, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, pp. 93-106.
- Marti, Mario, *Dante Boccaccio Leopardi. Studi*, Napoli, Liguori, 1980.
- Morosini, Roberta, «Il poeta e il labirinto: fenomenologie letterarie dell’amore dalla *Caccia di Diana* e il *Filocolo* all’*Elegia di madonna Fiammetta* e il *Corbaccio*», *Chroniques italiennes web*, 36 (2018), pp. 1-34.
- Natali, Giulia, «La “diceria” di madonna Fiammetta», *La rassegna della letteratura italiana*, 90 (1986), pp. 55-70.
- Navone, Paola, «Fiammetta tra classici e medievali: appunti sulla fortuna di letteratura ovidiana e pseudo-ovidiana nell’*Elegia*», *Studi di filologia e letteratura*, 6 (1984), pp. 45-64.
- Porcelli, Bruno, «I tempi e la dimensione elegiaca nella *Fiammetta* del Boccaccio», *Critica letteraria*, 10 (1982), pp. 3-14.
- Rastelli, Dario, «Spunti lirici e narrativi, motivi stilistici nella *Fiammetta* di G. Boccaccio», *Lettere italiane*, 3 (1951), pp. 83-98.
- Ronchetti, Alessia, «Boccaccio Between Naples and Florence, or the Desire to Become Two: Gendering the Author’s Past in the *Elegia di Madonna Fiammetta*», *Italian Studies*, 72 (2017), pp. 205-217.

- , «Reading Like a Woman: Gendering Compassion in the *Elegia di Madonna Fiammetta*», in *Reconsidering Boccaccio. Medieval Contexts and Global Intertext*, ed. O. Holmes, D. E. Stewart, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2018, pp. 109-132.
- Santagata, Marco, *Boccaccio indiscreto. Il mito di Fiammetta*, Bologna, il Mulino, 2019.
- Sapegno, Maria Serena, «Il discorso dell'auctor nella *Elegia di Madonna Fiammetta*», *Critica del testo*, 16 (2013), pp. 323-334.
- Segre, Cesare, *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974.
- Serafini, Mario, «Le tragedie di Seneca nella *Fiammetta* di Giovanni Boccaccio», *Giornale storico della letteratura italiana*, 126 (1949), pp. 95-105.
- Smarr, Janet Levarie, *Boccaccio and Fiammetta. The Narrator as Lover*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1986.
- Sotgiu, Antonio, «L'*Elegia di madonna Fiammetta*: un "romanzo psicologico"?», in *Aimer ou ne pas aimer. Boccace, "Elegia di madonna Fiammetta" et "Corbaccio"*, a cura di A. P. Filotico, M. Gragnolati e P. Guérin, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, pp. 209-223.
- Stolf, Serge, «L'*Elegia di Madonna Fiammetta*. Le jeu polyphonique du discours persuasif», *Cahiers d'études italiennes*, 2 (2005), pp. 11-39.
- Surdich, Luigi, *La cornice di Amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS, 1987
- Tufano, Ilaria, «Fiammetta», in *Selvagge e Angeliche. Personaggi femminili della tradizione letteraria italiana*, a cura di Tatiana Crivelli, Leonforte, Insula, 2007, pp. 63-83.
- , «La *Fiammetta* di Boccaccio: una lettura cavalcantiana», *La Cultura*, 38 (2000), pp. 401-423.
- Zudini, Claudia, «La struttura retorica dell'*exemplum* nell'*Elegia di madonna Fiammetta* e nel *Corbaccio*», in *Aimer ou ne pas aimer. Boccace, "Elegia di madonna Fiammetta" et "Corbaccio"*, a cura di A. P. Filotico, M. Gragnolati e P. Guérin, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, pp. 155-170.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Finzioni imperfette. Rabelais, Cervantes, Aristotele e l'ambiguità del romanzo

Carlo Tirinanzi De Medici
(Università di Pisa)*

Abstract

Il contributo indaga da una prospettiva teorica il primato di Rabelais e Cervantes nella nascita del romanzo moderno. Il *Gargantua* e il *Don Chisciotte*, per la loro distanza dai regimi discorsivi della storiografia e del romanzo medievale e cavalleresco, sono qui considerati come promotori di uno spazio finzionale dove si confondono verità e menzogna e si valorizzano la molteplicità, l'eccesso e l'imperfezione. L'obiettivo della ricerca è quello di determinare il contributo dei due autori alla definizione e disciplinamento della forma romanzo.

Parole chiave: Cervantes, Rabelais, Gargantua, Don Chisciotte, romanzo, *fiction*.

The contribution investigates from a theoretical perspective the primacy of Rabelais and Cervantes in the birth of the modern novel. *Gargantua* and *Don Quixote*, due to their distance from the discursive regimes of historiography and the medieval and chivalric novel, are considered here as promoters of a fictional space where truth and falsehood are confused and multiplicity, excess and the imperfection are valued. The aim of the research is to determine the contribution of the two authors to the definition and regulation of the novel form.

Keywords: Cervantes, Rabelais, Gargantua, Don Quixote, novel, *fiction*.



* Questo testo sviluppa una linea di ricerca iniziata nel giugno 2020 grazie a un assegno di ricerca nell'ambito del progetto «Tradurre la *Poetica* di Aristotele» dell'Università di Trento diretto da Paolo Tamassia. Ringrazio Gerardo Acerenza, Massimiliano De Villa, Valentina Nider, Paolo Tamassia e Andrea Binelli per la fiducia accordatami, e in particolare ringrazio Andrea per il supporto, i consigli e l'aiuto intellettuale e materiale. Il presente articolo è stato scritto rielaborando i materiali di una conferenza tenuta presso il FORLab dell'Università di Verona il 6 giugno 2021. Ringrazio gli organizzatori, Stefano Bazzaco e Jacopo Galavotti, e il Coordinatore del Corso di Dottorato in Filologia, Letteratura e Scienze dello Spettacolo Massimo Natale, che ha coordinato l'iniziativa. Dedico questo testo a F che è perfetta così, così imperfetta.

Le vide originel est amorphe,
stérile, homogène, symétrique. Il est parfait.

Jean Baudrillard, *Le crime parfait*

Introduzione

Se in modo quasi unitario la critica riconosce nel Cinquecento il momento di svolta in cui prende forma il romanzo moderno¹, essa però tende a dividersi sull'opera che inaugura questa forma: Rabelais o Cervantes? Entrambe le posizioni hanno ragioni da vendere: Rabelais apre il testo alla gioia del racconto, potremmo dire (Kundera, 1985; Proguidis, 2019), che implica una liberazione della creatività umana che è connaturata al nostro genere (Bachtin, 2001; Bouchard, 2011). Cervantes ci fa scoprire la dissociazione tra protagonista e mondo (Lukács, 2001), l'esplicita messa in scena di uno spazio antierico e protorealistico alternativo a quello dell'immaginario dominante. Come e più di Rabelais, costruisce un nuovo sguardo del narratore che è anzitutto ironico (Ortega y Gasset, 2000; Zangrando, 2007): ironia che col realismo poi diverrà centrale in diverse teorizzazioni moderne e contemporanee sul romanzo, a partire da quelle del Romanticismo tedesco, ma già evidente nella prima stagione d'oro del romanzo francese (Bautista Naranjo, 2018) e nello sviluppo del *novel* inglese (Watt, 1998, 43-78).

Sia le posizioni che assegnano il primato a Rabelais, sia quelle che l'assegnano a Cervantes, hanno ragione: perché entrambe hanno, in un certo senso, torto. Nell'evoluzione delle forme letterarie, come sempre, la trasformazione è continua; osservando le specie e non gli individui, la "nascita" richiede una certa selezione a posteriori, l'individuazione di un'aria di famiglia, di caratteri che solo all'altezza storica dello studioso appaiono coerenti (Mazzoni, 2011, 78 ss.). Né Rabelais né Cervantes scrissero pensando di dar vita a un genere; entrambi hanno offerto tratti formali e contenutistici che caratterizzano ciò che più avanti si sarebbe chiamato "romanzo". Da questo punto

¹ La cesura nelle forme narrative lunghe che produce ciò che oggi chiamiamo «romanzo» (e cui aggiungo «moderno» per distinguerlo dalle forme di *romance* che portano lo stesso nome e che ne sono per diversi aspetti i precursori, insieme alla famiglia della novella) è ben attestata dalla critica (la ricognizione storica più completa è Mazzoni, 2011; vedi anche Jauss, 1988) e generalmente individuata tra Cinque e Seicento. Alcuni, invece, sottolineano le continuità tra romanzo antico e moderno: tra i più interessanti Doody (2000); Pavel (2014), che però evidenzia anche le sostanziali differenze del romanzo moderno.

di vista la gara alla primazia romanzesca non vede vincitore nessuno dei due, o li vede entrambi. Perché entrambi in effetti condivisero alcune strutture narrative, alcuni gesti intellettuali che caratterizzeranno il romanzo moderno. In questo intervento vorrei mettere in luce questi gesti, collocandoli nel loro contesto storico-artistico e nel quadro della fase della preistoria del romanzo, cioè del periodo precedente a quello nel quale esso diventa ciò che oggi riconosciamo con questo nome e assume la funzione di genere-guida della letteratura occidentale, intorno alla metà del Settecento (Watt, 1998).

In particolare m'interessa arrivare alle strutture profonde che informano questi testi, e in particolare alla struttura fondamentale che permette l'invenzione romanzesca: lo spazio finzionale che produce il testo, e che da esso è prodotto. Per farlo partirò da un punto in comune, la natura doppiamente reattiva dei testi di Rabelais e Cervantes (le parodie di due generi discorsivi: la storiografia e il romanzo tardomedievale). Cercherò di mostrare come questa introiezione di discorsi non è solo polemica e distruttiva, ma finisce per alterare il fondamento stesso dei testi che si trovano vincolati alle premesse epistemologiche – ciò che Foucault chiamerebbe le formazioni discorsive o i giochi di verità, entro le quali i discorsi prendono forma e possono essere pensati – e dunque producono un nuovo spazio formale, che diventa anche concettuale. Uno spazio alternativo tanto alla continuità aletica medioevale, per cui non vi era netta distinzione tra romanzi e cronache, quanto alla dicotomia storia-poesia impostasi attraverso il dibattito sulla *Poetica*. Questo spazio è fondato non sulle idee di decoro e *bienséance* come basi di una verisimiglianza pensata in chiave di idealizzazione ed equilibrio (Tortonesi, 2010), ma al contrario si fonda su contrasti, ambiguità, trasformazioni che riflettono la complessità del reale, risolvendolo in ciò che Francesco Orlando chiama «formazione di compromesso» e Fredric Jameson «forma simbolica». Da questo punto di vista il contributo principale di Rabelais e Cervantes è proprio una messa in forma, che è al contempo uno sviluppo e un disciplinamento, di ciò che oggi chiamiamo *fiction*. Di fatto si vuole suggerire che la nascita del romanzo moderno è legata proprio a questo spazio, che la storia delle due categorie di romanzo moderno e *fiction* moderna è una storia di sviluppo parallelo.

1. Modelli ambivalenti

Il tratto comune più evidente tra le opere di Rabelais e Cervantes è, lo si diceva già prima, l'origine reattiva dei testi esaminati: entrambi gli autori scrivono al secondo grado, tenendo a mente generi letterari e non che funzionano da architesti (Genette, 1981). Dunque alla base c'è un dialogo con diversi generi discorsivi, intendendo questi come forme di sapere istituzionalizzate e formalizzate (come formazioni discorsive: Foucault 1969, 43 ss.), e non (solo) con fonti puntuali, con i quali entrare in dialogo e conflitto. Questa reattività è duplice, indirizzata a due diversi generi discorsivi: la storiografia e il romanzo nella sua linea medioevale-cavalleresca². E su questo si concentra già Matamoro (1987, 95-96) situando la nascita del romanzo moderno all'incrocio di Rabelais, Cervantes e Defoe. In essi riconosce un percorso evolutivo del concetto di verisimile («borghese») e una comune tendenza alla «presa in giro della nobiltà eroica, [al]la decostruzione del mondo tramite la ragione e [al]la rifondazione della storia».

Se «rifondazione della storia» è espressione un po' forte, essa mette in evidenza la natura critica (e criticamente parodica) dei testi in esame: entrambi si strutturano come cronache, presentando un cronista – Alcofrybas e poi Rabelais stesso; Cide Hamete, traduttori, compilatori – e facendo mostra dei dispositivi narrativi e retorici tipici della storiografia medioevale. Ma ciò che raccontano è in entrambi i casi improbabile o anche patentemente falso: la forma non dice niente sul contenuto. D'altra parte, Matamoro ricorda solo metà del cielo: entrambi i testi infatti contestano anche i romanzi, e se del *Chisciotte* non mette conto parlare, *Pantagruelle* nasce sulla scorta delle *Grandes Croniques gargantuines*, delle quali è una derivazione³; queste a loro volta sono una esplicita parodia delle *Grandes Chroniques de Bretagne* di Alain Bouchart (1514) e più in generale di tutti i testi tardomedievali – anche le precedenti *Chroniques de France* (1476) e le *Grandes chroniques* di Robert Gaugin, tradotte in francese proprio nel 1514 – che mischiavano invenzione e storia. Erano

² Utilizzo una simile semplificazione per indicare le continuità tra le forme medioevali e quelle rinascimentali di *romance*. Ciò non implica, ovviamente, che tra i due non vi siano differenze, ma per il discorso che si sta facendo queste ultime sono meno rilevanti delle somiglianze.

³ Sulla natura d'ipotesto delle *Grandes Chroniques*, e sulla loro vocazione parodica, si vedano Huchon (1994); Desrosiers-Bonin (1996).

essenzialmente *romance* accreditantisi come testi storiografici, o – è il caso delle *Grandes Chroniques* – «cronache» che riportavano con intensità maggiore rispetto alle storiografie di pieno Medioevo eventi sovranaturali, epici o fantastici⁴. D'altra parte già Paul Zumthor (1973, 348) rilevava che i romanzi tardomedievali si formano all'incrocio tra le tradizioni della *chanson de geste* e della storiografia scolastica.

Entrambi i modelli, cronache medioevali e romanzi, sono problematici per la loro ambiguità di fondo: si presentano per veri, ma non lo sono. I due generi discorsivi venivano letti in continuità per quanto riguarda il proprio valore aletico, tanto che «le dichiarazioni di veracità ricorrono non solo nei prologhi delle cronache ma anche nei romanzi in prosa medioevali» (Desdroiers-Bonin, 1996, 89)⁵. Questo ovviamente risulta intollerabile per la sensibilità rinascimentale che critica proprio un modello epistemologico che poneva una lettura pienamente fattuale, veridica, di questi testi. La nuova episteme distingue nettamente il vero e l'invenzione, tende a valorizzare «l'autenticità della storia» (DuBois, 1977, 31). È tra Umanesimo e Rinascimento che prende forma il paradigma indiziario (Ginzburg, 1986) che dalla filologia si propaga ad altre discipline umanistiche, a partire dalla storia, valorizzando le prove (Ginzburg, 2000, 51-67, 69 ss.) e costituendosi come alternativo all'idea retorica di storia (Garin, 1986; Bianca, 1997) d'ispirazione ciceroniana, che per *movere* l'uditorio non si negava una spruzzata (se non una colata) d'invenzione (Smalley, 1983, 4 ss.). I due modelli (cronachistico-genealogico e retorico) convivevano e si alimentavano a vicenda, tralignando poi (come dispositivo di controllo, anche politico: Spiegel, 1975) in romanzi, o quasi-romanzi. Così la critica prende forma, come si è detto, duplice: e tanto Rabelais quanto Cervantes infatti parodizzano sia le cronache sia i romanzi. Ed è una scelta non solo distruttiva, anzi è costruttiva. Getta le fondamenta di una costruzione, ancorché, vedremo alla fine, a mosaico. Infatti i testi riproducono una miriade di altri generi discorsivi: i dialoghi rinascimentali (*Gargantua* è anche la trasfigurazione dei trattati sull'educazione del principe; vedremo meglio nel *Chisciotte* le ricostruzioni dei dialoghi poetici); l'epistolografia morale (la lettera di Grandgeule in *Gargantua*, quella di Gargantua in *Pantagruelle*); la

⁴ Si vedano Céard (1980, 1982 e 1988); Huchon (1994, xxi ss.); Desrosiers-Bonin (1996).

⁵ Sugli stretti legami fra storia e romanzo nel Medioevo occidentale si veda Wolfzettel (2002); per quelli tra storia e finzione Negri (2003).

narrativa di viaggio (il *Quarto libro*; le esplorazioni di Chisciotte e Sancho e la storia del naufragio, il viaggio nelle isole, nel *Chisciotte*), le novelle (inserite esplicitamente da Cervantes e che compaiono occasionalmente in forma non del tutto autonoma in Rabelais, come nel famoso episodio del mondo nella bocca di Pantagruelle), i misteri medioevali⁶, la danza macabra (il carretto della morte: cap. XI della II parte del *Chisciotte*)⁷. La proto-antiquaria e l'erudizione, i testi esoterici e allegorici, persino le opere di Michelangelo (Rigolot, 1985). Sono opere composite, dalla natura mista. Osserviamo la famosa natura mista della forma-romanzo (che per Siti, 2001 è un «genere bastardo»), insomma, tanto a livello formale (commistione di generi discorsivi) quanto tematico: per la commistione di verità e menzogna, di elementi reali e non.

Si veda la geografia di queste opere. Se nel solo *Gargantua* Rabelais utilizza una sessantina di toponimi tutti compresi in un'area di circa 2500 chilometri quadrati (Kaisergruber, 1975), Cervantes è decisamente più reticente. La prima parte del *Chisciotte* si svolge sì nella Mancia, ma senza eccessiva precisione: i nomi esatti sono celati o distorti, da quello del luogo d'origine dell'*hidalgo* al vero nome dell'*hidalgo* stesso (e di Sancho). Rabelais sembra farne un punto d'onore, a situare topograficamente con esattezza le azioni; Cervantes con medesima caparbia evita di dire dove si svolgono le avventure di Chisciotte e Sancho. C'è forse una ragione strutturale per questa divergenza che si può intuire guardando la seconda parte del *Chisciotte*. Qui i toponimi compaiono spesso: la coppia gira per la Spagna, va a Barcellona, sulle rive dell'Ebro, in Aragona, alle Lagunas de Ruidera... cos'è successo?

Se rileggiamo l'inizio della seconda parte, troviamo Sansón Carrasco che corre da Chisciotte portandogli notizia di un libro che racconta le sue avventure: cioè la prima parte del *Chisciotte*. Una strategia metanarrativa che segnala l'inconsistenza di quella stessa avventura, che indica la propria aporia fattuale. Il mondo d'invenzione della prima parte viene inserito in quello della seconda come cosa (assurdamente) autentica cui tutti, nel romanzo, credono (di fatto riproducendo il meccanismo che aveva reso pazzo l'*hidalgo*). Ora che

⁶ Si vedano Hayes (2010); Proguidis (2018) su Rabelais e si veda anche l'episodio della grotta nella II parte del *Chisciotte*.

⁷ D'ora in poi per i testi di Rabelais e Cervantes si darà solo il numero del libro, del capitolo e la pagina dell'edizione di riferimento (rispettivamente: Rabelais, 1994 e Cervantes, 2005). In nota verranno date le traduzioni (per Rabelais l'ed. Newton Compton, per Cervantes Bompiani), con modifiche a cura di chi scrive.

la finzione – la non realtà della prima parte – è diventata in quanto tale parte del mondo chisciottesco, e che come finzione viene riconosciuta dai lettori, possono comparire i toponimi con maggior frequenza. Grazie allo stragemma del libro-nel-libro, il diaframma è salvo: il reale può entrare allora con più forza. In modo analogo in *Gargantua* il combattimento di fra Jean, che è apertamente comico e irrealistico e inverosimile, è accompagnato dalla massima precisione anatomica di cui il medico Rabelais era capace: *spondyles, omoplates, ischies, fauciles, commissure lambdoïde...* i tecnicismi agganciano il Reale che sfugge nei movimenti fantastici della storia, e più questa sfugge al realismo più quelli lo inseguono da vicino.

2. Lo spazio finzionale: ambivalenze e contrasti

Insomma, contrasti esibiti: come quelli tra cronaca e romanzo che organizzano i testi; tra vero e falso con cui i personaggi si confrontano; tra follia e reale, tra Chisciotte e Sancho, tra percezione di Chisciotte e sua cognizione della propria percezione⁸; come quelli tra esagerazione «gigantesca» e quotidiano di Rabelais, o tra erudizione e basso-corporeo. Tali oscillazioni sono evidenti nei testi in esame: il mondo interiore di Chisciotte e la dura realtà; l'apparente realismo di Sancho che però è pronto a credere alle promesse dell'*hidalgo*. Siamo sempre a mezzo tra realtà e invenzione, con confini mobili e porosi, e questa situazione anfibia genera una tensione tra teoria e prassi narrativa (Riley, 1986) portando scompiglio tra i personaggi stessi, che finiscono per pensarla in un modo e agire in un altro: il canonico, il curato, contestano a parole le imperfezioni delle storie, ma ne sono coinvolti. La storia del curioso impertinente piace. Il racconto di Chisciotte delle avventure di un cavaliere affascina. Quando Cardenio si schermisce per l'eccessiva varietà della sua storia (secondo i dettami della poesia: «No os canséis, señores, de oír estas digresiones» *DQ*, I, 27, 269) è il curato stesso a replicare che non deve preoccuparsi perché sono abbastanza piacevoli da meritare la stessa attenzione della storia principale.

⁸ Nel *Chisciotte* vedere è credere (critica alla retorica testimoniale delle cronache): ma appunto ciò che vede, l'*hidalgo* poi non sa interpretarlo, processarlo cognitivamente. Al riguardo si vedano Close (2007, 102); Guiter (1960).

Oscillazioni continue, che sono presenti anche in Rabelais: dalla filosofia (l'ideale erasmiano che regola la vita dei protagonisti) al basso corporeo; dal sovrumano deforme del gigante al quotidiano⁹. Le leggende e gli eroi del passato che determinano dettagli secondari del presente. L'erudizione che si volge in riso. E Rabelais sapeva bene che «invitare al riso, con tutta l'ambiguità di quest'ultimo, è fare la corte alla misinterpretazione» (Heath, 1996, 8). Il narratore inaffidabile perché ubriaco, i sensi allegorici che promette e probabilmente non esistono, riprendono l'elogio erasmiano della follia. L'ambivalenza del testo è amplificata dai dialoghi che presentano posizioni opposte spesso egualmente assurde, ma argomentativamente inattaccabili, o posizioni sensate ma che procedono violando la logica argomentativa (Huchon, 2012) e anche narrativa (Kaisergruber, 1975, 41 ss.), violando le aspettative logiche e quelle del racconto insomma: alla «necessità» (in senso aristotelico: la logica interna) si sostituisce una contiguità: analogica, tematica, elencativa...lo stesso in Cervantes, che offre per ogni avvenimento più di una interpretazione.

I testi oscillano: tra modelli generici, tra formazioni discorsive, tra livelli aletici, tra interpretazioni. Sfoggiano continuamente «dissonanze sorprendenti» (Lebègue, 1952, 204). La contestazione ai due regimi discorsivi primari (storiografia e romanzo), diversamente formalizzata in Rabelais e Cervantes (nel primo a dominare è la cronaca, nel secondo il romanzo cavalleresco), si risolve comunque nella constatazione/creazione di un terzo regime discorsivo¹⁰. Un regime nel quale gli altri possono convivere e scontrarsi: storia e romanzo, ma anche tutti i generi discorsivi citati prima. Uno spazio poroso che sussume gli altri, e nel farlo li trasforma. Lo spazio di ciò che oggi chiamiamo *fiction*.

Questo spazio aveva iniziato a prender forma nel tardo Medioevo (a metà del XII secolo) con le *chansons de geste* e soprattutto con i romanzi (Knapp, 1997, 2005; Wolfzettel, 2002; Haug, 2003; Green, 2009). Esso viene

⁹ Icastica l'immagine che dà il titolo al capitolo di *Mimesis* (Auerbach, 2001) dedicato a Rabelais: il mondo (aggiungerei «contadino», «quotidiano») nella bocca di Pantagruel.

¹⁰ Già Mercedes Blanco in un suo importante saggio sulla verisimiglianza nel *Chisciotte* aveva notato la presenza nel libro cervantino di una «finzione seconda» opposta alla «primaria» dei romanzi di cavalleria, che però *non* si identificava con lo spazio realistico moderno perché ancora vi si ritrovavano «molti eventi improbabili e connessi in un modo che non è quello del quale facciamo esperienza nel quotidiano» (1996, 192).

ripreso da Cervantes e Rabelais che rielaborano, parodizzandoli, proprio i generi discorsivi in cui esso si sviluppa. Nel farlo, contaminando apertamente invenzione e realtà, contribuiscono a dargli forma, gli imprimono una direzione che oggi riconosciamo come tipica della *fiction* moderna, che è frutto di un processo storico ed è diversa dagli esempi antichi, da altre forme coesistenti di finto e più in generale da altri giochi linguistici «non seri». Essa si caratterizza per due elementi: un elevato grado di formalizzazione (i paratesti che la segnalano; i patti di lettura; un certo tipo di strutturazione) e una componente bifronte, d'ambiguità. Quest'ultima la vediamo nei forti contrasti di Rabelais e nelle contraddizioni del *Chisciotte*, ma la sua radice sta in quella che Pavel ha chiamato «doppia referenza», che rende una finzione incardinata in due mondi possibili distinti: quello d'invenzione e quello attuale (il nostro). Perché (tratto formalizzato) i due sono collegati (Eco, 1979, 1994) dal fatto che i primi sono arredati e vengono in parte prodotti grazie alla cooperazione del lettore (Iser, 1987) che li riempie grazie alla sua enciclopedia (Eco, 1984, 1994). Il mondo d'invenzione è dunque fondato su una «doppia referenza» (Pavel, 1992) per la quale i segni che lo creano rimandano tanto all'intra-testo quanto al fuori-testo.

Lo si capisce facilmente. Se sto leggendo un romanzo di fantascienza ambientato su un pianeta lontano che parla di due fidanzati, due alieni con otto tentacoli e branchie, e l'aliena se la prende con l'alieno suo fidanzato perché l'ha tradita, e con un gesto d'ira butta per terra un bicchiere, salvo diverse indicazioni immagineremo che tale bicchiere cadrà subendo un'accelerazione di 9,6 m/s. E salvo diverse indicazioni penseremo che i due alieni, che si amano e sono tristi per quanto si sono fatti, provano certi sentimenti forti e dolci e dolorosi, provano quei sentimenti e non altri, perché quelli sono i sentimenti che proviamo quando amiamo una persona che per noi è speciale, l'unica al mondo, la nostra persona. O, al rovescio, si vedano tutti i lettori ingenui che non distinguono realtà e invenzione nei romanzi e optano per letture «informative», come se i romanzi fossero testi storiografici, racconti di viaggio ecc. Molta letteratura moderna gioca proprio con queste incertezze, che derivano anche da scarse competenze di una parte del pubblico, il quale attiva in modo sbagliato la macchina testuale. Per questo ricondurre al gioco infantile del far finta la mimesi finzionale moderna significa non tenere da conto la differenza tra l'uno e l'altra. Il primo è uno spazio elastico

che tra le altre cose prevede sì la compresenza di due livelli reale e finto (mi muovo nel mondo attuale, ma fingo di non essere dove sono e chi sono), ma non ha la formalizzazione del secondo, non richiede un addestramento per essere compreso, laddove quando la seconda entra in scena, con il romanzo moderno, le sviste (prender per buono il resoconto di un naufrago o la cronaca della peste di Londra) si moltiplicano. La matrice può essere la stessa (sebbene sia difficile da stabilire, nel momento in cui non abbiamo un gruppo di controllo, cioè dei soggetti che non siano stati esposti alle finzioni moderne). D'altra parte anche Aristotele nella *Poetica* rileva che la mimesi nasce sì da una disposizione naturale umana, ma appunto vi nasce e non vi si identifica (Tortonese, 2013, 22 ss.). L'artefatto rappresentazionale (mimetico) non può ridursi alla pura imitazione, e nemmeno ogni rappresentazione ha lo stesso grado di complessità. Nella *fiction* la rappresentazione trasforma, altera più che in altri giochi linguistici basati sul «finto». Ricostituisce uno spazio narrativo ulteriore che contiene e fa vivere altri spazi e permette loro di coesistere, anche nella loro contrastività. Forse: soprattutto nella loro contrastività. Se il bambino che gioca a far finta è contemporaneamente nel mondo attuale e in quello finto che crea, nella *fiction* (nel *fictional world*) gli enti sembrano porre una doppia negazione (non inventato del tutto, non del tutto reale).

Il realismo – che sta al centro del territorio della *fiction* moderna – esprime al massimo grado questa caratteristica. Esso è uno spettacolo acrobatico: deve restare in equilibrio tra l'adesione alla realtà e la trasformazione di questa. È qui che la doppia referenza caratteristica della *fiction* moderna (Pavel, 1992) si esprime con massima forza, dato che il testo si presenta (apparentemente) come del tutto aderente al mondo attuale, così mettendo il sistema semantico in tensione più di altri modi finzionali. Che ci si appoggi alle teorie lukácsane del tipico, o a qualsiasi altra idea di realismo, sono sempre presenti l'idea di uno scarto su cui il testo realista prende forma (Bertoni, 2007) e quella di una messa in sordina di tale scarto. La referenzialità non viene cancellata, ma – parzialmente – elusa attribuendo un valore ulteriore, differenziale, ai significati globali (in altre parole: è il sistema locale del testo che crea le serie di significati e connotazioni dei suoi elementi). L'insieme dei

codici utilizzati dal testo prende forma di sistema bifronte¹¹, che da un lato rimanda allo spazio del loro uso quotidiano; dall'altro è interno e organico allo spazio d'invenzione. Le parole con cui interpretiamo la realtà sono quelle predilette dal realismo proprio perché questa duplice natura è più evidente. Le scelte di Rabelais e Cervantes divergono per questo: mentre l'esagerazione rabelaisiana è travolgente, mentre le dimensioni delle vicende (oltre che dei personaggi) e gli avvenimenti hanno una piega fiabesca e francamente assurda, Cervantes si muove nel solco di una maggior misura dell'invenzione (Blanco, 1996). Proprio per questo, allora, Rabelais può concedersi l'utilizzo di toponimi precisi, può collocare esattamente nello spazio la sua vicenda. Perché la forma di questa vicenda è apertamente assurda. Proprio la maggior adesione al concreto-reale di Cervantes lo obbliga a distaccare la propria storia da una eccessiva precisione topografica.

3. Menzogna poetica, verità storiografica, finto romanzesco

Oggi lo spazio finzionale è per definizione avulso dal giudizio aletico. Non c'è «vero» o «falso» nel racconto d'invenzione, perché è tutto «finto». Quando e se emergono gli altri poli, abbiamo forme a bassa finzionalità (Tirinanzi De Medici, 2012; 2015). Nondimeno, da che esistono le finzioni, l'umanità tende a riportarle alla dimensione dell'attuale, del concreto, ossia della propria esperienza. Le favole umanizzano gli animali, dando agli uditori l'impressione che anche lo spazio non-umano non possa che tornare all'umano (e dunque viene sempre interpretato, elaborato). L'idea che *de nobis fabula narratur* è intrinseca all'idea di favola. Parafrasando Calvino, non attualizzare è impossibile, come è impossibile trattenersi dal pensare. Da questo punto di vista si genera un conflitto tra due percezioni del fatto narrativo (racconto una storia inventata, questa storia inventata ha in qualche misura sempre una relazione col mondo, per quanto mediata) che il romanzo moderno, a dominante realistica¹², allo stesso tempo amplifica e seda. Amplifica perché rafforza il conflitto: questo racconto sembra la realtà. Seda perché il

¹¹ Qui, di nuovo, anche l'idea di «doppia referenza» della finzione narrativa secondo Pavel (1992).

¹² La dominante realistica del romanzo moderno prende, com'è ovvio, forme diverse a seconda delle diverse altezze storiche.

conflitto (è reale o no?) viene oscurato proprio dalla nascita del concetto moderno di finzione, in base al quale su una determinata categoria di testi si può legittimamente sospendere il giudizio. In altri termini: un processo dialettico, nel quale ciò che viene tolto (negato) permane come impronta, assenza, fantasma, riconfigurando (risemantizzando) il testo. Non è vero, non è falso: è finto.

La comune critica all'ambiguità delle forme storiografiche tardomedievali di Rabelais e di Cervantes si muove nel solco di questa nascente consapevolezza del ruolo della finzione, che non si situa nella dicotomia vero-falso. Dunque il finto al centro dei romanzi: e questo, per la sensibilità rinascimentale, è un bel problema, perché sembra totalmente estraneo alle coordinate culturali ed epistemologiche del tempo, che vanno verso una separazione netta.

Così nelle teorizzazioni poetiche rinascimentali ispirate ad Aristotele si modifica la percezione del rapporto istituito dalla letteratura tra universale e particolare: già Aristotele risolve questa dicotomia con la funzione della *mimesis*, che agisce come universale organico al reale, astrazione o depurazione di questo dagli accidenti. L'*eikós* (ciò che viene tradotto con «verisimile») ha una componente di conoscenza (e intelligenza) condivisa, validata dall'esperienza collettiva (Riu, 2005), e per questo può staccarsi dal particolare che lo genera e cui rimanda (Tortonesi, 2013, 38) passando per le *endoxai*, le verità «che si sanno» e che sono già state vagliate e accettate dalla collettività. È un concetto strutturale diremmo oggi, un modello insomma che riferisce a un altro modello. Dunque, modellizzazione della mimesi e modellizzazione del reale: il rapporto tra i due forma l'*eikos*.

Anche grazie alla costante influenza del pensiero oraziano e ciceroniano (Herrick, 1946; Ford, 2002) l'idea maggioritaria nel Cinquecento è quella di una natura essenzialmente retorica della mimesi¹³, che dunque ha come scopo primario la persuasione (specie morale: Alfano, 2001a). Da questo punto di vista diventa centrale (può adesso diventare centrale) il livello di cosa si rappresenta: se la modellizzazione cui attende la verosimiglianza è interessata non al reale, ma alla qualità etico-morale, diverrà importante scegliere

¹³ Sul ruolo della retorica si vedano Fumaroli (1980), Ford (2002), Mack (2011).

oggetti della rappresentazione *spondaioi*, migliori (o se mai peggiori: comunque la modellizzazione va nel senso di una chiarificazione e linearizzazione morali, l'*omoion*, cioè il simile a noi, viene messo da parte: Alfano, 2001b). Si vede dunque che la poesia prende la strada dell'idealizzazione, diventa un'«arte dell'allontanamento», per dirla con Pavel (1992), dal reale. Si capisce dunque perché tutto sommato la poesia diventi più vicina alla menzogna e venga contrapposta alla verità fattuale, qui appoggiandosi al celebre passo della *Poetica* (1451b, 5-6) che però voleva dire una cosa un po' diversa, cioè riconosceva il surplus di conoscenza della mimesi rispetto alla storia in quanto capace di astrarre (modellizzare) l'accidente e perciò era considerata «più filosofica». Insomma si predilige la menzogna fattuale che però rimandi a una verità ulteriore, di ordine superiore. Non ideale come nell'epoca postri-nascimentale, cioè non assoluta.

Il rapporto aristotelico universale/particolare subisce insomma uno slittamento e diviene un rapporto ideale/reale. Si forma un polo trascendente che prolunga il senso assoluto, sovrastorico e sovraperonale, che era proprio dell'allegorismo medioevale. Non solo il verosimile diventa retorico e persegue finalità morali, ma in tale ottica anche altri elementi si configurano in modo contrastivo rispetto al polo negato. Ad esempio, l'organizzazione strutturale narrativa (l'intreccio) deve sottolineare l'opposizione tra storia, che procede cronologicamente, e poesia, che inizia allora *in medias res*; finendo così per stabilire lo statuto di realtà del testo in base all'organizzazione formale dello stesso. La poesia si sposta sempre più dal lato dell'ideale (Jossa, 1996; Tortonese, 2013) e dunque del fattualmente falso. In uno spazio poetico dominato dalla lezione (neo)aristotelica, dunque, i giochi sembrano fatti. Alla storia lo spazio del vero, alla poesia quello del falso, della menzogna (che poi è un vero superiore, perché extraumano, assoluto: in tal senso, un vero allegorizzante), in una divisione dei compiti e dei regimi discorsivi di riferimento: alla storiografia la contingenza, ma il vero del *factum*; alla poesia la trascendenza, e il vero del concetto.

Menzogna poetica e verità storica, potremmo dire.

Osservato con queste lenti, il problema esula dalla fattualità, dalla validità filologica o indiziaria del testo storiografico, e la critica alla storiografia medioevale diventa anche un modo per affermare il valore differenziale non

tanto della doppia dicotomia vero/falso-particolare/universale, quanto piuttosto dello spazio finzionale rispetto a quella stessa doppia dicotomia. Nel saggio dedicato al problema della verisimiglianza, Paolo Tortonese (2013) ha indicato con acume il nesso tra verosimile neoclassico e ideale. Stando a questa ricostruzione, proprio questo nesso espunge la forma romanzo dall'alveo della poesia per ricondurlo al polo opposto, quello della storia, con cui si mette in rapporto (Esmein, 2004; Mazzoni, 2011). Se il quadro generale è più che condivisibile, anche in una prospettiva di media durata (leggi: lo sviluppo del realismo, del moderno *novel*), è però da indicare che questo rapporto con la storia, specie nei momenti iniziali della storia del romanzo moderno, non è più diretto rispetto a quello con la poesia. Lo si è visto: i bersagli di Rabelais e Cervantes sono duplici. La loro critica è bifronte e segnala uno scarto tanto dalla storia quanto dalla poesia. Ciò è evidente nei riferimenti ironici a Luciano di Rabelais: si ispira alla *Storia vera* per il *Quarto libro* mentre per tutto il tempo dichiara la propria trasparenza; richiama *Sul modo di scrivere la storia* e ne viola tutte le regole (Lauvergnat-Gagniere, 1978). E diventa ancora più esplicito nel *Chisciotte*, che sembra sottolineare anche negli inserti metapoetici la sua anomalia rispetto al sistema aristotelico bipartito: poesia o storia? La risposta è: nessuna delle due, appunto un terzo spazio narrativo, quello della *fiction*, dove però entrambi gli spazi primari sopravvivono (trasformati, come vedremo).

Apparentemente il *Chisciotte* sembra sostenere l'opposizione verità/finzione rinascimentale¹⁴. Le citazioni di Don Chisciotte dai romanzi cavallereschi per spiegare e interpretare quanto accade intorno a lui smontano proprio il principio di contiguità tra i due generi discorsivi: egli usa in modo patentemente erroneo (e comico), come appoggio referenziale, testi privi di tale valore. Ma è sempre così comico, ed è sempre così erroneo? Prendiamo il discorso nel quale il canonico di Toledo condanna i romanzi cavallereschi (*DQ*, I, LXVII-L): la linea d'attacco è quella del rifiuto della natura composita dei romanzi (sia ontologicamente sia formalmente). Infatti oltre a riconoscere

¹⁴ Il rapporto di Cervantes con la poetica rinascimentale e la *Poetica* di Aristotele (con relativi addentellati su mimesi, rappresentazione, epos e dibattito sui romanzi) è stato ampiamente studiato e non è possibile rendere conto di tutta la bibliografia in un saggio come questo, il cui scopo è di natura più teorica che storico-critica. Tra i molti studi, i più rilevanti per il discorso che si sta facendo, oltre a quelli citati *infra*, sono Forcione (1973); Bognolo (1988); Riley (1988); Porqueras Mayo (1989); Maestro (1998); Hutchinson (2005); Quint (2005, 3-56); Cerrón Puga (2006); Serés (2013); Fuchs (2015).

problemi di struttura, di verosimiglianza (intesa già in senso classicista, come rappresentazione del mondo come dovrebbe essere) e di ammaestramento morale – questioni inerenti alla normatività poetica – il quarto punto riguarda il mancato rispetto della verità storica:

«¿Y cómo es posible que haya entendimiento humano que se dé a entender que ha habido en el mundo aquella infinidad de Amadises y aquella turbamulta de tanto famoso caballero, tanto Emperador de Trapisonda [...]» (*DQ*, I, XLIX, 503)¹⁵.

La commedia – e lo stesso poi si dice per il romanzo – altera i fatti e li confonde. Se nella poetica tardorinascimentale e controriformista il dato storico è autorizzato anche nella poesia, esso va comunque orientato sulla base di «ciò che si sa»: altrimenti, appunto, confondendo i fatti confonde il lettore (e pertanto diventa poesia immorale, cioè da respingersi). Nella replica Chisciotte adotta tre linee di difesa che mirano apparentemente a sostenere la continuità storiografia-romanzo di stampo medioevale. La prima riguarda l'*eikós* aristotelico, il senso comune, «ciò che si sa», dato che ci sono persone

[...] que casi se acuerdan de haber visto a la dueña Quintañoña, que fue la mejor escanciadora de vino que tuvo la Gran Bretaña. Y es esto tan así, que me acuerdo yo que me decía una mi abuela de partes de mi padre, cuando veía alguna dueña con tocas reverendas: «Aquella, nieto, se parece a la dueña Quintañoña»; de donde arguyo yo que la debió de conocer ella, o por lo menos debió de alcanzar a ver algún retrato suyo (*DQ*, I, XLIX, 506)¹⁶.

Poi si passa alle prove, al paradigma indiziario:

Pues ¿quién podrá negar no ser verdadera la historia de Pierres y la linda Magalona, pues aun hasta hoy día se ve en la armería de los reyes la clavija con que volvía al caballo de madera sobre quien iba el valiente Pierres por los aires, que es un poco mayor que un timón de carreta? .. Y junto a la clavija está la silla de Babieca, y en

¹⁵ «Possibile che un intelletto umano possa intendere che è esistita al mondo quell'infinità di Amadigi, quella turba di tanti cavalieri famosi, tanti imperatori di Trebisonda [...]. Si veda anche Close (2007, 95 ss.)

¹⁶ «[...] che quasi ricordano di aver visto la governante Quintañoña, che è stata la miglior mescitrice che abbia mai avuto la Gran Bretagna. E io stesso ricordo che mia nonna paterna, quando vedeva una governante con cuffia rispettabile, mi diceva: “Quella, nipote, sembra la governante Quintañoña!”, dal che deduco che aveva dovuto conoscerla o, almeno, averne visto un suo ritratto».

Roncesvalles está el cuerno de Roldán, tamaño como una grande viga. De donde se infiere que hubo Doce Pares, que hubo Pierres, que hubo Cides y otros caballeros semejantes [...] (*DQ*, I, XLIX, 506)¹⁷.

Qui la «prova» è un elemento rinascimentale, proprio quello che toglie credibilità alle cronache medioevali: un empirismo in nuce. Se la prima linea di difesa tutto sommato passa sotto silenzio, questa seconda invece sortisce un buon effetto e sembra mettere in scacco il canonico: egli stesso, di fronte alla «mistura di verità e menzogne» («mezcla [...] de verdades y mentiras»), riconosce la difficoltà nel discernere i livelli («No puedo yo negar [...] que no sea verdad algo de lo que vuestra merced ha dicho»). Se, ragionevolmente, non nega che esistano dei riscontri fattuali dei quali non è a conoscenza, questo dubbio viene rivoltato da Chisciotte per convincerlo che quanto ha detto è vero. E ci riesce: «Todo puede ser», risponde il canonico all'insistenza dell'*hidalgo*. Può essere come quest'ultimo dice: il canonico non nega che il bischero possa essere nell'armeria, solo che lui non l'ha visto. Poi certo tornerà all'attacco («puesto que conceda que está allí, no por eso me obligo a creer las historias de tantos Amadis»), ma che sposti l'attenzione sul fatto che se quella storia è vera ciò non implica siano vere anche le altre (ovvero, sposta le bandierine), è segno che, sul punto, ha vinto Chisciotte ed è più prudente una ritirata strategica.

Ma ha vinto anche la continuità medioevale che Chisciotte crede di sostenere? Non c'è da esserne troppo certi. Infatti il canonico si convince per mezzo di un elemento indiziario, *moderno* come la prova (Ginzburg 1979; 2000). E inoltre Chisciotte prosegue con la terza linea di difesa:

Los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron, [...] ¿habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas, punto por punto y día por día, que el tal caballero hizo, o caballeros hicieron? (*DQ*, I, L, 509)¹⁸.

¹⁷ «Chi potrà negare, poi, che la storia di Pierres e della bella Magalona sia vera, se ancora oggi, nell'armeria reale, si vede il bischero su cui girava il cavallo di legno che il coraggioso Pierres usava per volare tra le nubi e che è un po' più grande del timone di una carretta? E vicino al bischero c'è la sella di Babieca, mentre a Roncisvalle si conserva il corno di Orlando, grande come una trave, donde si deduce che si sono esistiti Dodici Pari e un Pierres, un Cid e altri simili cavalieri [...]».

¹⁸ «I libri stampati con licenza dei re e con l'approvazione dei destinatari, [...] sarebbero tutti falsi? Non

Da una parte Chisciotte (riprendendo quasi alla lettera le obiezioni del locandiere)¹⁹ sottolinea l'omogeneità paratestuale delle due serie, d'invenzione e storica, e denuncia implicitamente la loro indistinguibilità, vecchia questione che ancora oggi arrovella i narratologi (esiste un tratto testuale che sia un segnaposto di finzionalità?). Dall'altra evidenza i dettagli delle storie che ne rafforzano il senso di verità. E si noti che nell'elenco di figure che Chisciotte cita si parte con personaggi di romanzi (Floripes, Guy di Borgogna), poi eroi epici (Ettore, Achille, i dodici pari di Francia, re Artù, Tristano e Isotta, Ginevra e Lancillotto), poi dei personaggi storici della corte di Aragona, infine eroi storicamente esistiti e relativamente recenti (Suero de Quiñanones, Luís de Falces). Non c'è soluzione di continuità: dalla pura invenzione, all'invenzione storicizzata dell'epos – e alla sua derivazione amorosa –, alla storia nazionale, alla (quasi) contemporaneità: dalla poesia alla storia.

Se la convinzione chisciottesca (tutto è vero) è al fondo prerinascimentale (i romanzi *sono* storia, non esiste una distinzione netta tra i due regimi, tra i due generi discorsivi) ciò che sta dimostrando è una cosa un po' diversa dalla storicità dei romanzi cavallereschi: il canonico lo ha notato quando ha evidenziato la «mezcla [...] de verdades y mentiras» (ci torneremo). E lo evidenzia Chisciotte con le prove, con il senso comune, con l'attenzione ai dettagli concreti, segnalando il trapasso da un estremo all'altro: qui non tutto è vero, ma alcune cose sembrano vere. Sta mettendo in luce l'esistenza di uno spazio che sembra vero ma non lo è. Sembra vero? Forse, o forse non troppo... Sicuramente però non sembra poesia per come questa veniva intesa all'epoca: il curato aveva già rilevato l'inverosimiglianza (in un'ottica controriformata) di questi testi.

basta, a dimostrarne la verità, che essi ricordino il padre, la madre, la patria, i parenti, l'età, il luogo e le imprese, descritte punto per punto e giorno per giorno, compiute dal tale o dai tali cavalieri?»

¹⁹ Il locandiere è un popolano, tendenzialmente rozzo, un po' come Sancho: ma condivide con Chisciotte la convinzione che quanto ha letto nei libri sia realmente accaduto. La similitudine è oggetto di ironia dei personaggi, e certo rimanda alla natura semplicità dell'*hidalgo*. Tuttavia l'obiezione è tutt'altro che stupida. Come quella di Chisciotte, si concentra sul principio che avrebbe messo in luce Searle, ovvero che non è possibile distinguere per qualità intrinseche un testo narrativo di finzione da uno fattuale: «Bueno es que quiera darne vuestra merced a entender que todo aquello que estos buenos libros dicen sea disparateys mentiras, estando impreso con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar imprimir tanta mentira junta, y tantas batallas, y tantos encantamientos, que quitan el juicio!» (*DQ*, I, 32, 325).

Il canonico contesta i romanzi perché non si conformano all'insieme della poesia aristotelicamente intesa. Al pari di Rabelais, ne contesta una lettura – un uso – para-storiografico, perché non sono storia e però, rispetto a quanto poteva pensare il medico di Montpellier, non sono poesia. Rabelais fa qualcosa di simile quando costruisce i suoi protagonisti su criteri antiepicici, rifiutando così la natura «poetica» del proprio testo. E se *Pantagruel* metteva in luce proprio l'assurdità delle pretese veridiche di cronache romanzesche o romanzi semi-cronachistici, il canonico sottolinea in primo luogo come il romanzo cavalleresco sia un genere difforme dalla griglia formata attraverso il dibattito cinquecentesco sulla *Poetica* di Aristotele.

Questa difformità compare nella stessa composizione del *Chisciotte*. Lo si vede nei continui metariferimenti all'infrazione dei principi di poetica da parte del testo e in particolare all'idea di decoro, di equilibrio.

4. Decoro e follia

Si segnala inoltre un altro aspetto, connesso al precedente, riguardante Sancho, il terragno e concreto Sancho, che sembra essere nella sua disposizione esagerato, irrealista, tanto che il colloquio tra lui e la moglie viene giudicato apocrifo dal «traduttore», perché in esso «parla con uno stile diverso da quello che ci si poteva aspettare dal suo corto ingegno e dice cose così sottili che non è possibile che le sapesse» (*DQ*, II, 5, 581).

Ciò che viene evidenziato qui è la violazione del nesso tra livello socio-culturale del personaggio e suo comportamento: è una violazione del decoro, che nel Cinquecento diviene progressivamente un elemento centrale della verisimiglianza, cioè del *proprium* della poesia (Rebhorn, 2000).

Senza entrare nel dettaglio della questione, peraltro trattata magistralmente da Giancarlo Alfano (2001a, 2001b), basti qui ricordare che il nesso tra decoro e verosimile diventa fortissimo e ineludibile. Il verosimile (*l'eikos*) non è più solo questione, come in Aristotele, di opinione (validata dall'esperienza collettiva), ma quell'opinione dev'essere concorde alle stesse conoscenze morali che si hanno su quel personaggio – o sulla classe cui quel personaggio appartiene –, con la tradizione poetica, e con l'idea (connessa

alle finalità educative della poesia) di esemplarità²⁰.

In tal modo, con vario grado, la rilettura rinascimentale della *Poetica* finisce per mettere in luce che il verosimile segna il limite di ciò che può essere rappresentato secondo le regole del decoro e perciò di ciò che la poesia può rappresentare. E di cosa si occupa la poesia per i tardorinascimentali? Essenzialmente, dell'ideale, di ciò che dovrebbe essere.

Un nesso intricato che finisce per determinare stile, genere, modello, principio classificatorio (Hall, 1943, 181). Alfano ha giustamente sottolineato

l'importanza decisiva della categoria del *decorum*, perché con essa i problemi linguistici, stilistici, di griglia dei generi e di modelli testuali venivano raccolti intorno alla questione generalissima delle “convenzioni” letterarie, della storicità delle regole del verosimile e della rappresentazione (2001a, 96).

Nei neoaristotelici controriformati e più in generale nella seconda metà del Cinquecento i due elementi vanno insieme: il senso comune è a sua volta idealizzante (Pavel, 1992). È davvero «ciò che dovrebbe essere» (secondo un ordine assoluto, extraumano: parallelo alla verità del senso allegorico medioevale, tendente all'Idea o all'Assoluto).

Lo si vede chiaramente anche nella reazione del canonico – portatore di posizioni rigidamente neoaristoteliche (Forcione, 1970, 92 ss.) – alla novella del curioso impertinente:

[...] no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar, pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible (*DQ*, I, 35)²¹.

Non è corrispondente al decoro del marito, a ciò che questi dovrebbe fare: pertanto è contrario alla buona verosimiglianza e non si può nemmeno immaginare. Si tratta della stessa critica che settant'anni dopo verrà

²⁰ Sul *decorum* tra Umanesimo e Rinascimento si veda Havu (2021).

²¹ «[...] non è possibile immaginare un marito così sciocco da voler fare, come Anselmo, un'esperienza così costosa! Se il caso riguardasse uno spasimante e la sua dama, ancora ancora, però, marito e moglie, ha un non so che di impossibile!».

mossa alla *Princesse de Clèves*: il comportamento della protagonista è inverosimile perché non corrisponde alle *bienséances*, che sono di fatto l'evoluzione in senso ipermoralistico del decoro (Duprat, 2010; Tortonese, 2013; Genette, 1968). Altrove è il narratore stesso a sottolineare le violazioni del decoro: ogni volta che Sancho si mostra arguto e penetrante, ciò lascia tutti (anche il narratore) sorpresi, perché un contadino non dovrebbe avere tale finezza intellettuale. E si ricordi che per lo stesso motivo vengono soppressi i capitoli sull'amicizia tra Ronzinante e l'asino di Sancho (*DQ*, II, 12), mentre lo stesso Chisciotte, nella sua follia, cerca sempre di riportare il reale a quel canone di decoro che ha costruito sui suoi romanzi. Quando, in *DQ*, I, 38 descrive le misere condizioni dell'uomo d'armi, opposte a quelle dei cavalieri erranti di cui ha letto, sta egualmente rilevando la discrasia tra ideale (morale) e reale.

All'inizio del romanzo Don Chisciotte si mostra indeciso sul modello d'amore cavalleresco da seguire: se quello folle di Orlando o quello malinconico di Amadigi. L'*hidalgo* opta per quest'ultimo, poiché egli «sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más» (*DQ*, I, 25, 235-6). Senza far danni. Senza esagerare. Il libro che contiene Chisciotte – e in questo momento di lucidità Chisciotte stesso – vuole fare altro, non vuole «fare danni», vuol riuscire gradito a tutti, come leggiamo nella prefazione: perché senza eccessi.

Non ci riuscirà: e l'idea stessa di riportare nel reale l'immaginario sarà la causa, perché la dismisura, l'enormità dei sentimenti e delle gesta cavalleresche sono, per la dimensione umana in cui si muovono l'*hidalgo* e il suo riluttante scudiero, eccessive. La follia di Chisciotte sta nel violare questa norma di decoro: fa danni, esagera. Il libro seguirebbe lo stesso destino, se non intervenisse il narratore Cervantes, nella prefazione e nel finale, a tirare le briglie, a ricondurre la follia di Chisciotte a ciò che è: follia, esagerazione. Il contrario del *decorum*.

E non solo: già l'idea di dover scegliere come comportarsi, di dover decidere tra molteplici modelli amorosi, mette in crisi l'idea morale di decoro, mostrando che non vi sia una possibilità, ma molte e potenzialmente in conflitto. Il gesto (comico) di Chisciotte che sceglie, e sceglie la follia meno pericolosa, meno esagerata, ci ricorda che quella è, comunque, una scelta e che ci sono più modelli.

Dunque come da un lato si utilizza il «metodo Turpino» (Zatti, 2000, 176 ss.) e il sistema a scatole cinesi dei narratori (Maestro, 1995) per distanziare le pretese di credibilità del cronista e perciò la valenza storiografica (di *questo* testo, certo: ma implicitamente anche delle cronache *tout court*), dall'altra si contesta anche l'appartenenza del *Chisciotte* all'area della poesia proprio con le violazioni al decoro (in senso neoaristotelico). Qui forse Cervantes riprende Alonso López Pinciano, che nella sua *Philosophía antigua poética* (1598) mostra una idea altalenante di decoro e per certi versi anticipa l'idea moderna di *fiction* (Zaragozá, 2014). Da un lato riconferma la *stiltrennung* classicista (con tanto di riferimento a Virgilio):

Estilo bajo será [...] que tuviere las palabras *proprias* y comunes, y que si usare de algunas figuras sean tomadas de cosas humildes y bajas, como por exemplo se vé en Virgilio en la Egloga Tercera [donde] el lenguaje es lleno de metáforas humildes y *convenientes á la cosa* (Pinciano, 1898, 264, corsivi miei).

Parole «appropriate», metafore «convenienti alla cosa»: decoro come rispondenza tra codice, modello e status del personaggio. D'altra parte questo decoro può anche inficiare lo stesso verisimile se diventa eccessivo: Hugo, che tra tutti i personaggi del dialogo è quello che più rappresenta le idee dell'autore, dice più avanti, mentre commenta l'uso dei versi: «por guardar el decoro de la gravedad, perdió la verisimilitud del lenguaje, que los yambos más aparejados eran para la plática verisímil» (Pinciano, 1898, 347). Il decoro nel suo legame con lo stile deve essere sorvegliato e anche, ove necessario, mitigato, altrimenti si perde quel sottile equilibrio. Pinciano così riconosce che il decoro classicista-neoaristotelico non può essere un principio assoluto – ne consente la violazione in funzione dell'*admiratio* e anche per quei casi della vita giudicati eccezionali. Lo stesso sosterrà Carvalho nel *Cisne de Apolo*, altra possibile fonte teorica di Cervantes (Riley, 1980, 222). Almeno parzialmente sceverato dalla morale, il decoro torna come

criterio «retorico», che crede vero ciò che universalmente riconosciuto; si presenta come concordia, non contraddizione, con ciò che generalmente si sa sulle persone e le cose, ed è simile, perciò, ai requisiti di non contraddizione con la Storia, la Scienza ed il vero empirico, nella loro doppia valenza di riferimento

vincolante ad un fondamento, e di alibi fornito a giustificazione della finzione (Bognolo, 1989, 125).

Anzitutto allora il decoro è un fatto di misura. Esso si spiega tramite la «concordancia» o «consonancia»: stando al *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) “consonar” significa «ser dacuerdo con otro»; “concordar” è «hazer concordia». L’inverso è il “disparate”, cioè «lo mismo que dislate [...], cosa *despropositada*, la cual no se hizo o dijo con el modo debido y con cierto fin», e “disparar” vale «no tener paridad ni igualdad con la razon». A sua volta «dislate» è «un hecho desproporcionado, que a nadie puede parecer bien». «Disparate» è dunque uno squilibrio, una sproporzione, che non può che essere pazzia. L’eccessivo, la follia: la follia come eccesso. Che va rifuggita anche nella dimensione artistica, in quanto è l’opposto esatto del decoro. Così il curato parlando del mancato rispetto delle unità aristoteliche nelle commedie: «¿qué mayor *disparate* puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera scena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado?» (*DQ*, I, XLVIII, 495, corsivo mio)²². Da contrastarsi, in tal caso, l’«intendimiento», il «juicio» (Varo Zafra, 2016, 255). Accordo regola armonia giudizio... concetti che rimandano a un equilibrio, a una *proporzione* appunto. Orazianamente, *est modus in rebus*.

Proporzione, equilibrio, costantemente insidiati dalla pazzia. Di Don Chisciotte, certo, ma anche di tutti gli altri, che non si comportano come dovrebbero (Sancho, Sansón Carrasco...). Solo le figure d’autorità (il canonico, il curato ecc.) fanno (e a volte però non pensano) quel che dovrebbero. Eppure il testo cervantino si muove costantemente verso il mondo virtuale della poesia, di ciò che non accade nella Storia, nel reale, nell’equilibrata costruzione artificiale, per poi sottrarsi a esso. Mostra l’esagerazione poetica per condannarla, però poi la brama. Insiste sulla necessità di equilibrio, ma poi dà spazio all’esagerazione. Sul letto di Chisciotte morente, e finalmente scervo dalla sua follia, gli si chiede di tornare a essere il folle che vede ciò che non c’è. Ma la follia è scomparsa, e Chisciotte muore – è vero che *post hoc* non implica il *propter hoc*, tuttavia la tristezza

²² «Cosa c’è di più assurdo in una commedia di un bambino in fasce nella prima scena del primo atto che si ripresenta adulto e con barba nella seconda?».

degli amici che sembrano pensare che solo la follia tiene in vita l'*hidalgo*, autorizza più di un sospetto verso il ruolo che Cervantes stesso assegna a quella pazzia, a quello sforzo immaginativo. Il contrasto tra i due piani – virtuale e reale, smisurato e misurato – è ovviamente parte integrante del, e anzi struttura il testo. Il *Chisciotte* è dunque un desiderio di misura a fronte di una constatazione di dismisura, di imperfezione e volo dell'immaginazione, di *disparate*. Nei testi di Rabelais i contrasti s'ingigantiscono, il testo assume caratteri di smisuratezza assai marcati, come abbiamo già visto (è qui che Bachtin vede il dialogismo romanzesco): oppone un'utopia (*Thelème*) di equilibrio in una realtà squilibrata, ma il movimento è lo stesso. La follia del reale, insomma.

Dunque, un mondo d'invenzione imperfetto, folle... come la realtà. Né poesia né storia, né vero né falso. Come funziona il finto, allora? Come viene concettualizzato? Di norma, riprendendo le posizioni di Austin (e prima di Wittgenstein) lo si considera un enunciato privo di valore di verità (o di referenza, anche se appunto si è visto sopra che una referenza parziale gli enunciati finzionali ce l'hanno). Ma forse non è esattamente così. Torniamo a Rabelais e ai suoi dialoghi surreali, sempre imperfetti perché non conformi alla logica argomentativa. Nel prologo del *Quarto libro* Giove ha difficoltà a risolvere una lite tra Pierre Ramus e Pierre Gallard, accademici, che rappresenta la contesa tra – il romanzo che anticipa la vita... e la critica – aristotelici e antiaristotelici (Ramus fa parte di questi ultimi). Bacco, interpellato, ricorda che c'era stato un caso analogo: un cane fatato che catturava sempre la preda, e una volpe fatata che sfuggiva sempre al predatore.

Le cas fut rapporté à vostre conseil. Vous protestatez non contrevenir aux Destins. Les Destins estoient contradictoires. La verité, la fin, leffect de deux contradictions ensemble feut declairée impossible en nature. Vous en suastez d'ahan. De vostre sueur tombant en terre nasquirent les chous cabutz. Tout ce noble consistoire par default de resolution Categorique encourut alteration mirifique: et feut en icelluy conseil beu plus de soixante ed dixhouict bussars de Nectar. Par mon advis vous les convertissez en pierres. Soubdain feustes hors toute perplexité: soubdain feurent tresves de soif criées par tout ce grand Olympe (*Gargantua*, IV, Prologue, 528)²³.

²³ «Il caso fu presentato al consiglio vostro. Voi proclamaste che non si contravvenisse al destino. I

La contraddizione non si può risolvere in natura. Ma altrove sì, forse. Di fronte alla sottigliezza filosofica, che rischia di cadere nel sofisma, Bacco oppone la libertà del linguaggio, la sua «permissività» (de Rocher, 1980, 416), utilizzando figure retoriche d'ambivalenza (i due Pierre diventano due *pierres*, pietre; Tournon, 2019). Addirittura secondo Mawy Bouchard (2011) ciò diventa una «profanazione» della scrittura (e del suo portato religioso, il dominio di un senso ulteriore: nel Medioevo la scrittura è sempre Scrittura).

Allora non è solo una critica alla sofistica, ai «sorbonnards», ma a un sistema rigido. E il francese come lingua si oppone anch'esso alla rigidità del latino (Bouchard, 2011). Non è il monologismo, qui, sotto attacco: è una cosa più profonda, è l'esistenza di un senso strutturato. Di una lettura allegorica, univoca e definitiva del testo. Così i riferimenti abbondanti a una interpretazione esoterica (dal celebre midollo del *Prologo a Gargantua*) sono sia citazioni dell'ermeneutica «verticale», allegorica, tardomedievale e rinascimentale, sia loro parodie, perché manca del tutto la chiave di lettura, come per le *Fanfeluche* o le promesse nel *Prologo di Gargantua*. Ridicolizzando l'allegoria Rabelais inizia a sottolineare la variabilità del senso, l'opera come affastellatrice di sensi, insomma la concezione semiotica moderna che condurrà alla nascita dell'ermeneutica letteraria (Szondi, 1975), un primo vagito della scuola del sospetto che a questo punto appare strettamente legata proprio alla polisemia finzionale²⁴. In modo analogo, i riferimenti a forme miste (qui la rilevanza di Luciano come manipolatore di verità e forme: Camerotto, 2016; 2020), e l'affastellarsi di generi (dai misteri, ai romanzi tardomedievali, alle opere sapienziali ed erudite, alla cronaca) rimandano alla complessità di una realtà che sta esplodendo, subissando il soggetto di punti di vista, modi di lettura, discorsi potenzialmente in conflitto tra loro.

destini erano contraddittori. Comporre due verità, due fini, due effetti contraddittori fu dichiarato impossibile in natura. Voi sudaste per l'affanno. Dalle gocce di sudore cadute a terra, nacquero i cavoli cappucci. Tutto questo nobile concistoro, per mancanza di risoluzione categorica fu preso da sete mirifica talché in quel consiglio furono bevuti più di settantotto barili di nettare. Per mio consiglio voi convertiste cane e volpe in pietre. Subito sparì ogni perplessità, subito per tutto il nostro grande Olimpo fu gridato: tregua alla sete!».

²⁴ E forse è proprio questa polisemia del testo finzionale a contribuire alla nascita di un'ermeneutica del sospetto? Domanda interessante. Se l'ermeneutica letteraria *precede* la scuola del sospetto, se la polisemia diventa tratto strutturale del romanzo, forse si potrebbe indagare in questa direzione.

Tutto dunque sembra tendere a sviluppare i potenziali paradossi di un'enunciazione che è sempre opaca, incerta – di qui i molti giochi di parole: e il motto di spirito innocente è sempre una violazione dell'ordine fondamentale dell'uomo, la sua logica aristotelica, diurna, non-contraddittoria. Ambiguità, dunque, e incertezza. Di senso, di forma. Le opposizioni nette rischiano di diventare sterili e di affossare tutto (i due contendenti davanti a Giove, l'effetto distruttivo che hanno su tutto l'Olimpo): al contrario, estrarre la molteplicità del senso e delle significazioni implica aprire strade inaspettate che contaminano le apparenti opposizioni nette creando l'«inatteso del senso», potremmo dire – qualcosa di imprevisto che entra in ciò che credevamo di sapere. Ricompongono, insomma, tramite opposte esacerbazioni, un insieme, per quanto instabile. La cosa più interessante è che per denunciare la continuità (medioevale) tra cronaca e romanzo questi autori non creino testi unitari, ma compositi. I diversi generi discorsivi si mischiano, ma non si omogeneizzano. Vengono negati e in quella negazione sopravvivono, trasformando il testo e trasformando se stessi (sembra davvero una *aufhebung* hegeliana). Altro che punto di equilibrio tra poesia e storia aristotelicamente intese, come vorrebbe Riley (1996) per il *Chisciotte*. Qui è un costante evitare l'equilibrio, desiderato e negato. Ma non, come dice Gagliardi (2004), per mostrare la «scissione» tra poesia e storia, quanto per evidenziare l'insufficienza di entrambe.

Nel modo in cui *Chisciotte* tiene testa al canonico si vede l'ambivalenza tipica della riflessione poetica di Cervantes. Il pazzo ragiona bene, e anzi abbiamo visto che è in grado di mettere in scacco il suo interlocutore. D'altra parte il curato stesso i libri di cavalleria li conosce bene: certo, li ha letti «spinto da un gusto ozioso e falso», ma questo mettere le mani avanti nasconde qualcosa. Ancora ambivalenza e da parte di chi apparentemente non ha dubbi su cosa si debba leggere.

E questa ambivalenza non viene in alcun modo ridotta, anzi il testo nasce da tale compresenza. Che se si sussume, si sussume solo simbolicamente, nello sviluppo del testo. Il quale è davvero *disparate*, una *mezcla* di generi letterari, discorsivi. Esattamente come accade in Rabelais. Entrambi i libri si compongono di altri libri, di altre voci. Senza che ciò necessariamente produca il dialogismo cui guardava, applicando uno spirito più moderno – kantiano –, Bachtin. Il quale aveva ragione nel sottolineare la

natura antidogmatica della forma-romanzo, riferendosi anche all'utilizzo parodico di formule che pertengono a regimi discorsivi (e generi) distinti: cronaca e romanzo, storia e poesia. La compresenza di questi regimi è l'elemento strutturale cui corrispondono sul piano della superficie testuale gli altri dispositivi narrativi tipici dei due discorsi. E la loro compresenza smonta, invalida entrambe le strutture di senso e le premesse epistemologiche che tali regimi discorsivi implicano. In tal modo il testo esula da entrambi, si oppone a entrambi. Lo spazio nuovo della *fiction* è anzitutto una mediazione, un processo di sintesi di altri spazi, altri generi discorsivi e relative strutture di senso, ossia modi di vedere il mondo.

Da questo punto di vista pare confermata e in certo senso ampliata l'intuizione orlandiana della letteratura come formazione di compromesso (Orlando, 1987): il testo riassorbe le oscillazioni e le ambivalenze, senza necessariamente silenziarle, ma comunque sussumendole in una forma che diventa risoluzione simbolica di un conflitto reale (Jameson, 1990). E prima che nella forma questa struttura di mediazione è nelle premesse semantiche su cui la forma viene edificata, nello spazio della finzione appunto. La *fiction* che si sta creando coi (proto)romanzi qui trattati sembra essere un tentativo di saldare, compattare, il *disparate*. La doppia negazione dei due generi discorsivi è doppia *aufhebung*, che toglie ma lascia l'impronta di ciò che ha tolto così che esso permanga, anche nell'assenza, in ciò che viene dopo.

I testi di Cervantes e Rabelais propongono allora proprio questo mondo possibile «poroso» (Lavagetto, 2003), che va dal polo della Storia a quello della Poesia, ma non si identifica con nessuno dei poli stessi. Stanno sperimentando con uno spazio narrativo differente, ambiguo, che per Cervantes si situa se non in aperta opposizione quantomeno in contrasto continuo con l'idealtipo neoaristotelico-controriformato di poesia. Qualcosa di simile avviene per Rabelais, se è vero che i protagonisti, e in particolare Panurge, si sviluppano come figure anti-epiche, cioè opposte al tipo di poesia alta secondo il classicismo. Figure, quelle rabelaisiane, che sembrano rispettare le norme ideali e però poi le ribaltano, le disattendono. E l'opera rabelaisiana può crescere proprio grazie a questi scarti, a questo non conformarsi all'epica, alla letteratura di fatto per come era intesa. Un nuovo spazio, allora, cui puntano tanto Rabelais quanto Cervantes. E i due

non lo teorizzano: echianamente, lo narrano, con diversi gradi di consapevolezza. Che non è mai piena se come abbiamo visto nel finale del *Chisciotte*, quando sul suo letto di morte l'*hidalgo* abiura alla sua fede roman-cavalleresca, gli astanti sembrano cercare di convincerlo a rimanere nella sua follia; e se l'impeto con cui, in chiusa, il narratore taglia la questione sembra come un tentativo di autocensura, di rinunciare al *disparate* e conformarsi alla norma poetica. Ma in tutta la seconda parte il mondo stesso sembra spingere Chisciotte nelle braccia della follia, quella follia che pure (a parole) sanziona. Il testo, di nuovo, il romanzo fa resistenza. Come a dire: ci sono più cose nel mondo (di carta) di quante ne contempi la tua *Poetica*.

Cervantes tuttavia, in modo forse più consapevole di Rabelais ma similmente a quest'ultimo, non si spinge a illustrarci la dimensione finzionale «moderna» che sta prendendo forma (per questo anch'egli narra e non teorizza): insomma fa come Montale e ci dice solo ciò che il suo romanzo non è. E però lo *sa*, lo sa meglio di Rabelais: grazie alla *Poetica*.

Ma perché non può teorizzarlo, questo nuovo spazio? Non per debolezza concettuale: abbiamo molte prove della sua competenza come i dialoghi metapoetici del *Chisciotte*, le osservazioni nel *Viaje del Parnaso* e soprattutto la prassi rigorosamente neoaristotelica del *Persiles*. Anzi, è significativo che mentre scrive quest'ultimo stia componendo la seconda parte del *Chisciotte*. Se mai è che ancora non esistono le categorie concettuali per definirlo. E non esistono perché ancora non si è pienamente formato: come il concetto di «romanzo» o «novel» a quest'altezza storica ancora non esiste per come lo intendiamo oggi, anche l'esatta posizione in rapporto al sistema letterario, al sistema dei generi e allo stesso spazio della narrazione cui pertiene questa forma che si chiamerà romanzo, e che oggi chiamiamo *fiction*, non è ancora definita. Il sistema culturale del tempo prevede un'opposizione secca, che tende a irrigidirsi in epoca controriformistica. La censura sulle «favole» (Prosperi, 2001) sta arrivando, e certe idee forse già cominciano a non essere chiaramente pensabili. In Rabelais lo spazio finzionale (che pure già emerge come elemento mediatore) è meno evidenziato perché gli manca la nettezza della teorizzazione rinascimentale. Gli manca, insomma, l'alternativa netta, tra poesia e storia che invece

può avere Cervantes. Egli sembra definire con maggior precisione lo spazio della *fiction* perché può osservarlo in modo contrastivo avendo in mente la *Poetica*: che divenuta punto di riferimento per la teoria letteraria rinascimentale, complica (irrigidisce, creando non pochi grattacapi a chi vuole giustificare queste forme agli occhi del sistema letterario vigente) eppure chiarifica il quadro (proprio perché pone un'alternativa secca).

5. Un mondo imperfetto

Dunque, la teoria rinascimentale e poi controriformistica vede due poli nettamente separati: poesia e storia. E qui emerge invece un polo instabile, *disparate*, composito, quello della *fiction*. Si tratta di una delle critiche mosse nel dialogo teorico tra Chisciotte e canonico: le forme ibride sono volgari perché non hanno misura, non hanno equilibrio: «Y según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman *milesias* que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar» (*DQ*, I, XLVII, 489-90)²⁵.

Le milesie, forme miste che appaiono squilibrate («cuentos disparatados»). Nell'obiettivo (divertire e non insegnare) e nel fatto che essi contengono «stramberie smisurate» («desaforados disparates»), opposte esplicitamente alla «concordancia» delle storie «buone» come gli apologhi. Mentre invece la forma ibrida di moda a fine Cinquecento, oggetto dell'ultima grande polemica cinquecentesca – quella intorno al *Pastor fido* di Guarini (1580) –, la tragicommedia, è anch'essa alla ricerca di una misura, di una sua qualche *concordancia*. Il Guarini, nel difendere la possibilità di commistione generica da cui nasce la sua opera, sostiene la validità degli ibridi artistici, citando come esempio quelli naturali (il mulo), la fusione metallurgica e anche la pratica pittorica di mescolare colori per ottenerne di nuovi. Tuttavia pur nella sua difesa resta piuttosto cauto, e sembra porre un limite preciso a questa capacità ibridante della letteratura: Henke sottolinea

²⁵ «A mio parere, questo tipo di scrittura e composizione rientra nel genere di favole che chiamano milesie, racconti strampalati che si propongono soltanto di dilettere e non di insegnare».

[...] the degree of care and formal control that Guarini requires for his playwright of tragicomedy. If tragicomedy is like the generation of a sterile mule from a donkey and a horse, Guarini may be subtly suggesting that hybridisation can go too far – that additional generic mixtures need to go back to integral forms for their constituent parts (2020, 337).

Anche qui dunque la forma mista è sottoposta a un disciplinamento che la renda «capace di schivare gli esiti dell'eccesso sia tragico che comico assorbendo invece la temperanza della dizione musicale» (Angelini, 1992). Una maggior misura, un maggior decoro. In generale, i teorici tardorinascimentali faticano a riconoscere la natura mista di alcuni testi, in particolare dei romanzi (Duclos-Mounier, 2008, 185; Mounier, 2007). In Francia si tenta di stabilire una categoria apposita, quella del «Roman fabuleux» (Huchon, 2005), ma esso è comunque attento al decoro (Jacques Amyot utilizza il termine per le *Etiopiche* ma lo associa a regolarità, verosimiglianza, misura, insomma a una forma di controllo)²⁶. Non è un caso che sostenitori dei romanzi si pongano spesso su posizioni più o meno apertamente antiaristoteliche (per esempio Giuseppe Malatesta in *Della Nuova Poesia*, 1589, e *Della poesia romanzesca*, 1596)²⁷. Essi tentano spesso di nobilitare il genere riconducendolo proprio nell'alveo della poesia, ma si trovano di fronte all'impossibilità di ricondurre quella forma ai dettami aristotelici. Il *disparate* sfugge da tutte le parti, e più si stringono le dita, più esso scappa via. Pigna (*I romanzi*) riconosce questa difficoltà proprio notando che una differenza primaria tra epica e romanzo sta nel fatto che quest'ultimo tende a mischiare vero e falso. Anche Baïf sottolinea la natura deforme e «folle» delle opere romanzesche con termini che sembrano quelli del curato: «*Fables folles*», insomma il *disparate* cervantino²⁸.

²⁶ Si veda per contrasto la definizione di romanzi più irregolari: «[dans] la plus grande partie des livres de ceste sorte, qui ont anciennement esté escriptz en nostre langue, outre ce qu'il n'y a nulle erudition, nulle cognoissance de l'antiquité, ne chose aucune (à brief parler) dont on peust tirer quelque utilité, encore sont ilz le plus souvent si mal cousuz et si esloignez de toute vraysemblable apparence, qu'il semble que ce soyent plustost songes de quelque malade resvant en fieüvre chaulde, qu'inventions d'aucun homme d'esprit et de jugement» (Amyot, 1549, s.p.).

²⁷ In ciò forse vale ancora la polemica di metà Cinquecento relativa alla possibilità di fare poesia in prosa, tenet stabilito a partire da una lettura restrittiva della *Poetica*, che infatti verrà progressivamente ridimensionata. Sul dialogo *Della Nuova Poesia* si veda Bognolo (2016, 5-20).

²⁸ Il *fictum*, che è il punto di caduta tra i due poli del vero e del falso per Pigna, non funziona come la

Non è solo un problema di posizione aletica; il *disparate* è anche una composizione squilibrata: ciò che volgarmente diremmo un «mischione». Ed è questo mischione che caratterizza i libri di Rabelais e Cervantes. Nei libri di cavalleria la follia e l'assurdità si devono, alla fine, proprio al fatto che si tratta di testi che

ni caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates las puntualidades de la verdad, ni las observaciones de la astrología, ni le son de importancia la medidas geométricas, ni la confutación de los argumentos de quien se sirve la retórica, ni tiene para qué predicar a ninguno, mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento (*DQ*, I, *Prólogo*, 13)²⁹.

Risalta allora quel «contrasto [...] radicale tra un reale assente e opaco e [...] l'intelligibilità della finzione» (Blanco, 1996, 198). La *mezcla* è qui una trama, un tessuto di fili di colori diversi. Un'arlecchinata, una composizione che fa risaltare le differenze dei suoi elementi costitutivi, e anche la sua incoerenza di fondo, la sua imperfezione. Il nesso follia (*disparate*) e costruzione a mosaico ritorna in altri punti del testo³⁰ e diventa un marchio di fabbrica nella seconda parte:

[...] don Quijote y Sancho se retiraron a su aposento, dejando a don Juan y a don Jerónimo admirados de ver la mezcla que había hecho de su discreción y de su locura, y verdaderamente creyeron que éstos eran los verdaderos don Quijote y Sancho, y no los que describía su autor aragonés (*DQ*, II, LIX, 1004)³¹.

fiction moderna, in modo analogo a come il finto, oggi, non è la *fiction*. Potremmo considerare quest'ultima come una regione, un sottoinsieme specializzato e formalizzato del primo.

²⁹ «Nelle favolose stramberie che vi si leggono non entrano né le puntualità del vero, né le osservazioni dell'astronomia, né hanno importanza le misure geometriche, né la confutazione degli argomenti di cui si serve la retorica, né qualsivoglia predica in cui si intreccino le umane con le divine cose, ché è un genere di tessuto di cui non deve vestirsi nessun intelletto cristiano».

³⁰ Per esempio *DQ*, I, XLVI, 479: «jamás llegó la sandez de Sancho a tanto, que creyese no ser verdad pura y averiguada, sin mezcla de engaño alguno, lo de haber sido manteado por personas de carne y hueso, y no por fantasmas soñadas ni imaginadas, como su señor lo creía y lo afirmaba».

³¹ «[...] don Chisciotte e Sancho si ritirarono nelle loro stanze, lasciando don Juan e don Jerónimo ammirati di vedere il mischione che aveva fatto con la sua discrezione e la sua pazzia, e davvero pensarono che quei due fossero proprio i veri don Chisciotte e Sancho e non quelli di cui parlava il suo autore aragonese».

Questa «mezcla» è tipica del romanzo, e l'imitatore non l'ha colta. Interessante che il *sequel* stia già fidelizzando il suo pubblico insistendo sulle proprie qualità uniche, ma ora quel che interessa è che Cervantes invece, per quanto in modo forse irriflesso, si rendeva conto di ciò che stava facendo. Anche se ancora non aveva un nome per questo: anche se non riconosce questo testo come «una nuova provincia letteraria», come farà Fielding centotrent'anni dopo nel *Tom Jones*.

Dunque, lo spazio finzionale prende forma anche grazie a Cervantes e Rabelais. Lo abbozzano, per così dire, come uno scultore fa con il blocco di marmo quando vi intravede la figura che poi farà emergere col cesello: esplorano questo spazio e ne evidenziano alcune caratteristiche che diverranno centrali della nostra percezione della *fiction*. Questo non vuol dire che i due autori facciano esattamente la stessa cosa. Rabelais è più interessato a irridere la contiguità aletica di storiografia e romanzo: si muove all'inizio del percorso rinascimentale, quando la nuova concezione empirista è ancora in formazione. L'altro bersaglio è la rigidità intellettuale medioevale (i «sorbonnards») cui opporre la flessibilità dell'invenzione. Da questo punto di vista intuisce e sfrutta l'elasticità della *fiction*, la sua natura bifronte e ambigua. D'altra parte Cervantes distingue nettamente il suo testo dalla poesia. Esso, dice, non è come i romanzi cavallereschi, e va bene: ma ancor più non è come l'epopea, non è come la trattatistica vorrebbe che fosse. Il problema della verità (della fattualità) del testo è ora relativo a un reale che non si conforma alle prescrizioni e sembra sfuggire da tutte le parti. L'effetto di *mezcla* suscitato dal testo fa risaltare queste contraddizioni che l'idea neoaristotelica della poesia vorrebbe sopire.

L'avvicinamento alla storiografia di queste opere, e dunque del romanzo moderno, si connette alla contraddizione alla base di una cultura che muta, di una nuova episteme che nasce (Gargano, 1988, 28 ss.): ideale e particolare, poesia e storia. La strutturazione del testo – il *come*: il codice, l'aspetto semiotico – è essenzialmente storiografica, il *mythos* – il *cosa* – inverosimile (per *disparate* o per patente assurdità o entrambe). Il vero storico, il falso poetico, insieme. Il contrasto tra i due piani rende più evidente il gioco e lo esplicita. Mossa probabilmente nata dalla natura reattiva dei testi, ma che ha un vantaggio forse inaspettato che segnerà la storia del romanzo: i lettori, ancora non avvezzi a questo patto di lettura, rischierebbero di cadere

in errore e «chisciottizzarsi»; indicare l'assurdità del narrato è un'indicazione di lettura: ma non facciamo sul serio...

Progressivamente la storiografia diverrà il contendente naturale del romanzo, che si pone in una posizione molto più prossima a questa che non all'idea tardorinascimentale e d'*ancien régime* di poesia derivata dai dibattiti sulla *Poetica*. Ma la natura duale – invenzione e realtà – occuperà il centro dello spazio romanzesco solo più tardi, e continuerà per molto tempo (si pensi ai travestimenti romanzeschi di fine Seicento e primo Settecento, fino a Defoe) a essere pensata al massimo come alternativa tra vero e falso. E la realtà contribuisce con le sue ambiguità, le sue incongruenze, le sue imperfezioni. Il romanzo cervantino insiste nel segnalare le proprie imperfezioni rispetto all'ideale perché lo vede meglio, vede meglio la poesia per come la intendono i trattatisti neo- e post-aristotelici. E allo stesso tempo però così evidenzia anche le *imperfezioni del reale*. Gli scarti, gli imprevisti. Ci dice che è la realtà a essere imperfetta e la sua rappresentazione deve portare una traccia di quella imperfezione, di ciò che sfugge alla ragione, come un segno di un mobile spostato dopo tanti anni o la cicatrice che ricorda un'unghia che era entrata nella pelle dell'avambraccio (questo vuoto è l'*aufhebung*). Certo, a quest'altezza la teoria poetica prevede lo spazio dell'imperfezione, della *regio dissimilitudinis* (Mazzoni, 2011, cap. 3), ma tale spazio è riservato alla storia — al racconto delle cose così come sono accadute. Qui invece siamo, da questo punto di vista, nel falso, in ciò che non è accaduto. Cervantes ci dice che la macchina letteraria romanzesca sembra sempre un po' scassata: e forse non può essere altrimenti.

Conclusione. Finzioni (e vite) imperfette

Dunque, alla base della *fiction* sta quella *mezcla* che il testo prova a ricomporre e a saldare, transcendendo il reale ed evitando l'empireo idealizzante del «vero» poetico. E c'è di più. Interpretazioni sbagliate, dialoghi surreali farciti di aporie e fallacie logiche, mancata conformazione del mondo (proto)finzionale alle attese. Rabelais individua questa confusione, le ambivalenze in cui tutti ci troviamo immersi, gli errori che commettiamo.

La sua narrazione nasce dalla trasformazione, dal disvelamento che non

è mai totale e che può sempre essere revocato in dubbio. Dall'instabilità propria dell'interpretazione non allegorica: ed è in tal senso che il ruolo di Panurge è funzionale allo sviluppo narrativo, perché questo narratore che parla tante lingue in una *mezcla* incomprensibile ogni volta che racconta o agisce finisce per indossare una maschera ma poi se la toglie (Glaucer, 1966; Beaujour, 1969) mostrando lo *scarto* del reale – quel «che c'è sotto»: la scuola del sospetto –; è l'unico personaggio del tutto inaffidabile³² perché Panurge come il reale è sempre in parte inconoscibile e incomprensibile (Marrache, 2003, 29-33) caotico, impreveduto e qui è quel reale che dà il carburante al racconto e consente di dispiegarlo in modo sintonico e non pericoloso perché siamo in uno spazio *finto*, dove quegli errori non ci fanno male e c'è sempre un possibile rimedio con il riso, con lo scarto dell'invenzione che trova soluzioni inaspettate (e spesso paradossali: come il problema dei due Pierre visto prima). E Cervantes passa il tempo a segnalare quel che non va nella sua opera: ironia, certo, e confusa percezione della novità del proprio lavoro, un modo per dire che le avventure dell'*hidalgo* non sono poesia. Ma anche per individuare quello scarto fondamentale rispetto all'iperuranio poetico: che questo mondo sublunare è inconcludente, pieno di cose che non vanno.

Allora la *fiction* moderna qui inizia a prendere davvero forma: non più elemento puramente giocoso, passatempo, ma racconto del mondo tramite una trasfigurazione: la doppia referenza; la messa in luce della propria natura composita. E per l'attenzione all'imperfezione del mondo. Ragionamenti sbagliati, errori (non l'*hamartia* aristotelica: le sviste, piuttosto), abbagli. La stessa esistenza di Chisciotte si caratterizza proprio per il suo errore interpretativo, ma alla fine è quell'errore che muove la macchina romanzesca.

«Vray est qu'icy peu de perfection / Vous apprendrez», dice Alcofrybas nell'apostrofe «Aux lecteurs» di *Gargantua*. La perfezione di ciò che dovrebbe essere, cioè della poesia: e la perfezione di ciò che è stato, che ha assunto una forma definita e assoluta, anche quando non avrebbe dovuto essere proprio così, quando le cose sarebbero dovute andare meglio: perché Chisciotte non

³² «Il semble donc qu'à plus d'un titre la fâcherie soit un trait essentiel du personnage de Panurge : elle le définit, elle lui dicte un discours spécifique, elle le distingue enfin de ses compagnons. C'est une tendance éminemment panurgienne» (Marrache, 1996, 57). Danielle Kaisergruber (1975, 41) ha osservato che è proprio il fatto che Panurge possa «riservare delle sorprese» che permette d'instaurare «uno spazio [...] “romanzesco”», cioè interno alla logica finzionale moderna.

meritava i morsi dei pastori, né la gabbia. Perché, come dice Paul Auster, l'imprevisto accade e non si può che accoglierlo. Ecco, la finzione, lo spazio che inizia a prendere forma in questi romanzi e che diverrà la finzione romanzesca, si situa al di fuori di quella perfezione forse. Non tollera il bianco o il nero. La scissione che tra i nostri contemporanei, secondo Massimo Recalcati (2010), è tanto comune, tanto che le patologie della scissione come gli stati *borderline* hanno sostituito per diffusione quelle della rimozione come le nevrosi, ha un risvolto valoriale e cognitivo (nello specifico, ciò che in psicologia si chiama *splitting*, ovvero la tendenza a valutare situazioni e persone in un'ottica di tutto-o-niente: o un fatto è positivo o è negativo *in toto*, un individuo è o un santo o il male...) che dunque preordina, dà forma al nostro rapporto con il mondo. Ma questa tipologia di rapporto, fondata sull'alternativa netta, è solo con difficoltà assorbita dal romanzo. Il quale, vuoi con l'ironia, vuoi con il prospettivismo, ma ancora più, alla radice stessa della sua possibilità di esistenza, con l'utilizzo di quella particolare forma d'invenzione narrativa che è la *fiction*, rigetta i contorni troppo netti. L'imperfezione – il *disparate* – dunque come matrice finzionale, correlato alla costitutiva ambivalenza – la *mezcla* – della *fiction*. Di qui anche, forse, la costante accusa d'immoralità, non del tutto ingiusta se si assume il punto di vista per il quale fa premio la verosimiglianza come *bienséance*, cui vengono sottoposti i proto-romanzi. E però è proprio questa impurità, questa imperfezione che «dà lo spunto all'invenzione, all'immaginazione, alla creatività» (Lahiri, 2015). Non per opporre un ingresso «diretto» nel testo del mondo attuale, un'opposizione a una costruzione algida (Benedetti, 1999), ma perché quell'impurità è premessa della costruzione stessa. Che questa impurità venga epurata in un'utopia di perfezione, come nell'ideale modernista dell'Opera «totale» o assoluta³³, non toglie

³³ E anche qui, come per Calvino, ci sarebbe da discutere sull'effettiva singolarità significativa creata dall'opera, argine di ordine in un mondo che va in pezzi e diventa incomprensibile. Come per Calvino, le grandi forme moderniste racchiudono una porzione di imperfezione, forse, il granello che inceppa il meccanismo perfetto. Così il prospettivismo radicale di Woolf mette in crisi l'idea che il testo si tenga per davvero. Infatti l'ultima pennellata di Lily su cui il romanzo si chiude in verità è casuale, e la scena è modalizzata, virtualizzata dalla congiunzione comparativa «as if»: «With a sudden intensity, *as if* she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre» (Woolf, 2000, 226, corsivo mio). Insomma l'ordine è inficiato nella sua stessa costruzione; così nella polisemia estrema dell'*Ulisse* l'idea che ci sia un Senso viene meno. L'accumulo di sensi dello schema Linati infatti, se da un lato sembra riprendere le *correspondances* baudelairiane, dall'altro nella sua ipertrofia sembra mettere in crisi questa rete, così come la natura analogica di tali corrispondenze ne destruttura implicitamente la possibilità che esse abbiano

che lo spazio finzionale alla sua base nasce da uno squilibrio, da una tensione tra reale e inventato, tra *modello* del reale e fantasia *modellizzata*. Accogliere l'imperfezione e l'imprevisto, anche se rivelano l'esagerazione, le contraddizioni del reale e della vita, lo scarto tra ciò che dovrebbe essere e ciò che è. Tra ciò che è che tra ciò che pensavamo fosse, tra ciò che sembrava perfetto e invece non lo era. Ma la perfezione è solo nel vuoto, mentre è scoprendo le imperfezioni del reale e della vita, osservandole tutte senza sconti o illusioni, che queste possono essere integrate e così il reale essere conosciuto. Certo: la *fiction* è anche in una certa misura un disciplinamento della fantasia, e lo si vede in molta narrativa d'invenzione ottocentesca³⁴. Pure, questo disciplinamento è sempre incompleto o messo in crisi: come nel «secolo serio» (Moretti, 2001), da Stendhal col suo melodrammatico al grottesco del *Sosia* dostoevskijano o dei *Viceré* di De Roberto (il bambino-uccello), il romanzenesco (l'avventura, l'incredibile...) ritorna sempre, così il tentativo di strutturare quello spazio narrativo (che produce il centro realista della regione del romanzo moderno) non è mai totalmente compiuto.

§

davvero una logica (sull'analogia, si veda Prete, 1986). E si pensi ai finali tirati via, alle storie che si dilatano senza senso e direzione (Mazzoni, 2011).

³⁴ Franco Moretti ha insistito molto su questo aspetto: tra i diversi esempi si pensi anche solo a Moretti (1999).

Bibliografia citata

- Alfano, Giancarlo, *Dioniso e tiziano. La rappresentazione dei 'simili' nel Cinquecento tra decorum e sistema dei generi*, Roma, Bulzoni 2001.
- , «Sul concetto di verosimile nei commenti cinquecenteschi alla *Poetica* di Aristotele», *Filologia e Critica* 26 (2001), pp. 187-209.
- Amyot, Jacques, «Le Proësme du translateur», in *L'Histoire Æthiopique de Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagenes Thessalien et de Chariclea Æthiopienne*, Paris, Groulleau, 1549.
- Angelini, Franca, «Il "Pastor fido" di Battista Guarini», in *Letteratura Italiana. Le Opere*, vol. II, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992.
- Auerbach, Erich, *Mimesis*, Torino, Einaudi, 2001 [1956].
- Bachtin, Michail M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 2001 [1965].
- Bautista Naranjo, «Esther, Cervantes y su Don Quijote como modelo ejemplar en los albores de la narrativa francesa moderna: Sorel, Scarron y Furetière», *RILCE* 34.1 (2018), pp. 11-34.
- Beaujour, Michel, *Le jeu de Rabelais*, Paris, L'Herne, 1969.
- Benedetti, Carla, *Pasolini contro Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Bertoni, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- Bianca, Concetta, «Una finestra sulle postille di Valla a Quintiliano», *Interpres* 16 (1997), pp. 240-244.
- Blanco, Mercedes, «Vraisemblable et réel dans le Quichotte», *La licorne* 39 (1996), pp. 189-217.
- Bognolo, Anna, «L'immaginazione regolata (*Imitación, verisímil, fábula* nella *Philosophía antigua poética* di Alonso López Pinciano)», *Studi ispanici* (1989), pp. 101-128.
- , «"Il costume di scrivere alla romanzesca": il dialogo *Della nuova poesia, ovvero delle difese del Furioso* (1589) di Giuseppe Bastiani Malatesta», *Historias Fingidas* 6 (2018), pp. 5-20.
- , «El "modo romanzesco": el difícil camino de la prosa de ficción en el Renacimiento», in *Entre historia y ficción: formas de la narrativa áurea*, ed. David González Ramírez *et al.*, Ediciones Polifemo, 2020, pp. 45-61.

- Bouchard, Mawi, «Parce que le rire est le propre... du roman? La profanation romanesque de l'écriture à la Renaissance», *Études françaises* 47, 2 (2011), pp. 39-53.
- Camerotto, Alberto, «La verità della satira (secondo Luciano di Samosata)», in *Nuda veritas*, a cura di A. Camerotto e F. Pontani, Milano-Udine, Mimesis, 2016, pp. 147-170.
- , «Vizi e virtù della manipolazione», *Rhesis* 10, 1 (2020), pp. 154-167.
- Céard, Jean, «L' Histoire écoutée aux portes de la légende: Rabelais, les fables de Turpin et les exemples de saint Nicolas», in *Études seiziémistes offertes à Monsieur le Professeur V.L. Saulnier*, Genève, Groz, 1980, pp. 91-109.
- , «Rabelais et la matière épique», in *La Chanson de geste et le mythe carolingien. Mélanges René Louis*, éd. E. Baumgartner, Saint-Père-sous-Vézelay, Musée Archéologique régional, 1982, pp. 1259–1276.
- , «Rabelais lecteur et juge des romans de chevalerie», in *Rabelais en son demi-millénaire*, ed. J. Céard e J. C. Margolin, Genève, Droz, 1988, pp. 227-248.
- Cerrón Puga, María Luisa, «Ariosto, Cervantes y el jacque mate a las caballerías», *Critica del texto* 9, 1-2 (2006), pp. 213-237.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha* (1605, 1615), ed. Francisco Rico, Madrid, RAE 2005.
- Close, Anthony, *Cervantes y la mentalidad cómica del su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- Desrosiers-Bonin, Diane, «Les Chroniques gargantuines et la parodie du chevaleresque», *Études françaises* 32, 1 (1996), pp. 85-95.
- Doody, Margaret, *La vera storia del romanzo*, Palermo, Sellerio, 2009.
- DuBois, Claude-Gilbert, *La conception de l'histoire en France au XVIe siècle*, Paris, Nizet, 1977.
- Duclos-Mounier, Pascale, «La situation théorique du roman en France et en Italie à la Renaissance», *Seizième Siècle* 4 (2008), pp. 173-193.
- Duprat, Anne-Marie, *Vraisemblances*, Paris, Champion, 2010.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- , *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.
- , *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.

- Forcione, Alban K., *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton, Princeton UP, 1970.
- Ford, Andrew, *The Origins of Criticism*, Princeton, Princeton UP, 2002.
- Fumaroli, Marc, *L'âge de l'éloquence*, Genève-Paris, Droz, 1980.
- Foucault, Michel, *L'Archéologie du savoir* (1969); trad. it. *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1980.
- Fuchs, Barbara, «Suspended Judgments: Skepticism and the Pact of Fictionality in Cervantes' Picaresque Novels», *Modern Language Quarterly* 76, 4 (2015), pp. 448-463.
- Gagliardi, Antonio, *Cervantes e l'umanesimo*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2004.
- Gargano, Antonio, «Introduzione all'edizione italiana», in Riley, Edward C., *La teoria del romanzo in Cervantes*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 7-31.
- Garin, Eugenio, *Lorenzo Valla e l'umanesimo*, in *Lorenzo Valla e l'umanesimo italiano*, a cura di O. Besomi e M. Regoliosi, Padova, Antenore, 1986, pp. 1-17.
- Genette, Gérard, «Vraisemblance et motivation», *Communications* 11 (1968), pp. 5-21.
- , *Introduzione all'architetto*, 1981, Parma, Pratiche Editrice, 1981.
- Glaucer, Alfred, *Rabelais Créateur*, Paris, Nizet, 1966.
- Gilio, Andrea, *Topica poetica*, Venezia, 1580.
- Ginzburg, Carlo, «Spie. Radici di un paradigma indiziario», in Id., *Miti emblematici spie*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209.
- , *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- Giorgi, Giorgetto, «Epoica e romanzo nelle poetiche italiane e francesi del Cinquecento», in *Riflessioni teoriche e trattati di poetica tra Francia e Italia nel Cinquecento*, a cura di E. Mosele, F. Fasano, M. Schena, 1999, pp. 141-150.
- Green, Dennis H., *The Beginnings of Medieval Romance*, Cambridge, Cambridge UP, 2009.
- Hall, Vernon, «Decorum in Italian Renaissance Literary Criticism», *Modern Language Quarterly* 4, 2 (1943), pp. 177-143.
- Haug, Walter, *Die Wahrheit der Fiktion*, Tübingen, Max Niemer, 2003.
- Hayes, Bruce, *Rabelais' Radical Farce*, Farnham, Ashgate, 2010.

- Havu, Kaarlo, «Erasmus and Juan Luís Vives on Rhetorical Decorum and Politics», *The Italianist* 64, 5 (2021), pp. 1151-1172.
- Heath, Michael J., *Rabelais*, Tempe, Medieval & Renaissance Texts and Studies, 1996.
- Henke, Robert, «Genre Decorum as a Precondition of Genre Bending», *The Italianist* 40, 3 (2020), pp. 327-341.
- Herrick, Marvin T., *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Urbana, U. of Illinois Press, 1946.
- Huchon, Mireille, «Introduction», in François Rabelais, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1994, pp. iii-xxxiv.
- , «Le roman, histoire fabuleuse», in *Le Roman français au XVIe siècle, ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen*, dir. Michèle Clément e Pascal Mounier, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005, p. 51-67.
- , «Rabelais allegoriste», *Revue d'Histoire littéraire de la France* 112, 2 (2012), pp. 277-290.
- Hutchinson, Steven, «Anagnórisis in las novelas de Cervantes (DQ, I, 42)», in *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, ed. Anthony Close, Madrid-Frankfurt, Verduert, 2006, pp. 345-350.
- Iser, Wolfgang, *L'atto della lettura*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- Jameson, Fredric, *L'inconscio politico*, Milano, Garzanti, 1990.
- Jauss, Hans Robert, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988.
- Jossa, Stefano, *Rappresentazione e scrittura*, Napoli, Vivarium, 1996.
- Kahn, Victoria, *Prudence and Skepticism in the Renaissance*, Ithaca, Cornell UP, 1985.
- Kaisergruber, Danielle, «De la structure à la lecture: Rabelais», *Pratiques: linguistique, littérature, didactique* 5 (1975), pp. 23-43.
- Knapp, Fritz Peter., *Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik*. 1, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 1997.
- , *Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik*. 2, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2005.
- Lahiri, Jumpa, *In altre parole*, Parma, Guanda, 2015.

- Lauvergnat-Gagniere, Christiane, «Rabelais lecteur de Lucien de Samosate», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 30 (1978), pp. 71-86.
- Lavagetto, Mario, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Lebègue, Raymond, «Rabelais et la parodie», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 14, 1 (1952), pp. 193-204.
- Lukács, György, *Teoria del romanzo*, Milano, SE 2001 [1916].
- Mack, Peter, *A history of Renaissance rhetoric*, Oxford, Oxford UP, 2011.
- Maestro, Jesús G., «Aristóteles, Cervantes y Lope. El arte del nuevo: de la poética especulativa a la poética experimental», *Anuario Lope de Vega* 4 (1998), pp. 193-208.
- , «El sistema narrativo del Quijote: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 15, 1 (2005), pp. 111-141.
- Marrache, Myriam, «Les “fascheries” de Panurge», *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* 42 (1996), pp. 49-6
- , «Hors toute intimidation»: *Panurge, ou, la parole singulière*, Genève, Droz, 2003.
- Matamoro, Luís, «La verosimilitud: historia de un pacto», *Cuadernos Hispanoamericanos* 444 (1987), pp. 83-101.
- Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Moretti, Franco, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi 1999 [1988].
- , «Il secolo serio», in *Il romanzo*, vol. 1. *Le forme*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi 2001, pp. 689-725.
- Mounier, Pascale, *Le Roman humaniste: un genre novateur français (1532-1564)*, Paris, Champion, 2007.
- Negri, Antonella, «L'architettura testuale della “Geste Francor” fra recupero epico e scarto novellistico», in *Medioevo romanzo e orientale. Macrotesti fra Oriente e Occidente*, a cura di G. Carbonaro, E. Creazzo e N. L. Tornesello, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, pp. 279–293.
- Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987.
- Ortega y Gasset, José, *Meditazioni sul Chisciotte*, Napoli, Guida, 2000.
- Pavel, Thomas, *Mondi d'invenzione*, Torino, Einaudi 1992.

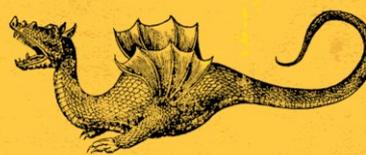
- , *Le vite del romanzo*, Udine, Mimesis, 2014.
- Pinciano, Alonso López, *Filosofía antigua poética* (1598), Valladolid, Hijos de Rodríguez, 1898.
- Pohlenz, Max, «To prepon: Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes», *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Goettingen* 16 (1933), pp. 53-9.
- Porqueras Mayo, Alberto, «Cervantes y la teoría poética», in *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. M. García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. 1, pp. 83-98.
- Prete, Antonio, *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry: studi di poetica*, Milano, Feltrinelli, 1986.
- Proguidis, Lakis, *I misteri del romanzo*, Udine, Mimesis, 2020.
- Prosperi, Adriano, «Censurare le favole», in *Il romanzo*, vol. 1. *La cultura del romanzo*, a cura di Franco Moretti, Einaudi, Torino 2001, pp. 71-106.
- Quint, David, *Cervantes' Novel of Modern Times*, Princeton, Princeton UP, 2005.
- Rabelais, François, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1994.
- Rasmussen, Jens, *La prose narrative française du XV siècle*, Copenhagen, Munksgaard, 1958.
- Reborn, Wayne, «Outlandish Fears: Defining Decorum in Renaissance Rhetoric», *Intertexts* 4, 1 (2000), pp. 3-38.
- Recalcati, Massimo, *L'uomo senza inconscio*, Milano, Raffaello Cortina, 2010.
- Riley, Edward C., *La teoria del romanzo in Cervantes*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- Rigolot, Francois, «Leda and the Swan: Rabelais's Parody of Michelangelo», *Renaissance Quarterly* 38, 4 (1985), pp. 688–700.
- Riu, Xavier, «Eikós nella *Poetica* di Aristotele», *I quaderni del Ramo d'oro online* 5 (2012), pp. 96-111.
- Rocher, Gregory de, «The fusion of Priapus and the Muses : rabelaisian metaphors in the Prologue to the "Quart Livre"», *Kentucky Romance Quarterly* 27 (1980), pp. 413-420.
- Screech, Michael A., «The First Edition of "Pantagruel"», *Études rabelaisiennes* 15 (1980), pp. 31-41.

- Serés, Guillermo, «Lope y Cervantes ante la teoría y tradición del “romanzo”», in *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, dir. A. Bégue, E. Herrán Alonso, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2013, pp. 79-109.
- Siti, Walter, «Il romanzo sotto accusa», in *Il romanzo. 1. La cultura del romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi 2001, pp. 129-192.
- Smalley, Beryl, *Storici nel Medioevo* (1974), Napoli, Liguori, 1983.
- Spiegel, Gabrielle M., «Political Utility in Medieval Historiography: A Sketch», *History and Theory* 14, 3 (1975), pp. 314-325.
- Szondi, Peter, *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, Torino, Einaudi, 1975.
- Tirinzani De Medici, Carlo, *Il vero e il convenzionale*, Torino, Utet, 2012.
- , «L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: *Presente e Piove all'insù*», *Between*, V, 10 (2015).
- Tortonese, Paolo, *L'homme en action*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Tournon, André, «Le paradoxe ménippéen dans l'œuvre de Rabelais», *Réforme, Humanisme, Renaissance* 89, 2 (2019), pp. 59-72.
- Varo Zafra, Juan, «Proprietad y desatino. Notas sobre lo indecoroso apropiado en el *Quijote*», *Atlante* 5 (2016), pp. 229-254.
- Watt, Ian, *L'ascesa del romanzo borghese*, Milano, Bompiani, 1998 [1957].
- Wolfzettel, Friedrich, «Historizität und “Roman”», in *Historisches und fiktionales Erzählen im Mittelalter*, eds. F. P. Knapp M. Neisser, Berlin, Duncker & Humblot, 2002, pp. 92-113.
- Zangrando, Stefano, “Lo spirito del romanzo, o l'Europa di Rabelais e Cervantes”, *Lo Squaderno* 4 (2007): *Europe: political and biographical insights into a weird creature*, eds. P. Blokker e A. Mubi Brighenti, 31-35.
- Zaragozá, Marina Mestre, «La Filosofía antigua poética de Alonso López Pinciano, un nuevo estatus para la prosa de ficción», *Criticón* 121-122 (2014), pp. 57-72.
- Zatti, Sergio, *Il “Furioso” fra epos e romanzo*, Pisa, Pacini Fazzi, 1990.
- Zumthor, Paul, *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Storicismo e oltre: *Balzac* di Ernst Robert Curtius cent'anni dopo

Thomas G. Pavel

traduzione di Stefano Bazzaco
(Università di Verona)*

Abstract

Traduzione dell'articolo «Balzac Seen by a Foreign Critic, Ernst Robert Curtius» comparso nella rivista *Balzac Review / Revue Balzac*. Si riprende il contenuto della monografia di Curtius su Balzac per individuare un aspetto sottovalutato dalla critica, focalizzata principalmente sul realismo documentario dell'autore francese. Attraverso la rilettura di Curtius, si insiste invece sull'abilità di rappresentazione delle passioni umane e dei movimenti interiori e spirituali dei personaggi da parte di Balzac.
Parole chiave: Balzac, Curtius, romanzo ottocentesco, realismo.

Translation of the article «Balzac Seen by a Foreign Critic, Ernst Robert Curtius» which appeared in the *Balzac Review / Revue Balzac* journal. The content of Curtius' monograph on Balzac is taken up to identify an aspect underestimated by critics, mainly focused on the documentary realism of the French author. Through the rereading of Curtius, the ability of Balzac to represent human passions and the inner and spiritual movements of characters is pointed out.
Keywords: Balzac, Curtius, nineteenth century novel, realism.



Tra le innovazioni letterarie di Balzac spicca l'ambizione esplicita di ritrarre tutti gli aspetti della società del suo tempo con l'attenzione e l'obiettività di un biologo che classifica le specie viventi. Per molto tempo,

* L'articolo qui proposto è comparso per la prima volta in *The Balzac Review / Revue Balzac* n. 1 (2018), *Balzac et l'étranger* con il titolo «Historicism and Beyond. Balzac Seen by a Foreign Critic, Ernst Robert Curtius», pp. 25-36. I nostri più sentiti ringraziamenti vanno a Thomas G. Pavel e al direttore della rivista Francesco Spandri, che con grande generosità ed entusiasmo hanno sostenuto l'iniziativa di offrire qui una traduzione italiana dell'articolo. Le citazioni, in inglese nel contributo originale, si danno qui tradotte in italiano nel caso esista un'edizione italiana; in caso contrario, si danno in lingua originale.

suggestionata da questo progetto pseudo-scientifico, gran parte della tradizione critica francese ha applaudito il realismo sociale e storico di Balzac, in particolare il modo in cui descrisse le istituzioni, i costumi e le abitudini di vita della popolazione francese durante il Primo Impero, la Restaurazione e la Monarchia di Luglio.

Il libro di Ferdinand de Brunetière su Balzac, pubblicato all'inizio del XX secolo, è un esempio di questo tipo di approccio. Fondandosi sulla visione deterministica della letteratura di Hippolyte Taine, così come sulla teoria dell'evoluzione e della trasformazione delle specie di Darwin, il libro di Brunetière sosteneva che la grandezza della *Comédie humaine* derivava dalla sua capacità storicamente determinata di rappresentare caratteristiche concrete, uniche della Francia del primo Ottocento, riscontrabili, ad esempio, nei personaggi del maggiore Gilet (in *Cousine Bette*, 1846) e del colonnello Bridau (in *La Rabouilleuse*, 1842):

De tels hommes caractérisent une époque. Leurs vices ou leurs appétits peuvent bien être de tous les temps; leur manière de les satisfaire n'est que de sa date. Expressifs ou représentatifs, ils le sont surtout d'un ensemble ou d'un concours de circonstances qui ne se sont rencontrées qu'une fois, et dont ils ont comencé par être les «créatures» avant d'en devenir l'«expression». Et peut-être, au lieu de «créatures» devrais-je dire «les produits», si peut-être ce mot rendait mieux encore ce qu'il y a d'eux en eux qui n'est pas d'eux, mais du «moment» (1906, 113).

Di conseguenza, continua Brunetière, le opere di Balzac possono essere lette come «document», il che significa che, per quanto concerne le biografie militari di Gilet e Bridau, «[on peut douter] si les archives du Ministère de la guerre, dans leurs dossiers, en contiennent de plus authentiques, et de plus intéressantes» (1906, 114). Molti critici francesi che hanno commentato Balzac nel XX e XXI secolo hanno adottato questo approccio. Infatti, dato che il principale obiettivo artistico di Balzac era quello di rappresentare la società francese del suo tempo in modo attendibile e dettagliato, come potevano questi critici e storici della letteratura non fidarsi e non controllare attentamente le descrizioni di questi paesaggi conosciuti, familiari e amati?

La consapevolezza che Balzac non fosse solo uno scrupoloso pittore realista del suo tempo e del suo Paese, ma che contemplasse anche una

visione più generale e profonda dell'umanità, è sorta in epoca più tarda e in contesti stranieri, quando i lettori, e in particolare gli scrittori stranieri hanno iniziato a scoprirlo: Oscar Wilde, Henry James e Robert Louis Stevenson nel Regno Unito, August Strindberg in Svezia e Hugo von Hofmannstahl in Austria. A questi scrittori non interessava ciò che era accaduto in Francia dopo la caduta di Napoleone Bonaparte. Per loro la Restaurazione francese e la Monarchia di Luglio erano qualcosa di distante nel tempo, di lontano, che riguardavano un altro paese e persone che, in aggiunta, erano tutte morte. La precisione documentaria dei romanzi di Balzac, invece di essere il fine ultimo della rappresentazione, era piuttosto un mezzo per propositi più elevati.

Così, nel 1908, quando la casa editrice Insel Verlag lanciò un'edizione tedesca della *Comédie humaine* di Balzac, Hugo von Hofmannstahl scrisse un saggio entusiasta sul suo autore, definendo il suo travolgente e misterioso talento «die größte, substantiellste schöpferische Phantasie, die seit Shakespeare da war» (1908, viii). Qualunque romanzo di Balzac si sfogli, sosteneva Hofmannstahl, questo ci permette di sentire il polso del mondo, la sostanza della vita, mentre i dettagli sociali e storici concreti sono solo la vernice sotto la quale si nasconde una verità forte, duratura. La ricerca di questa verità più profonda e più vera, che si lega con la spiritualità di quel periodo storico e l'intensità quasi intollerabile dell'arte di Balzac, fu proseguita e portata a compimento da Ernst Robert Curtius nell'opera *Balzac*, pubblicata nel 1923¹.

Nato in Alsazia nel 1886, in un tempo in cui, dopo la guerra franco-prussiana del 1870, la regione faceva parte del Secondo Reich tedesco, Curtius, che in seguito insegnò a Marburgo e a Heidelberg, fu un grande ammiratore e difensore della letteratura francese moderna, nonché un precoce sostenitore dell'unità europea. Conosceva bene l'opera di Brunetière perché nel 1906, l'anno dell'*Honoré de Balzac* di Brunetière, Curtius studiava a Parigi e, inoltre, dedicò la sua tesi di dottorato all'opera del critico francese (1914). Curtius in seguito confessò di non condividere l'approccio di Brunetière alla letteratura e i suoi giudizi di valore. Si sentiva vicino a

¹ Da qui in avanti si citerà con CB l'edizione italiana dell'opera (trad. it a cura di Vincenzo Loriga, Milano, il Saggiatore di Alberto Mondadori Editore, 1969). Si eviterà di indicare per ogni occorrenza la data di pubblicazione, segnalando solamente il numero di pagina.

Proust, ma anche alle sue fonti filosofiche, la filosofia di Bergson e, oltre Bergson, a Schopenhauer, il cui pensiero ispirò tanti scrittori e artisti tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. E poiché l'atteggiamento di Curtius nei confronti della vita era, come quello di Bergson, fundamentalmente ottimista, aveva anche qualcosa in comune con Nietzsche, i cui aforismi aggiungevano slancio ed entusiasmo alla passione oscura di Schopenhauer per gli strati profondi, invisibili dell'esperienza.

Il suo libro su Balzac (1923) esamina il modo in cui la *Comédie humaine* affronta un insieme di temi umani, spirituali e trans-storici, che, secondo Curtius, costituiscono il nucleo vivo e dinamico dell'opera di Balzac. Questo nucleo è legato ai desideri e alle ambizioni più intime dello scrittore, ma la loro rilevanza va ben oltre il ristretto contesto storico che li ha generati. Curtius inizia citando le famose parole di Balzac «Chi mai può vantarsi di essere stato capito? Moriamo tutti misconosciuti» (CB, 9), sostenendo che questa affermazione «[può] costituire un indizio per chiunque voglia capire l'opera e l'animo [dello scrittore]» (CB, 9). La confessione di Balzac di avere un segreto che nessuno ha mai conosciuto, un segreto che ha plasmato la sua vita e la sua opera, nasce, agli occhi di Curtius, dai meandri della psiche del suo creatore piuttosto che dallo stato della società francese tra il 1815 e il 1835. Per quanto riguarda i dettagli della biografia dell'autore, essi sono certamente utili, ma il critico deve anche percepire l'ardente nucleo di energia e passione. Citando la prima parte della poesia di Wordsworth «Our birth is but a sleep and a forgetting», in cui si afferma che la nostra anima, la stella della nostra vita «Hath had elsewhere its setting, / And cometh from afar» (CB, 10)², Curtius chiarisce che, a suo avviso, la vita e l'anima di un artista non appartengono pienamente al mondo contingente, storico, ma hanno origine in un altrove imperscrutabile.

Secondo Curtius, il desiderio di Balzac di essere amato e di essere famoso non nasce solo dal suo straordinario temperamento, «grande insouciance, taciturnité, pas de méchanceté, originalité complète» (come lo descrissero i suoi maestri, CB, 11)³, ma anche da una proiezione interiore

² Versi assenti nella versione abbreviata di Henri Jourdan (Paris, Grasset, 1933) e nell'eccellente traduzione completa delle opere di Michel Beretti (Paris, Éditions des Syrtes, 1999).

³ In francese nell'edizione italiana.

che gli permise di affrontare l'enigma della sua propria creatività spirituale. Questa proiezione avrebbe avuto a che fare con un'esperienza infantile straziante, descritta in *Le Lys dans la vallée* (1835). E, come un altro dei suoi personaggi, Nicolas Poussin, che nello *Chef d'oeuvre inconnu* (1831) grida: «So che potrò diventare un grand'uomo!» (CB, 16), con tutta probabilità il giovane Balzac ebbe un'improvvisa rivelazione del proprio genio. Queste esperienze interiori lo portarono a capire che l'esistenza è un mistero, sia nella natura che nella storia, e che pochi, pochissimi eletti vi si avvicinano. La causa prima di tutte le cose, si rese conto Balzac, deve essere uno spirito, un'anima, e il vero artista, come afferma il pittore Frenhofer nello *Chef d'oeuvre inconnu*, deve andare oltre gli incidenti visibili della vita per farsi strada nell'Arcano della natura (CB, 18). Inoltre, la sensibilità religiosa di Balzac fluttua talvolta al di sopra del mondo reale, come testimoniano *Louis Lambert* (1832) e *Seraphita* (1834), ma può anche simpatizzare con il cristianesimo, che in *Le Médecin de campagne* (1833) e *L'Envers de la vie contemporaine* (1848) si manifesta come sacrificio di sé e carità.

Nonostante il suo sospetto nei confronti di uno storicismo ristretto, Curtius dedica una notevole attenzione all'ambiente in cui vive l'autore, in particolare alla sua atmosfera intellettuale. In concomitanza con i grandi cambiamenti politici e sociali avvenuti tra la fine del XVIII secolo e la fine del XIX secolo, in Europa fiorì, come alternativa alle visioni del mondo scientifiche e razionaliste, un'abbondanza di tendenze spiritualiste, alcune originali, altre legate a vecchie scuole di pensiero gnostiche ed ermetiche, come dimostra l'impatto degli insegnamenti mistico-ermetici di Emanuel Swedenborg e Claude Louis de Saint-Martin. Anche all'interno delle religioni consolidate emersero nuove idee e pratiche, tra cui si possono citare l'approccio ermeneutico all'interpretazione delle Scritture di Schleiermacher e, in Francia, l'adesione di Chateaubriand alla religione del cuore⁴. Pertanto, la comprensione di Balzac da parte di Curtius (così come quella di Goethe da parte del suo amico Friedrich Gundolf, 1916) si fonda su una nuova percezione della storia che enfatizza le forze spirituali e culturali che guidano la vita e lo spirito creativo dell'autore. Balzac, ha dimostrato

⁴ Philippe Murray (1999 [1984]) ha tracciato un quadro esaustivo delle tendenze occultiste diffuse nel XIX secolo, mostrando quanto profondamente abbiano influenzato i maggiori scrittori, artisti e pensatori della società del tempo.

Curtius, non è né un artigiano che fabbrica romanzi efficaci, né un genio romantico che fluttua al di sopra del mondo, ma qualcuno che lotta per avere accesso agli strati più profondi dell'Essere, capace di «catturare l'atemporalità che si manifesta nel tempo»⁵. Per descrivere questa lotta, Curtius seleziona alcuni temi: l'energia, la passione, l'amore, il potere e la conoscenza, che si radicano sia nell'anima di Balzac sia nel mondo che egli svela e rappresenta.

L'energia, innanzitutto. Curtius è uno dei primi critici ad aver compreso che per Balzac, nel cuore del mondo così come in ciascuno degli individui che lo abitano, risiede una carica di energia che rende possibili le aspirazioni, i progetti e la capacità di comprendere. Balzac la evoca più volte, denominandola impulso vitale, vita, fluido, elettricità, volontà, pensiero, forza: tutti termini che designano la stessa entità, l'energia che muove il mondo e i suoi abitanti. In *Louis Lambert* Curtius vede articolarsi questo tema nella sua forma migliore, definito da Balzac come *pensiero* e *idea*, quando appartiene alla vita interiore, e *desiderio* e *volontà*, quando si riferisce a quella esteriore. Questa energia può essere convertita in qualcos'altro, come quando, in *Le Lys dans la vallée*, Madame de Morsauf converte il suo amore per Félix de Vandenesse in carità verso gli altri; può essere consapevolmente rafforzata, moltiplicando così i suoi effetti, come fanno fare Louis Lambert, Balthasar Claes in *À la recherche de l'absolu* (1834) e Grandet in *Eugénie Grandet* (1833); e può anche svilupparsi sotto una pressione esterna, come accade all'abate de Solis in *Jésus-Christ en Flandres* (1831). Idealmente benefica, la concentrazione di energia può anche avere effetti deleteri, come dimostra la storia di Paul de Mannerville, un personaggio che, dopo essere stato terrorizzato dal padre, perde ogni vigore morale (*Le Contrat de mariage*, 1835). Poiché la quantità limitata di energia concessa a ciascun individuo deve essere spesa con attenzione, Balzac è incline a favorire la passività piuttosto che l'attività, o almeno a raccomandare un ritmo vitale moderato e l'astinenza dalle soddisfazioni dei sensi, come dimostra la tragedia di Raphaël, in *La Peau de chagrin* (1831). Curtius scopre così non solo quello che può essere definito il volto «biedermeier»

⁵ «Zeitlosigkeit, die durchscheint in der Zeit» (trad. «Atemporalità che si manifesta nel tempo») è il titolo del capitolo dedicato a Curtius nell'illuminante libro di Hans Ulrich Gumbrecht pubblicato nel 2002. L'espressione è tratta da Curtius (1948, 423).

di Balzac (e infatti la dedizione di Véronique Graslin per il benessere del suo villaggio, in *Le Curé du village*, 1839, è straordinariamente simile a quella di Brigitta nel racconto di Adalbert Stifter, *Brigitta*, 1844), ma anche il significato più profondo alla base di questo atteggiamento, che implica la guarigione delle ferite interiori per mezzo di opere caritatevoli verso i bisognosi.

La passione, poi, *qualsiasi* tipo di passione. Balzac è il primo romanziere ad applicare alla società sua contemporanea non solo l'interesse di Walter Scott per l'ambientazione storica e sociale dell'azione, ma anche l'audace scommessa del grande scrittore scozzese di scrivere romanzi in cui l'amore e la formazione della coppia non sono l'unico, e nemmeno il principale, centro d'interesse (ad esempio in *Old Mortality*, 1816, o *Il cuore di Mid-Lothian*, 1818). Le passioni in Balzac hanno come oggetto ogni aspetto della vita umana, sia esso il più nobile: l'arte (Joseph Bridau), la filosofia (Louis Lambert e Daniel d'Arthez), la carità (il dottor Benassis); l'utile: il denaro (Gobseck), il successo sociale (Lucien Rubempré); il più meschino: affittare un alloggio appetibile (Abbé Troubert in *Le Curé de Tours*), sospendere i diritti legali di un marito scomodo (Mme d'Espard in *L'Interdiction*); ma anche il più selvaggio: la scoperta della pietra filosofale (Balthasar Claes), il dominio segreto sulla società (Vautrin nel ruolo dell'abbé Herrera in *Spendeurs et misères des courtisanes*, 1838-47). In tutti questi casi, la passione persegue vigorosamente il suo obiettivo; in alcuni casi, quelli che interessano maggiormente Balzac, diventa ossessiva. È quanto accade a Gobseck, a Balthasar Claes e al pacifico collezionista d'arte Cousin Pons, la cui devozione per gli oggetti d'arte si trasforma in monomania. Mentre Balzac descrive questi personaggi come «cercatori d'infinito», Curtius attribuisce loro il più alto termine tedesco di elogio febbrile, definendo la loro ricerca «faustiana». Essi formano, dice Curtius, una «schiera di spiriti che si smarriscono nel sublime» (CB, 95), i più memorabili dei quali sono i due artisti che lottano per spingere la loro arte oltre i limiti: Frenhofer, il pittore che in *Le Chef d'oeuvre inconnu* (1831) scopre involontariamente l'arte non figurativa, e Gambarra (in *Gambarra*, 1837), il primo compositore di musica a-tonale.

Senza essere l'unica passione, l'amore ha una propria collocazione ne *La Comédie humaine*. Può toccare il cuore dell'uomo solo una volta nella

vita, mentre tutte le altre relazioni sono semplici divertimenti dei sensi. Tuttavia, la sete di piacere può essere ossessiva come qualsiasi altra passione e Coralie nella seconda parte di *Illusions perdues* (1839), così come Paquita in *La Fille aux yeux d'or* (1835), vivono la loro vita come generose dispensatrici di piacere, fino a quando l'amore che capita una volta nella vita le colpisce e, alla fine, le uccide. L'amore romantico ed esclusivo è certamente una delle forze più alte e potenti de *La Comédie humaine*, ma, se escludiamo i casi in cui la sua bellezza risplende libera (in *Modeste Mignon*, 1844, o in *Ferragus*, 1834), si noterà come molti romanzi di Balzac mettono in guardia dalle sue tentazioni. *Mémoires de deux jeunes mariées* (1841) si schiera contro di esso, *La Duchesse de Langeais* mostra come possa essere deriso e svilito, *Le Lys dans la vallée* e *Le Curé du village* (1841) lo oppongono alla devozione materna e alla carità. Anche le sue forme più nobili si scontrano con la volontà di potenza che anima i personaggi più ambiziosi: Henry de Marsay, il dandy di successo, stabilisce molto presto che chi vuole il potere deve guardarsi dalle donne (CB, 133).

Secondo Curtius, quindi, Balzac non ha scritto la sua *Comédie humaine* semplicemente per produrre documenti affidabili che rivaleggiassero con quelli del War Office: il suo obiettivo principale era quello di penetrare e conquistare il segreto della vita, sociale e fisico, morale e materiale. «La conoscenza», scrive Curtius «è il punto di incrocio di tutte le direzioni spirituali del mondo balzachiano» (CB, 140). «La vita è in noi, non fuori di noi» (CB, 140) afferma Louis Lambert, eppure, lungi dal limitarsi all'approfondimento psicologico, Balzac si sforza di cogliere l'unità interno/esterno del mondo. Studiò tutte le scienze – zoologia, fisica, astronomia, economia, medicina, criminologia, strategia, giurisprudenza, teologia – e il sistema che ne risultò aveva, secondo Curtius, tre rami: fisiologia, sociologia e psicologia. I personaggi di Balzac sono, innanzitutto, esseri viventi che, successivamente, appartengono alla società e che, infine, sono dotati di un'anima. L'evoluzione storica, governata dalla divinità, porta l'uomo a trionfare sulla materia e a sostituire il dominio della forza brutale con il regno della mente.

L'intelligenza, commenta Curtius, è per il pensiero francese una nozione centrale, corrispondente al ruolo di *Geist*, spirito, nella filosofia tedesca. Lo spirito costruisce la realtà, mentre l'intelligenza analizza i fatti;

lo spirito impone alla natura le sue leggi, l'intelligenza congiunge dati indipendenti (CB, 154). E qui, per un breve momento, Curtius ci fa vedere la sua profonda inclinazione: «E se, per Hegel, Dio è l'oggettivamente oscuro, la teologia classica dell'antichità della tradizione romanica attribuisce invece all'essenza di Dio la più luminosa trasparenza conoscitiva» (CB, 155).

Dopo le devastanti esperienze del regime nazionalsocialista e della Seconda Guerra Mondiale, l'interesse di Curtius si volse ai tempi passati, quando le rivalità nazionali non avevano ancora disgregato la cultura europea. Prima di ritirarsi a Roma, il centro perenne dell'arte e del pensiero europeo, scrisse la sua opera più nota, l'ampia ed erudita *Letteratura europea e Medioevo latino* (1948).

Meno enciclopedico, concentrato su un solo autore e, sfortunatamente, meno conosciuto, il suo primo libro su Balzac è un risultato altrettanto significativo. Dal segreto imperscrutabile di Balzac alla sua ricerca dell'Arcano del mondo, alle forze regolatrici della *Comédie humaine*, alle sue opinioni sulla società e sulla politica, alla sua arte e al suo stile, Curtius considera tutti gli aspetti principali della sua opera, collegandoli ogni volta alla passione personale dell'autore per la verità. La sua monografia ha svolto un ruolo importante nel far comprendere ai critici che, oltre all'immagine caratteristica di Balzac come rappresentante del realismo del XIX secolo, bisognava essere anche sensibili agli aspetti spirituali, romantici e mistici della sua opera, ossia a quello che il grande critico svizzero Albert Béguin (1946) ha definito 'il Balzac visionario'. Cento anni dopo, questo messaggio è ancora di cruciale importanza.

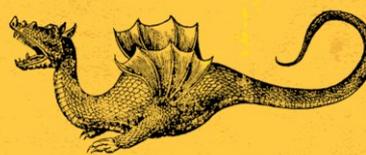
Bibliografia citata

- Béguin, Albert, *Balzac visionnaire*, Genève, Albert Skira, 1946.
- Brunetière, Fernand de, *Honoré de Balzac, 1799-1850*, Paris, Calmann-Lévy, 1906.
- Curtius, Ernst Robert, *Ferdinand Brunetière, historien de la littérature et critique littéraire*, Strasbourg, K. J. Trübner, 1914.
- , *Balzac*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1923; trad. it a cura di Vincenzo Loriga, Milano, il Saggiatore di Alberto Mondadori Editore, 1969.
- , *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Vom Leben und Sterben der grossen Romanisten : Karl Vossler, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer, Erich Auerbach, Werner Krauss*, München, Carl Hanser Verlag, 2002.
- Gundolf, Friedrich, *Goethe*, Berlin, Bondi, 1916.
- Hofmannstahl, Hugo von, «Einleitung» in Honoré de Balzac, *Die Menschliche Komödie*, vol. 1, Leipzig, Insel, 1908, pp. viii-xxvi.
- Murray, Philippe, *Le XIX^e siècle à travers les âges*, Paris, Gallimard, 1999 [1984].



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Verso una «memoria creativa». Shoah e finzione romanzesca nella letteratura francese del XX-XXI secolo

Francesca Dainese
(Università di Padova)*

Abstract

Quale statuto accordare alla «verità» della finzione rispetto alla memoria dei campi di concentramento? L'articolo riprende il dibattito scatenato dalla celebre interdizione adorniana sulla poesia dopo Auschwitz, per mettere in luce come il romanzesco venga indicato, tanto da alcuni sopravvissuti ai campi (come Antelme e Semprun), quanto dagli scrittori del dopo-Shoah (da Perec a Camille de Toledo), come la sola via d'uscita da una forma di memoria divenuta ormai quasi «patologica», perché ossessiva, istituzionalizzata e svuotata della sua vera essenza. Di fronte all'emergenza di nuovi negazionismi, una «memoria creativa» (Imre Kertész) – pacificata, comunitaria, rinnovata nella transattività del suo messaggio, sembra la sola speranza di raccontare quello che è stato, senza dimenticare di dare nuove forme al futuro. Parole chiave: Shoah, memoria, verità, finzione, romanzesco.

What status should be accorded to the «truth» of fiction with respect to the memory of the concentration camps? The article takes up the debate sparked by the famous Adornian interdiction on poetry after Auschwitz, to highlight how the novel is indicated, both by some survivors of the camps (such as Antelme and Semprun), and by the writers of the post-Shoah (from Perec to Camille de Toledo), as the only way out of a form of memory that has now become almost «pathological», because it is obsessive, institutionalized and emptied of its true essence. In the face of the emergence of new denialism, a «creative memory» (Imre Kertész) - peaceful, communal, renewed in the transitivity of its message - seems the only hope of recounting what has been, without forgetting to give new forms to the future.

Keywords: Shoah, memory, truth, fiction, novel.



* Alcune riflessioni contenute in questo articolo sono state ulteriormente sviluppate dall'autrice nella monografia *À chacun sa cicatrice: Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano* (Dainese, 2022a).

Il «tacito tumulto»¹ della memoria: una parola presa in ostaggio

All'indomani della Liberazione, David Rousset pubblica *L'univers concentrationnaire*, un'opera di testimonianza, premiata nel 1946 col premio Renaudot, che racconta la sua esperienza di prigioniero politico a Buchenwald. L'anno successivo, scrive *Les jours de notre mort*, in cui confronta i propri ricordi con quelli di altri deportati, mostrando al lettore tutta la crudeltà e l'assurdità dei campi. Se la seconda edizione di questo testo avrà per sottotitolo «romanzo», nella prima edizione le avvertenze al lettore specificano quanto segue: «La fabulation n'a pas de part dans ce travail. Les faits, les événements, les personnages sont tous authentiques. Il eut été puéril d'inventer alors que la réalité dépassait tant l'imaginaire» (Rousset, 1947, 11)². Rousset si serve dunque della «tecnica del romanzo», senza considerarla incompatibile con la dimensione referenziale, ma ammettendo al contrario l'esistenza di una zona di mezzo necessaria tra due poli solo apparentemente antitetici: quello dei fatti e quello della finzione. Tuttavia, nel 1949, Theodor W. Adorno afferma che «écrire un poème après Auschwitz est barbare» (Adorno, 1986, 23)³, vietando, di fatto, qualsiasi forma di estetizzazione letteraria dell'esperienza concentrazionaria, in nome dell'etica e della morale.

Sebbene il filosofo ritornerà sulle sue posizioni (Tirvaudey, 2017, 217-232), il dibattito sull'utilizzo della finzione romanzesca rispetto al genocidio resta aperto. Se la finzione è al di là del vero e del falso⁴, al punto da suscitare il sospetto sulla sua stessa capacità di farsi testimone del reale, come poterla applicare alla realtà dei campi di concentramento? Quando,

¹ L'espressione è tratta da *Myrica*, «Il Lampo», Pascoli (2016 [1891]).

² «L'affabulazione non ha alcun ruolo in questo lavoro. I fatti, gli eventi, i personaggi sono tutti autentici. Sarebbe stato puerile inventare quando la realtà superava così tanto l'immaginazione». D'ora in avanti verranno riportate nel corpo del testo le citazioni in lingua originale francese. Le traduzioni, in nota, saranno a cura dell'autrice dell'articolo.

³ «Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie».

⁴ Gérard Genette, nella sua distinzione tra «fiction» e «diction», ovvero tra la componente immaginativa del testo e quella formale, vede nella finzione romanzesca un patto di irresponsabilità nei confronti del reale che lega tanto il lettore quanto lo scrittore: «l'énoncé de fiction [...] est au-delà ou en deçà du vrai et du faux, et le contrat paradoxal d'irresponsabilité réciproque qu'il noue avec son récepteur est un parfait emblème du fameux désintéressement esthétique», Genette (1991, 20) («L'enunciato finzionale [...] è al di là o al di qua del vero e del falso, e il contratto paradossale di reciproca irresponsabilità che stabilisce con chi lo riceve è un perfetto emblema del famoso disinteresse estetico»).

nel 1959, André Schwarz-Bart pubblica *Le dernier des justes*, il romanzo suscita accese polemiche: l'autore, un giovane scrittore di origini ebreo-polacche, che ha perduto la sua famiglia nei campi e che ha militato nella resistenza, mette in scena l'epopea dei Lévy, una dinastia di Giusti che, dal primo martire, morto in un massacro religioso nel 1185, all'ultimo, Ernie Lévy, deportato ad Auschwitz, sono protagonisti di un destino diasporico di indicibile sofferenza. Benché l'opera ottenga il premio Goncourt e venda milioni di copie, Schwarz-Bart è accusato di diffondere una visione vittimistica della storia ebraica e di servirsi di una ricostruzione finzionale dei campi di concentramento che oltraggia la realtà dei fatti (Kaufmann, 2002, 68-96). L'uso dell'immaginazione per dare voce all'orrore dei campi non interroga solo il limite tra realtà e finzione, tra documento e romanzo. Ciò che viene messo in discussione sono soprattutto il ruolo e la legittimità della letteratura nel racconto e nella trasmissione della tragedia: di che cosa *si può* scrivere? Di che cosa *si deve* scrivere? Ancora nel 1973 Maurice Blanchot, in *Le Pas au-delà*, afferma che è necessario parlare della Shoah, ma ne decreta allo stesso tempo il carattere indicibile e inenarrabile: «que le fait concentrationnaire, l'extermination des juifs et les camps de la mort [...] soient pour l'histoire un absolu qui a interrompu l'histoire, on *doit* le dire, sans cependant pouvoir rien dire d'autre» (Blanchot, 1973, 156).

Se il filosofo scopre, attorno agli anni Ottanta una nuova forma di letterarietà «transitiva», per quanto esitante e frammentaria, ne *L'Espèce humaine* di Robert Antelme, Paul Ricœur vede nell'Olocausto una progressiva fine dell'arte del raccontare, a cui corrispondono, sul piano sociale, una crisi valoriale e un disgregamento del corpo comunitario. I campi di concentramento si configurano infatti come un evento «epoch making» (Ricœur, 2000, 98), ovvero come un «elemento di discordanza» maggiore: un trauma inassimilabile, volto a compromettere non solo la narrazione identitaria del singolo ma dell'intera collettività. Quale «coerenza» dare a una storia priva di senso, come quella dell'Olocausto? Come affrontare l'assalto silenzioso della memoria, che ritorna, in maniera intermittente ma ossessiva, negli occhi e nelle parole dei sopravvissuti? Come dare forma ad un rimosso che sfugge al dominio della parola? Ricœur parla di una memoria «empêchée» (2002, 82), ovvero inibita, se non interdotta, proibita, da un linguaggio aporetico, incapace di trasmettere l'esperienza limite

dei campi. Del resto, il trauma dell'annientamento e la difficoltà di raccontarlo si leggono proprio ne *L'Espèce humaine* di Robert Antelme, deportato politico a Dachau, che scrive una delle prime opere di testimonianza: «Durant les premiers jours qui ont suivi notre retour, nous avons été, tous je pense, en proie à un véritable délire. Nous voulions parler, être entendus enfin. [...] Et cependant, c'était impossible. À peine commencions-nous à raconter, que nous suffoquions» (Antelme, 1957, 9)⁵. Questa immagine di asfissia, che si realizza nel tentativo, allo stesso tempo tumultuoso e reticente, di raccontare la crudeltà della deportazione, ricorre anche nel racconto autobiografico *L'Écriture ou la vie* di Jorge Semprun, prigioniero politico franco-spagnolo sopravvissuto a Buchenwald, che parlerà della memoria della deportazione per la prima volta solo attorno agli anni Sessanta⁶, dopo anni di silenzio:

Je ne possède rien d'autre que ma mort, mon expérience de la mort, pour dire ma vie, l'exprimer, la porter en avant. Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d'y parvenir c'est l'écriture. Or celle-ci me ramène à la mort, m'y enferme, m'y asphyxie. Voilà où j'en suis: je ne puis vivre qu'en assumant cette mort par l'écriture, mais l'écriture m'interdit littéralement de vivre (Semprun, 1994, 215).

Le considerazioni autoriflessive e metadiscorsive di Antelme e Semprun sono caratteristiche di molte opere appartenenti alla problematica categoria di «letteratura concentrazionaria». Problematica perché, come scrive Elie Wiesel, «Auschwitz nie toute littérature comme il nie tous les systèmes, toutes les doctrines. Un roman sur Auschwitz n'est pas un roman ou n'est pas sur Auschwitz» (Wiesel, 1977, 90-91). Catherine Douzou e Jean-Paul Dufiet, parlando di Charlotte Delbo, prigioniera politica deportata ad Auschwitz-Birkenau⁷, preferiscono dunque la definizione di «écrits concentrationnaires», notando ugualmente che «l'écrit concentrationnaire défie la sémantique, la langue et le verbe lui-même, il peine à se

⁵ «Nei primi giorni che seguirono il nostro ritorno, eravamo tutti, credo, in preda a un vero e proprio delirio. Volevamo parlare, per essere finalmente ascoltati. [...] Eppure era impossibile. Non appena cominciamo a raccontare soffocavamo».

⁶ L'esperienza della deportazione viene raccontata per la prima volta da Jorge Semprun ne *Le grand voyage* (1963).

⁷ Charlotte Delbo, pubblica il primo testo dedicato alle compagne di prigionia solo nel 1965.

transformer en connaissance et à participer à une transmission pour autrui» (Douzou, Dufiet, 2016, 11). Senza entrare nel capzioso dibattito delle tante possibili definizioni, le opere dei testimoni «balbettano» l'esperienza estrema della morte: con una scrittura esitante, che dubita di se stessa, essi mettono in luce la difficoltà di raccontare l'orrore, ma anche la paura di non essere ascoltati, creduti o completamente capiti. Primo Levi in *Se questo è un uomo* denuncia così l'aporia di un linguaggio incapace di dare voce al genocidio: «Così, per la prima volta, ci siamo resi conto che nella nostra lingua mancano le parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo» (Levi, 2002 [1947], 24). Non solo: egli sottolinea anche la freddezza che accoglie le testimonianze dei sopravvissuti all'indomani della guerra:

Qui c'è mia sorella e qualche amico non precisato, e molta altra gente. Tutti mi stanno ascoltando, e io sto raccontando proprio questo. [...] Racconto [tutto nel dettaglio]. È un godimento intenso, fisico, inespriabile, essere nella mia casa, fra persone amiche, e avere tante cose da raccontare: ma non posso non accorgermi che i miei ascoltatori non mi seguono. Anzi, sono del tutto indifferenti (Levi, 2002 [1947], 62-63).

In effetti, nel secondo dopoguerra, le opere di testimonianza non hanno grande diffusione. Pur essendo numerose⁸, non vengono, per la maggior parte, riconosciute come «letterarie», né sono prese in considerazione dagli storici, che le ritengono ammantate di verità particolari, quindi incapaci di rendere conto, da un punto di vista oggettivo, dell'esperienza dei campi. È solo dopo il processo ad Eichmann del 1961 che si assiste a una rivalutazione del ruolo del testimone (Wieviorka, 1998).

Secondo Jean Cayrol e Robert Antelme la finzione è tuttavia l'unico modo per vincere l'indifferenza di un pubblico reticente, che, all'indomani della guerra, vuole dimenticare rapidamente i suoi orrori: il romanzesco si propone dunque, ai loro occhi, come uno strumento di comprensione e di trasmissione di un reale allo stesso tempo troppo complesso e insopportabile. Jean Cayrol, prigioniero politico deportato a Mauthausen, è l'autore

⁸ Ne *Le Mythe du grand silence: Auschwitz, les Français, la mémoire*, l'autore cerca di rovesciare la *doxa* del silenzio dopo Auschwitz, mettendo in luce quante e quali opere in Europa abbiano parlato, nell'immediato dopoguerra, del genocidio (Azouvi, 2015).

di un saggio dal titolo eloquente: «Un romanesque concentrationnaire» (Cayrol, 1949). A lui si deve la prima riflessione teorica sulla parola dopo Auschwitz, una parola che ritorna, come Lazzaro, «dalla morte alla vita», grazie all'utilizzo della finzione.

Aussi n'est-il pas absurde d'envisager un Art né directement d'une telle convulsion humaine, d'une catastrophe qui a ébranlé les fondements mêmes de notre conscience, un Art qui serait peu propice au chantage qu'exerce tout mode littéraire, un art qui, par suite de ses créations et de ses procédés mêmes, porterait le nom d'art lazareen (341)⁹.

Di quest'arte, dice Cayrol, *Guernica* di Picasso potrebbe rappresentare il migliore esempio, per l'efficacia della sua decostruzione/ricostruzione finzionale della realtà. Ugualmente, sul piano letterario, il romanzesco concentrazionario non propone di inventare o tradire la dimensione referenziale, ma al contrario di «pousse[r] jusqu'au bout [l'] expérience du mal afin de faire éclater la “vérité du Camp”» (348)¹⁰. Il ricorso alla creazione artistica, non è dunque considerato offensivo dal punto di vista etico, se permette una migliore comprensione del male assoluto, se riesce a trasmetterne l'aspetto scandaloso e inaudito del genocidio, senza trivializzarlo.

Anche Robert Antelme vede nella finzione l'unico modo possibile per perpetuare la memoria dei campi in maniera efficace, senza che questo debba essere considerato oltraggioso per la memoria delle vittime: «Nous avons donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose» (Antelme, 1957, 9)¹¹. Ugualmente, Jorge Semprun ritiene indispensabile l'utilizzo della finzione per poter affidare ai lettori la

⁹ «Inoltre non è assurdo immaginare un'Arte nata direttamente da una simile convulsione umana, da una catastrofe che ha scosso le fondamenta stesse della nostra coscienza, un'Arte che difficilmente sarebbe favorevole al ricatto esercitato da qualsiasi modalità letteraria, un'arte che, come risultato delle sue creazioni e dei suoi stessi processi, porterebbe il nome di arte lazareana».

¹⁰ «Spingere fino all'estremo l'esperienza del male, al fine di far scaturire “la verità del Campo”».

¹¹ «Avevamo dunque a che fare con una di quelle realtà che, per così dire, oltrepassano l'immaginazione. Era ormai chiaro che solo attraverso la scelta, vale a dire ancora attraverso l'immaginazione, si poteva provare a dire qualcosa al riguardo».

sua esperienza autobiografica a Buchenwald. Ne *L'écriture ou la vie* scrive infatti: «Raconter bien, ça veut dire: de façon à être entendus. On n'y parviendra pas sans un peu d'artifice» (1994, 165)¹². E ancora:

Je ne veux pas d'un simple témoignage. D'emblée, je veux éviter, m'éviter l'énumération des souffrances et des horreurs. [...] Il me faut donc un «je» de la narration, nourri de mon expérience mais la dépassant, capable d'y insérer de l'imaginaire, de la fiction... une fiction qui serait aussi éclairante que la vérité, certes. Qui aiderait la réalité à paraître réelle, la vérité à être vraisemblable (1994, 217).

Per il suo carattere esitante e reticente, Roland Barthes vede nella letteratura concentrazionaria una forma di impedimento e di spersonalizzazione della scrittura, ma anche il *fil rouge* che unisce le esperienze formali del Nouveau Roman e la *littérature engagée* (Barthes, 1953). Tra questi due estremi, che caratterizzano le due principali tendenze letterarie degli anni Cinquanta/Sessanta, si alza la voce di un giovane scrittore, Georges Perec. Nel progetto di una rivista di ispirazione marxista chiamata *Ligne Générale*, egli analizza l'opera di Robert Antelme, difendendo strenuamente il ricorso al romanzesco, giudicato necessario per uscire dall'*impasse* dell'indicibile: «L'on ne sait pas très bien si c'est la littérature que l'on méprise, au nom des camps de concentration, ou les camps de concentration au nom de la littérature» (Perec, 1992 [1963], 88)¹³. Per l'autore di *W ou le souvenir d'enfance*, nato nel 1936 e unico sopravvissuto della sua famiglia alla Seconda Guerra mondiale, sarà indispensabile trovare una «griglia» finzionale¹⁴ capace di far parlare e rendere infine significativa il dolore della

¹² «Raccontare bene vuole dire: in modo da essere ascoltati. Non ci arriveremo mai senza un po' di artificio».

¹³ «Non sappiamo bene se è la letteratura che disprezziamo, in nome dei campi di concentramento, o i campi di concentramento in nome della letteratura».

¹⁴ «L'univers concentrationnaire est distancié. Robert Antelme se refuse à traiter son expérience comme un tout, donné une fois pour toutes, allant de soi, éloquent, à lui seul. Il la brise. Il l'interroge. Il pourrait lui suffire d'évoquer, de même qu'il pourrait lui suffire de montrer ses plaies sans rien dire. Mais entre son expérience et nous, il interpose la grille d'une découverte, d'une mémoire, d'une conscience allant jusqu'au bout» (Perec, 1992 [1963], 95) («L'universo dei campi di concentramento è distanziato. Robert Antelme si rifiuta di trattare la sua esperienza come un tutto uniforme, come se fosse data una volta per tutte, di per sé evidente, eloquente, di per sé. La frantuma. La interroga. Potrebbe bastargli il fatto di evocarla, così come potrebbe bastargli mostrare le sue ferite senza dire nulla. Ma tra noi e la sua esperienza interpone la griglia di una scoperta, di un ricordo, di una coscienza che va fino in fondo».

memoria autobiografica, interrogandone allo stesso tempo la vacuità, l'obiettività e l'autenticità. Sarà proprio passando attraverso la «grille d'une découverte» e la teorizzazione di un «romanzesco fondamentale»¹⁵, basato sulle *contraintes* oulipiane, che Perec attraverserà obliquamente i vuoti dell'autobiografia, considerandosi più che mai uno «scrittore del reale» (1992 [1963], 88).

Il dovere della memoria: la coscienza del Dopo sotto accusa

L'oblio, contro il quale la memoria esercita la sua azione, può essere temporaneo, o comportare al contrario una cancellazione totale delle tracce del passato. Da questa ambiguità essenziale e incontrollabile emerge, secondo Ricœur, la natura inquietante del fenomeno. Così, il filosofo insiste sul concetto di «devoir de mémoire», che impone all'individuo il «dovere di non dimenticare» (Ricœur, 2000, 37). In letteratura, in coincidenza con alcuni eventi storici che hanno contribuito al risveglio delle coscienze contemporanee, come la Guerra dei Sei Giorni e la Guerra dello Yom Kippur, la memoria dei campi riemerge come un ritorno del rimosso. Essa si fa intrusiva ed ossessiva nelle opere degli scrittori francesi che scrivono nel dopo-Shoah. In un romanzo espressionista come *La Danse de Gengis Cohn* di Romain Gary, l'autore, grazie alla finzione, scompone il tempo cronologico, facendo emergere una visione caricaturale e frammentaria della catastrofe, senza tuttavia abbandonare completamente una componente di storicità non fattuale che logora, con domande e non detti, la struttura narrativa. Romain Gary, scrittore e aviatore delle FAFIL che ha perso tutta la famiglia nei campi, all'eccezione della madre, mette in scena una favola filosofica, in cui un *dibbuk*, lo spirito ebraico Gengis Cohn, fin dal suo stesso nome vittima e carnefice, si impossessa del subconscio di un soldato tedesco, l'ex-SS Schatz, che indaga attorno ad una serie di omicidi avvenuti nella foresta di Geist. Il loro dialogo è costruito su una serie di *qui pro quo* dai toni dissacranti e ricalca da vicino quel ridere nel pianto

¹⁵ Si veda l'intervista «Georges Perec et *La Disparition*», INA, «Actualité littéraire», 5 juin 1969. URL < <https://www.ina.fr/video/I09345611> > (cons. 15/04/2023).

di cui parla Thomas Pavel in *Rire et compassion* (2016, 6). L'humour in questo caso non serve, tuttavia, a confortare o a suscitare compassione nel lettore, ma a ferirlo ed affliggerlo, tramite un linguaggio violento e grottesco: i campi, secondo Gary, trovano origine nella degenerazione della cultura, metaforicamente incarnata da una Gioconda con le mani sporche di sangue. Egli mette dunque in scena un processo contro la Storia, in cui i maggiori poeti e filosofi tedeschi appaiono tra i testimoni della difesa: sono loro che hanno contribuito al degrado delle fondamenta della civiltà e alimentato la sua depravazione rendendola infinitamente più spietata. Schiller, Goethe, Hölderlin – ne conviene Gengis Cohn – non sono dissimili dai Simbas del Congo. Se questi ultimi, incolti, si limitano a mangiare le loro vittime, i tedeschi, più raffinati, fanno del popolo eletto un sapone di lusso¹⁶. A mancare al processo e a far sentire il vuoto lasciato dalla loro mancanza sono invece i testimoni dell'accusa, gli ebrei «sommersi» (Levi, 1987, 64):

Ah oui, cette série de meurtres dans la forêt de Geist. Il était en train d'interroger les témoins. Où sont-ils, ces témoins ? Ah oui, ils sont là. Ils sont tous là. Schiller. Heine. Lessing. Spino... Non, non, non pas ceux-là, les autres. Ceux de l'accusation. C'est curieux, ils sont là, ces millions de témoins, uniquement parce qu'ils ne sont plus là (Gary, 2019 [1967], 1118)¹⁷.

Gary non è un testimone diretto dei campi della morte. Dopo aver visitato nel 1966 il ghetto di Varsavia, affida alla finzione e all'humour grottesco il compito di denunciare ciò che è accaduto. L'immagine del

¹⁶ Da cui un gioco di parole secondo cui ciò che è proprio della cultura («propre de la culture»), non è l'espressione dei più alti valori artistici che nobilitano la civiltà, ma il bisogno di pulizia («propreté») etnica (Gary, 2019 [1967], 1084): «Les Allemands avaient Schiller, Goethe, Hölderlin, les Simbas du Congo ne les avaient pas. La différence entre les Allemands héritiers d'une immense culture et les Simbas incultes, c'est que les Simbas mangeaient leurs victimes, tandis que les Allemands les transformaient en savon. *Ce besoin de propreté, c'est la culture*» («I tedeschi avevano Schiller, Goethe, Hölderlin, i Simbas del Congo no. La differenza tra i tedeschi, eredi di un'immensa cultura, e i Simbas ignoranti è che i Simbas mangiavano le loro vittime, mentre i tedeschi li trasformavano in sapone. *Questo bisogno di pulizia è la cultura*»).

¹⁷ «Ah sì, questa serie di omicidi nella foresta di Geist. Stava interrogando i Testimoni. Dove sono questi testimoni? Eh sì, sono là. Sono tutti là. Schiller. Heine. Lessing. Spino... No, no, non quelli, gli altri. Quelli dell'accusa. È curioso, sono qui con noi, questi milioni di testimoni, unicamente perché non ci sono più».

processo che, da Kafka a Dostoevskij, interroga la responsabilità dell'uomo di fronte alla lotta titanica tra il Bene e il Male, fa concludere allo scrittore che la colpa del genocidio non è, infine, solo dei tedeschi, ma dell'uomo stesso, capace di essere, per la sua natura complessa, paradossale ed imprevedibile, un grande creatore come Omero e un carnefice spietato come Eichmann: «un homme digne de ce nom n'est-il pas coupable de tout?» (Gary, 1999 [1972], 157).

È significativo notare che l'immagine del processo, oltre ad evidenziare l'assenza dei «sommersi», permette di rievocare indirettamente anche la prima presa di parola dei sopravvissuti nell'era del post-Shoah e il loro senso di colpa, che ricade sulle generazioni successive. Non a caso, forse, Georges Perec, l'orfano dalla memoria assente, il testimone che non ha visto niente, o che non riesce a ricordare¹⁸, ne *L'Attentat de Sarajevo*, il suo primo romanzo, immagina ugualmente un processo kafkiano dove un giovane protagonista autofinzionale si imputa in maniera ossessiva e ripetitiva una serie di accuse: innocente o colpevole? Boia o vittima? Responsabile o non responsabile?¹⁹

Je dois m'excuser de devoir si souvent m'interrompre. [...] Mais ici, j'ai constamment l'impression que je dois prouver ce que je dis [...]. Comme si j'étais si peu sûr de moi que je sois obligé de plaider sans cesse ma propre cause. En fait, c'est bien de cela qu'il s'agit : un procès, d'un genre un peu particulier (Perec 2016, 135-136)²⁰.

La vicenda romanzesca de *L'Attentat de Sarajevo* ruota attorno ad un duello amoroso tra due uomini che si contendono l'amore di Mila, una

¹⁸ Georges Perec, nato nel 1936, sopravvive ai campi perché nascosto dalla madre che lo imbarca su un treno della Croce rossa in direzione della zona libera, dove lo cresceranno gli zii Bienenfeld. Egli appartiene dunque a quella che Susan Suleiman ha definito «generazione 1.5», in cui rientrano scrittori che erano presenti al momento delle deportazioni, ma troppo piccoli per capire che cosa stava succedendo o per poterlo ricordare (Suleiman, 2006, 178). Gary, nato nel 1914, fa parte della prima generazione, quella dei «sopravvissuti», pur non avendo vissuto direttamente l'esperienza dei campi; Patrick Modiano, nato nel 1945, figlio di ebreo collaborazionista fa parte della seconda generazione; la terza generazione è quella degli «eredi», che iniziano a scrivere attorno agli anni Ottanta.

¹⁹ L'immagine del processo ritorna in altri testi di Georges Perec: si veda Dainese (2022b).

²⁰ «Devo scusarmi di dovermi interrompere così spesso. [...] Ma qui sento costantemente di dover dimostrare quello che dico [...]. Come se fossi così insicuro di me stesso da dover perorare la mia causa tutto il tempo. In effetti si tratta proprio di questo: di un processo, di un tipo un po' particolare».

giovane donna dell'ex-Yugoslavia. Il romanzo, scritto nel 1957, non ha alcun legame diretto con la realtà concentrazionaria, ma il nome in ebraico della donna oggetto del desiderio significa «taglio», «scissione», «rottura definitiva», parole che Perec userà poi spesso per alludere al genocidio, mentre a livello formale, il testo è costruito sulla struttura duale che caratterizzerà poi il suo capolavoro: *W ou le souvenir d'enfance* (Perec, 2017, [1975]). Come raccontare una storia di cui non si sa nulla e di cui si è in un certo senso il tragico, silente risultato? Il giovane Perec impiegherà diversi anni per fare i conti con il senso di colpa del sopravvissuto. Nell'opera del 1975 il racconto finzionale di Gaspard Winkler e del suo doppio, i cui resti si perdono al largo dell'Isola dello Sport, metafora dei campi di concentramento, si alterna a quello autobiografico di Georges Perec e della sua famiglia: una storia piena di interrogativi e di assenze, cui la finzione cerca indirettamente di dare risposte.

Se la scrittura si fa terreno di un'esperienza epistemologica per tutti gli autori che non hanno vissuto direttamente l'Olocausto, Marianne Hirsh ha coniato il termine di «post-memoria» per dare un nome ai ricordi lacunari e spesso ricostruiti presenti nei loro testi. Essi scrivono infatti a partire da traumi personali o collettivi che hanno afflitto la generazione precedente e di cui, a fronte delle poche tracce documentarie e del vuoto di trasmissione, permane viva l'ossessione:

Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. I have developed this notion in relation to children of Holocaust survivors, but I believe it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences. [...] Postmemory – often obsessive and relentless – need not to be absent or evacuated: it is as full as empty, certainly as constructed, as memory itself (Hirsh, 1997, 22)²¹.

²¹ «La post-memoria caratterizza l'esperienza di coloro che crescono dominati da narrazioni che hanno preceduto la loro nascita, i cui stessi racconti, scritti successivamente rispetto ai fatti raccontati, sono mossi dal bisogno di far uscire le storie della generazione precedente, modellate da eventi traumatici che non possono essere né compresi né ricreati. Ho sviluppato questa nozione in relazione ai figli dei sopravvissuti all'Olocausto, ma credo che possa descrivere utilmente altri ricordi di seconda generazione

Il procedere obliquo e a tastonì tra le rovine della Storia di Georges Perec è proprio anche di un autore di «seconda generazione» come Patrick Modiano, figlio di un ebreo collaborazionista, nato all'indomani della guerra. Nei suoi romanzi, lo scrittore non smette di interrogarsi sulla memoria «avvelenata» («*empoisonnée*») che precede la sua nascita. L'appropriazione di un personale diritto alla testimonianza passa ugualmente attraverso capi di accusa immaginari che ricadono sui suoi protagonisti, senza che vi sia mai una reale presa in conto del fatto, o una effettiva remissione della pena²². Modiano, come Perec, non chiede al romanzo di farsi documento storico indubitabile: l'obiettivo delle sue (*auto*)fictions, non è quello di ricostruire storicamente la verità dell'Occupazione ma di mostrare al contrario tutta la fallibilità della logica, di fronte alla ricostruzione «affettiva» di una memoria assente, lacunaria o fallace. Possiamo dunque rivedere il colpevole senso di vuoto delle seconde generazioni nel protagonista autofinzionale di *Livret de famille* quando un poliziotto cerca di interrogarlo come testimone oculare di un fatto di cui non sa nulla: «Le policier en civil m'a prié de le suivre en qualité de "témoin" et je n'ai pas osé lui dire que je n'avais rien vu» (Modiano, 1977, 89)²³. Altrove, sulle tracce di un padre autofinzionale, ebreo collaborazionista invischiato in loschi traffici al mercato nero, il protagonista di *Boulevards de ceinture* ammette: «je ne sais presque rien de lui. Mais j'inventerai» (Modiano, 1972, 77)²⁴. La finzione dunque viene richiamata per colmare i vuoti di un passato che sfugge continuamente, ma perturba e logora, come una sorta di angoscia ereditaria. Anche per ricostruire la vicenda di Dora Bruder, la ragazzina ebrea le cui tracce si perdono sulla strada per Auschwitz, Modiano deve passare attraverso il filtro euristico della finzione, raccontando dapprima la storia in versione romanzesca, in *Voyage de noces* (1990), per poi trovare una forma di *récit* giudicata più etica, al crocevia tra la ricerca documentaria, l'indagine poliziesca e la (auto)biografia (1999 [1997]).

di eventi ed esperienze traumatici culturali o collettivi. [...] La post-memoria, spesso ossessiva e implacabile, non ha bisogno di essere assente o evacuata: è tanto piena quanto vuota, e certamente altrettanto costruita, come la memoria stessa».

²² *Remise de peine*, remissione di pena, è anche il titolo di un suo romanzo: Modiano (1988).

²³ «Il poliziotto in borghese mi ha chiesto di seguirlo, in qualità di "testimone" e non ho osato dirgli che non avevo visto niente».

²⁴ «Non so praticamente nulla di lui. Ma inventerò».

Alors le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, *Voyage de noces*, un moyen comme un autre pour continuer à concentrer mon attention sur Dora Bruder, et peut-être, me disais-je, pour élucider ou deviner quelque chose d'elle, un lieu où elle était passée, un détail de sa vie (Modiano, 1999, 53)²⁵.

Benché *Dora Bruder* non sia un romanzo, la mancanza di documenti, i silenzi paterni che hanno impedito una ricezione/rielaborazione personale degli avvenimenti dell'epoca e l'erosione, inarrestabile, dell'oblio, fanno sì che lo scrittore debba aggiungere alla sua storia dei particolari ricostruiti attraverso uno sforzo visionario («don de voyance»), arricchiti da commenti e valutazioni personali, spesso interrogativi, o dubitativi, sulla veridicità delle proprie intuizioni. Come ha dichiarato Modiano stesso in un'intervista:

Depuis des années, j'essaie... [d']écrire une biographie, un reportage, [d']enquêter sur un fait réel... [Dans *Dora Bruder*], j'ai senti que j'approchais au plus près de ce quelque chose qui ne serait pas un roman. Mais, faute d'éléments, j'ai été obligé de broder, de délayer le vrai dans une sorte de potage. J'aimerais avoir un dossier comme en ont les avocats, rempli de toutes sortes de pièces, de rapports de police, de dépositions des témoins, de conclusions d'experts. Là, je n'aurais plus besoin d'avoir recours à la fiction (Morris, 2006, 276)²⁶.

La struttura dell'indagine poliziesca permette dunque di ricostruire la storia in maniera progressiva, seguendo il percorso di conoscenza dello scrittore, che alterna la sua postura di romanziera a quella di storico e di detective, senza che alla fine il mistero attorno alla vicenda di Dora e della sua famiglia venga svelato. Per questo, il testo si inserisce a pieno titolo in un'epoca che Laurent Demanze ha definito «l'âge de l'enquête» («l'epoca dell'indagine»: Demanze, 2019, *passim*). Di fronte alla scomparsa degli ultimi testimoni oculari del genocidio, compito dei romanzieri, al pari degli

²⁵ «Quindi la mancanza che ho sentito mi ha spinto a scrivere un romanzo, *Voyage de noces*, un modo come un altro per continuare a concentrare la mia attenzione su Dora Bruder, e forse, mi dicevo, per svelare o indovinare qualcosa su di lei, un luogo dove era stata, un dettaglio della sua vita».

²⁶ «Per anni ho cercato... [di] scrivere una biografia, un reportage, di indagare su un evento reale... [In *Dora Bruder*], sentivo che mi stavo avvicinando sempre di più a questo qualcosa che non sarebbe stato un romanzo. Ma, per mancanza di elementi, dovevo ricamare, diluire la verità in una specie di zuppa. Vorrei avere un fascicolo come quelli degli avvocati, pieno di tutti i tipi di documenti, verbali della polizia, testimonianze, conclusioni di esperti. Così, non avrei più bisogno di ricorrere alla finzione».

storici, seppur con diversi metodi e mezzi, è quello di decifrare un reale che sfugge, facendo della letteratura uno strumento di conoscenza della realtà, con un protocollo di intuizione/interpretazione proprio.

Si afferma così un nuovo concetto, quello di un'«etica della restituzione» (Viart, 2005, pp. 391-401), in cui i dubbi e le domande prendono il posto di una storia «ben raccontata» e l'obiettivo stesso della narrazione, nella confusione del reale, è la ricerca di un senso, o la scoperta della sua mancanza.

Les traits qui caractérisent [la littérature contemporaine] sont du côté du questionnement (par opposition au ton volontiers assertif de la modernité) et de la transitivité (contre le solipsisme où s'était enfermée la littérature des décennies précédentes). Cette transitivité est le plus souvent une transitivité critique : si le sujet revient c'est comme question, non comme affirmation tonique ; si le réel est objet de littérature c'est avec une conscience lucide des vicissitudes et des déformations de la représentation. Ainsi cette littérature est encore celle du soupçon, non pas celle qui le pose, mais celle qui le reçoit et travaille avec (Viart, 2001).

Finzioni, dunque, ma finzioni critiche, aggiunge altrove Viart, fatte per proporre «*descriptions* plutôt que *discours*, *hypothèses*, plutôt que *thèses*, *enquêtes* plutôt qu'*illustrations*» (Viart, 2005, 392)²⁷. Contro la risorgenza di nuovi negazionismi, la finzione si fa strumento ermeneutico del reale e veicolo di trasmissione, allo stesso tempo critica e d'impatto, tra le nuove generazioni. Eppure, il romanzesco continua ad essere messo sotto accusa: quale statuto può avere il suo potenziale visionario? Quali devono essere i suoi strumenti? Quali i suoi limiti? Non a caso, anche Todorov, riflettendo ne *Les Morales de l'Histoire* sul complicato rapporto tra realtà e finzione, propone ai suoi lettori la scena di un processo. Chiede quindi loro di immaginarsi come gli accusati principali per un crimine che non hanno commesso:

Imaginez-vous sur le banc des accusés, inculpés pour un crime que vous n'avez pas commis: accepteriez-vous comme principe préalable que fiction et vérité se

²⁷ «*descrizioni* più che *discorsi indubitabili*, *ipotesi* più che *tesi*, *indagini* più che *illustrazioni programmatiche*». Corsivo dell'autore.

valent, ou que la fiction est plus vraie que l'histoire? Imaginez-vous que quelqu'un nie la réalité du génocide accompli par les nazis: répliqueriez-vous que, quoi qu'en disent les défenseurs de l'un ou l'autre point de vue, le débat est sans intérêt car de toutes les façons nous n'avons jamais affaire qu'à des interprétations? (Todorov, 1991, 132).²⁸

La dimostrazione per assurdo che ne deriva aggiunge un nuovo elemento al dibattito sull'utilizzo della finzione rispetto alla Storia. Se l'*escamotage* del processo è qui utilizzato per rinviare ad un'immagine della realtà in tutta la sua complessità e plurivocità di opinioni, Todorov ribadisce che avere ricorso alla finzione non significa falsificare la storia, né cedere al relativismo delle interpretazioni. Al contrario, la finzione deve scatenare il suo potere euristico e visionario per suscitare una reazione critica rispetto al reale. Ricœur la chiama «illusion contrôlée» (Ricœur, 1985, 274), ovvero una creazione finzionale in grado, da un lato, di suscitare, per la sua intuitività, un'impressione di vicinanza e quindi di comprensione rispetto al fatto raccontato, dall'altro di «modulare», coscientemente, l'intensità dell'orrore, di esaminare la realtà dei fatti da un punto di vista distanziato, che permetta di difendersi dalla fallibilità dell'umano.

L'illusion contrôlée n'est pas destinée à plaire, ni à distraire. [...] L'individuation par l'horrible, à laquelle nous sommes plus particulièrement attentifs, resterait aveugle en tant que sentiment, aussi élevé et profond soit-il, sans la quasi-intuitivité de la fiction. La fiction donne au narrateur horrifié des yeux. Des yeux pour voir et pour pleurer. [Elle] se met au service de l'inoubliable. [...] Seule la volonté de ne pas oublier peut faire que ces crimes ne reviennent plus jamais²⁹ (Ricœur, 1985, 274).

²⁸ «Immaginatevi sul banco degli imputati, incriminati per un crimine che non avete commesso: accettereste come principio preliminare che finzione e verità sono uguali, o che la finzione è più vera della storia? Immaginate che qualcuno neghi la realtà del genocidio compiuto dai nazisti: rispondereste che, qualunque cosa dicano i difensori dell'uno o dell'altro punto di vista, il dibattito è privo di interesse perché, comunque vada, si tratta solamente di interpretazioni?».

²⁹ «L'illusione controllata non ha lo scopo di compiacere, né di distrarre. [...] L'individuazione data dall'orribile, a cui siamo particolarmente attenti, rimarrebbe cieca come sentimento, per quanto alto e profondo possa essere, senza la quasi-intuitività della finzione. È la finzione che dà al narratore inorridito degli occhi. Occhi per vedere e per piangere. [Essa] si mette al servizio dell'indimenticabile. [...] Solo la volontà di non dimenticare può far sì che questi crimini non tornino mai più».

Illusione, ma illusione controllata. Finzione, ma finzione critica. Creazione, affabulazione, ma non falsificazione. Gli scrittori del dopo-Shoah si servono del romanzesco per raccontare una storia che non hanno vissuto, reclamando un diritto di parola che è solo apparentemente illegittimo. Perché dovrebbero privarsi della possibilità di interrogare il passato attraverso il sapere proprio della letteratura? E poi, come rispettare altrimenti il dovere di memoria a fronte della scomparsa degli ultimi sopravvissuti? Maxime Decout sposta il nucleo del problema da chi scrive a chi ascolta: il punto è trovare una via di comunicazione tra gli scrittori del dopo e il pubblico del dopo. Alludendo alla difficoltà non solo di raccontare, ma anche di ricevere, tramite la finzione, l'eredità della Shoah e dell'Occupazione, per le nuove generazioni, si chiede dunque: «Sommes-nous prêts à entrer dans l'ère des non-témoins?»³⁰ (2022).

La volontà di sapere: nuove voci dell'inquietudine

Nel corso del tempo, la Shoah è diventata una sorta di «figure rhétorique, une hyperbole du mal, concrétisée dans le réel» (Douzou, Dufiet 2016, 11)³¹ al punto da diventare quasi un'«unità di misura» per le tragedie successive. Secondo Annette Wieviorka essa può perfino considerarsi un modello paradigmatico per la costruzione di memorie traumatiche presenti e future:

Si Auschwitz est devenu la métonymie du mal absolu, la mémoire de la Shoah est devenue, quant à elle, pour le meilleur ou pour le pire, le modèle de la construction de mémoire, le paradigme auquel on se réfère ici ou là, pour analyser hier ou tenter d'installer au cœur même d'un événement historique qui se déroule sous nos yeux [...] les bases du récit historique futur (Wieviorka, 1998,15-16)³².

³⁰ «Siamo pronti ad entrare nell'era dei non-testimoni?». La definizione «ère des non-témoins» è di Barjonet (2022).

³¹ «una figura retorica, un'iperbole del male, concretizzata nella realtà».

³² «Se Auschwitz è diventata la metonimia del male assoluto, la memoria della Shoah è diventata, nel bene e nel male, il modello di costruzione della memoria, il paradigma a cui ci riferiamo qua e là, per analizzare ieri o cercare di insediare nel cuore stesso di un evento storico che si sta svolgendo davanti ai nostri occhi [...] le basi di una narrazione storica futura».

Dal punto di vista letterario, Alexandre Prstojevic, nel saggio *Le témoin et la bibliothèque: comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, vede proprio nell'estensione romanzesca della Shoah ciò che le ha permesso di fare parte della memoria collettiva, ovvero «de s'agréger au fonds thématique de la bibliothèque occidentale et, ce faisant, de faire partie intégrante de notre culture» (Prstojevic, 2012, 14-15)³³. Lo studioso mette dunque l'accento sull'elaborazione artistica di un evento storico come il genocidio e, soprattutto, sulla sua evoluzione poetica per sottolinearne l'importanza a livello storico-culturale. Riprendendo la terminologia di Genette, nel passaggio da una letteratura come «diction» a una letteratura come «fiction», Prstojevic preferisce dunque parlare di tre svolte etico-estetiche della letteratura europea, piuttosto che rifarsi alla usuale periodizzazione cronologica per generazioni. Il primo periodo letterario descritto è quello di Primo Levi, Robert Antelme o David Rousset, che lo studioso annovera nella categoria della «diction», demandando la questione sulla letterarietà di queste opere di testimonianza al contesto culturale di ricezione (Prstojevic, 2012, 9)³⁴; il secondo periodo è quello degli scrittori nati durante o dopo la seconda guerra mondiale, che iniziano a scrivere intorno agli anni '60 e '70, colmando le lacune della memoria attraverso ricerche formali, come Perec o Modiano; il terzo periodo, infine, è quello degli «eredi» che, a partire dagli anni Ottanta, usano il romanzesco per mettersi sulle tracce del passato, rinnovando radicalmente il campo della letteratura contemporanea a partire da una ricerca quasi «archeologica» delle tracce.

In effetti, attorno agli anni Ottanta, quando il dovere della memoria si fa sempre più istituzionalizzato, ad autori canonizzati come Patrick Mo-

³³ «di entrare a far parte della collezione tematica della biblioteca occidentale e, così facendo, di essere parte integrante della nostra cultura».

³⁴ «Même si, en raisons du succès mondial de *Si c'est un homme* de Primo Levi ou de *La Nuit* d'Elie Wiesel, elle nous paraît aujourd'hui aller de soi, elle n'en est pas moins le résultat d'un classement opéré par nos institutions culturelles. Récits authentiques d'une expérience extrême, ces témoignages sont souvent perçus comme littérature parce que le contexte culturel actuel met en valeur leur propriétés esthétiques et en suspens la question de l'intentionnalité auctoriale» («Anche se, per il successo mondiale di *Se questo è un uomo* di Primo Levi o *La notte* di Elie Wiesel, oggi ci sembra scontato, è comunque il risultato di una classificazione operata dalle nostre istituzioni culturali. Resoconti autentici di un'esperienza estrema, queste testimonianze sono spesso percepite come letteratura perché il contesto culturale attuale ne evidenzia le proprietà estetiche e sospende la questione dell'intenzionalità auctoriale»).

diano, Maurice Blanchot, Marguerite Duras e Michel Del Castillo, che ritornano, in modo diverso, sull'eredità problematica dell'Olocausto e della seconda guerra mondiale, si affiancano nuove voci dell'inquietudine. Maxime Decout esemplifica così il concetto: superata l'epoca del «je me souviens, donc j'écris», siamo entrati in quella del «j'écris, donc je me souviens» (Decout, 2017, 288)³⁵. Gli «eredi» sono sia scrittori legati per genealogia alla tragedia della Shoah e dell'Occupazione, come Camille de Toledo, Ivan Jablonka, Marianne Rubinstein, Colombe Schneck e Lydia Flem, sia autori che si mettono sulle tracce della Storia per esorcizzare un senso di vuoto che li precede e dare voce, per mezzo della scrittura, alla loro volontà di sapere, prima ancora che di trasmettere: tra questi «écrivains impliqués» (Blanckeman, 2012, 72)³⁶ troviamo ad esempio Lydie Salvayre, Marie Ndyaye, Antoine Volodine, Yannick Haenel e Jonathan Littell.

Lydie Salvayre, ad esempio, pubblica *La compagnie des spectres* lo stesso anno di *Dora Bruder*, nel 1997. Premiati e celebrati dalla critica, questi due testi si concentrano sugli anni neri, ma in modo completamente diverso. Se *Dora Bruder*, come già visto, è costruito sull'indagine documentaria, cui si unisce la narrazione autobiografica dell'autore, *La compagnie des spectres* si basa su uno scenario completamente finzionale: la giovane Louisiane, unica figlia adolescente di Rose, è costretta a badare alla madre, una donna in preda al delirio psichico, convinta di vivere ancora all'epoca dell'Occupazione, in cui ha perso il fratello Jean, ucciso dalle milizie di Vichy. Il romanzo sembra a tratti una sceneggiatura teatrale, in cui l'autrice, psicanalista, mette in scena il ritorno del rimosso attraverso la ripetizione di eventi traumatici che Rose non è riuscita ad integrare alla propria storia e che per questo imperversano in modo ossessivo e perturbante nella sua

³⁵ «Mi ricordo, quindi scrivo»; «Scrivo, quindi ricordo».

³⁶ «Si l'engagement subordonnait volontiers le traitement de la forme littéraire à la primauté de l'objet visé, l'implication se joue d'emblée en termes de modélisation esthétique: trouver la juste forme, désagencée/réagencée, pour désigner le bat qui blesse, en penser la question de fond, le principe politique et éthique mis en cause à travers des dysfonctionnements éprouvés» («Se l'impegno ha volontariamente subordinato il trattamento della forma letteraria al primato dell'oggetto preso di mira, l'implicazione si gioca fin dall'inizio in termini di modellazione estetica: trovare la forma giusta, disordinata/riordinata, per designare la ferita ancora aperta, per ripensare alla questione di fondo, al principio politico ed etico messo in discussione da comprovate disfunzioni»).

quotidianità. Condannata all'alienazione e al disorientamento, Rose è prigioniera di uno «spettro del passato», come l'individuo di Derrida, spinto da un «*désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrésistible de retour [...] au lieu le plus archaïque de commencement absolu*» (Derrida, 1995, 142)³⁷, ovvero, al luogo e al momento della tragedia. Ma lo stesso malessere di Rose è stato ereditato dalla madre di quest'ultima, Rose-Mélie: esso passa quindi dalla nonna alla nipote, intrappolando le tre donne nell'ossessione di una catastrofe senza fine e, nel caso di Louisiane, senza inizio.

Je t'enseigne l'Histoire car bientôt je mourrai, les bouches des derniers survivants se rempliront de terre, et qui sera là pour te dire les paralipomènes du siècle qui s'achève? Les paraquoi? Toutes ces horreurs, ma chérie, qui crient de la terre jusqu'à nous (Salvayre, 1997, 42)³⁸.

Nel delirio di Rose emerge la volontà di testimoniare, ma la figlia risponde alla madre con estremo distacco e toni irriverenti, stanca di sentir ripetere incessantemente la stessa storia, che sembra aver perso completamente di importanza e, perfino, di realtà: «*Les histoires du bon vieux temps qui finissaient systématiquement par six millions de meurtres, merci beaucoup, j'en avais soupé*» (*Ibidem*)³⁹. L'opera di Salvayre, che affonda nel dramma del passato per dire la sua difficile trasmissione alle giovani generazioni, trova l'accordo del pubblico e della critica. Essa, da un lato, mette in luce la ferita di un passato che non passa e, dall'altro, denuncia il rischio di cedere ad una vuota ipermnesia. Come parlare, ancora, di Shoah, senza che questo diventi «la solita storia dei sei milioni di morti»?

Negli anni Duemila, il processo mediatico che investe i romanzi di Jonathan Littell e Yannick Haenel è significativo di come il rapporto tra Shoah e finzione romanzesca risulti ancora problematico, soprattutto se lo si considera in termini di trasmissione. Jonathan Littell, un americano

³⁷ «desiderio compulsivo, ripetitivo e nostalgico, un desiderio irrefrenabile di tornare [...] al luogo più arcaico dell'inizio assoluto».

³⁸ «Ti insegno la Storia perché presto morirò, le bocche degli ultimi sopravvissuti si riempiranno di terra, e chi sarà lì a raccontarti i paralipomeni del secolo che sta finendo? I paracosa? Tutti questi orrori mia cara, che gridano dalla terra a noi».

³⁹ «Le storie dei bei tempi andati che sistematicamente si concludevano con sei milioni di omicidi, grazie mille, ne avevo abbastanza».

che sceglie di scrivere in francese il suo primo libro, *Les Bienveillantes*, pubblica un romanzo di novecento pagine in cui il protagonista omodiegetico Max Aue, anima sensibile di letterato, laureatosi in giurisprudenza, poi divenuto membro del Partito Nazionalsocialista e alto funzionario del servizio di sicurezza delle SS, è direttamente implicato nella soluzione finale della questione ebraica. Sebbene Littell si appoggi sul testo di Raul Hilberg, *La Destruction des Juifs d'Europe* (2006 [1985]) per ricostruire le sue ambientazioni, e lo faccia con grande meticolosità e rigore, non mancano le critiche da parte di alcuni storici che lo accusano di imprecisioni ed errori rispetto al contesto referenziale. Claude Lanzmann, l'autore di *Shoah* (1985), inoltre, ritiene che la storia del genocidio non possa e non debba essere raccontata dal punto di vista del carnefice, scelta giudicata moralmente riprovevole e pericolosa, perché foriera di un effetto di fascinazione nei confronti del male assoluto, incarnato dalla figura di Aun (Laurent, 2006).

È pur vero che, fin dalla prima riga del romanzo, il protagonista cerca di solidarizzare con il lettore, suggerendo un demoniaco patto di realtà: «Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé» (2006, 13)⁴⁰. Nelle sue parole di attore e testimone dell'orrore, un personaggio umano, troppo umano, rievocando obliquamente le riflessioni di Hannah Arendt sulla banalità del male (1966 [1963]) e quelle di primo Levi sulla zona grigia (1987), o quelle di Romain Gary, viste precedentemente, sull'inumanità dell'uomo, cerca di fondersi e confondersi con il suo pubblico:

Pour ce que j'ai fait, il y avait toujours des raisons, bonnes ou mauvaises, je ne sais pas, en tout cas des raisons humaines. Ceux qui tuent sont des hommes, comme ceux qui sont tués, c'est cela qui est terrible. Vous ne pouvez jamais dire: je ne tuerai point, c'est impossible, tout au plus pouvez-vous dire: J'espère ne point tuer. Moi aussi je l'espérais, moi aussi je voulais vivre une vie bonne et utile, être un homme parmi les hommes, égal aux autres, moi aussi je voulais apporter ma pierre à l'œuvre commune. [...] Je vis, je fais ce qui est possible, il en est ainsi de tout le monde, je suis un homme comme les autres, je suis un

⁴⁰ «Fratelli umani, lasciate che vi dica come è andata».

homme comme vous. Allons, puisque je vous dis que je suis comme vous! (Littell, 2006, 43)⁴¹.

Tuttavia, nonostante Max Aue dichiari al lettore di raccontare la verità dei fatti e si rivolga a lui a partire da una comune (dis)umanità, il romanzo di Littell non si propone di restituire alcuna verità storica particolare sulla Seconda Guerra mondiale. È dunque il romanzesco in sé e per sé ad essere di nuovo sotto attacco, rispetto a delle preoccupazioni storiche ed etiche. Contro le molte voci critiche, si leva la voce di Jorge Semprun, che considera il romanzo di Littell (campione di incassi in Francia nel 2006) un testo esemplare, capace di raccontare gli orrori della soluzione finale alle generazioni successive meglio di molti altri libri di storia o di testimonianza (Laurent, 2006).

Tre anni dopo, il sopravvissuto di Buchenwald difenderà anche *Yan Karski* di Yannick Haenel dalle accuse di Claude Lanzmann. Il romanzo del 2009, dedicato al celebre testimone della resistenza polacca, è ugualmente criticato per la sua deformazione dei fatti storici, ma ancor più per la sua pretesa di farsi opera di testimonianza⁴² nonostante si tratti, almeno parzialmente di una finzione. In una nota introduttiva, in effetti, l'autore specifica che il suo testo si divide in tre parti: la prima riprende l'intervista fatta allo stesso Karski da Claude Lanzmann in *Shoah* (1985), la seconda riporta un riassunto della testimonianza di Karski all'interno del suo libro *Story of a secret state* (1944), la terza, finzionale, ricostruisce alla prima persona le vicende narrate nelle altre due. È soprattutto la terza parte, quella romanzesca, immaginata dal Haenel con un certo margine di libertà rispetto al dettaglio referenziale, ad essere accusata tanto da Claude Lanzmann che da Annette Wieviorka di falsificazione della storia (Dambre,

⁴¹ «Per quello che ho fatto ci sono sempre state delle ragioni, buone o cattive, non so, comunque ragioni umane. Quelli che uccidono sono uomini, come quelli che vengono uccisi, ecco ciò che è terribile. Non si può mai dire: non ucciderò, è impossibile, al massimo si può dire: spero di non uccidere. Anch'io lo speravo, anch'io volevo vivere una vita buona e utile, essere uomo tra gli uomini, uguale agli altri, anch'io volevo portare la mia pietra all'opera comune. [...] Vivo, faccio ciò che è possibile, così è per tutti, sono un uomo come gli altri, sono un uomo come te. Vieni, perché ti dico che sono come te!».

⁴² «Qui témoigne pour le témoin?» («Chi testimonia per il testimone?») è la provocazione che fa Haenel all'inizio del suo romanzo, riscrivendo la frase di Paul Celan «Personne / ne témoigne / pour le témoin» («nessuno / testimonia / per il testimone»), contenuta in *Aschenglorie* «Gloire des cendres», nella raccolta *Reverse du souffle* (2003, 78).

2013). Lo scrittore, per parte sua, si difende così:

La partie fictive crée un effet de vérité parce qu'elle est écrite à la première personne. Moi je n'ai pas écrit la vérité sur Jan Karski. C'est un roman, c'est un montage de possibilités, d'intuition, d'hypothèses, d'interrogation, qui relèvent de la fiction. C'est une mise en question du scripturaire établi par l'histoire (Hanel, 2009)⁴³.

L'autore spiega dunque il ricorso alla finzione come un «tentativo di sapere» e non come l'elaborazione di una verità storica indubitabile, posizione che aveva difeso anche Julia Kristeva relativamente all'opera di Littell:

puisque *Les Bienveillantes* n'est pas un «roman historique» comme les autres, les critiques formulées par les historiens à son endroit ratent leur cible. Car le narrateur, lui, s'approprie ces discours (jusqu'aux archives soviétiques et aux témoignages des victimes) pour les insérer dans sa psychopathologie. *Les Bienveillantes* n'est pas un ouvrage d'historien, pas plus qu'une analyse de la Shoah: c'est une fiction qui restitue l'univers d'un criminel (Clément, 2010)⁴⁴.

Paradossalmente, a teorizzare la possibilità di sodalizio felice tra storia e letteratura è proprio uno storico, Ivan Jablonka. Nel saggio teorico *L'histoire est une littérature contemporaine* del 2014 egli spiega come la letteratura sia chiamata ad integrare il proprio sapere a quello delle scienze sociali, per accompagnare l'indagine sul passato con il suo potere di disvelamento visionario. Anche Jablonka ricorre all'immagine di pratiche inquisitoriali e giudiziarie per descrivere la volontà di restituzione che anima molti autori contemporanei, desiderosi di colmare i vuoti di una memoria di seconda mano, sempre più difficile da raccontare. Lo studioso sottolinea come

⁴³ «La parte immaginaria crea un effetto di verità perché è scritta in prima persona. Non ho scritto la verità su Jan Karski. È un romanzo, è un montaggio di possibilità, di intuizioni, di ipotesi, di domande, che sono fittizie. È una messa in discussione della Scrittura stabilita dalla storia». Si veda sulla questione anche Golsan (2013).

⁴⁴ «Poiché *Les Bienveillantes* non è un “romanzo storico” come gli altri, le critiche formulate dagli storici contro di esso mancano il loro obiettivo. Perché il narratore si appropria di questi discorsi (compresi gli archivi sovietici e le testimonianze delle vittime) per inserirli nella sua psicopatologia. *Les Bienveillantes* non è un'opera di uno storico, né un'analisi della Shoah: è una finzione che restaura l'universo di un criminale».

l'atto di «restituire» venga normalmente inteso a fronte di qualcosa che si è rubato o di cui ci si è appropriati ingiustamente (Jablonka, 2014, 178), spiegando così il senso di illegittimità proprio di chi scrive nel dopo-Shoah.

Il saggio dà quindi una cornice teorica all'*enquête*⁴⁵ pubblicata dallo stesso Jablonka due anni prima, *Histoire des grands parents que je n'ai pas eus* (2012), in cui l'autore ricostruisce la storia della sua famiglia di origini ebraico-polacche, a partire dall'antisemitismo subito nella terra natale, fino ad Auschwitz. Su modello di Georges Perec, citato in esergo, il protagonista autobiografico unisce tracce documentarie a ipotesi e ricostruzioni personali che cercano di dare un contorno alla scomparsa della sua famiglia (e non di riempirne i vuoti). Ma la storia di Jablonka travalica la memoria personale per farsi collettiva: «Ceux qu'on pousse dans la chambre à gaz, c'est moi et ma famille, bien sûr, mais c'est aussi vous, avec vos enfants, vous, avec votre mère, votre frère, vos petits-enfants. Pourquoi vous? Je ne sais pas, mais c'est vous» (Jablonka, 2012, 370)⁴⁶. Un «vous» rivolto al lettore che ricorda da vicino, per la sua intensità, quello con cui Max Aue cerca di condividere, ne *Les Bienveillantes*, la propria disumanità. Il passato dunque ritorna, nella sua forma impetuosa di spettro, portatore del Bene e del Male, a ricordare alle nuove generazioni quello che è stato e quello che ancora potrà/potranno essere. Del resto, Jacques Derrida, ne *Les Spectres de Marx* affermava: «Le propre d'un spectre, s'il y en a, c'est qu'on ne sait pas s'il témoigne en revenant d'un vivant passé ou d'un vivant futur, car le revenant peut marquer déjà le retour du spectre d'un vivant promis» (Derrida, 1993, 162)⁴⁷: ritorno dal passato o ritorno al futuro?

Camille de Toledo, pseudonimo di Alexis Mittal, nel suo saggio *L'Hêtre et le bouleau*, parte proprio da *Spectres de Max* per scagliarsi contro un'Europa «triste», ossessionata dagli spettri, intrappolata in una condi-

⁴⁵ Sul rapporto tra la forma dell'*enquête* e la ricerca di una nuova *judéité* contemporanea si veda: Decout e Hanhart-Marmor (2021).

⁴⁶ «Quelli che vengono spinti nella camera a gas siamo io e la mia famiglia, ovviamente, ma siete anche voi, con i vostri figli, voi, con vostra madre, vostro fratello, i vostri nipoti. Perché voi? Non lo so, ma siete voi».

⁴⁷ «La caratteristica di uno spettro, se c'è, è che non sappiamo se, nel ritornare, testimonia di un vivente [che viene dal] passato, o di un vivente [che viene dal] futuro, perché colui che ritorna [dal passato] può anticipare già il ritorno anche dello spettro di un vivente [futuro, in qualche modo] predestinato».

zione di stasi in cui l'angoscia della morte e il vuoto di trasmissione impediscono di vivere serenamente il presente. Secondo lo scrittore di origini ebreo-polacche è proprio il dovere di memoria ad aver rinchiuso l'Europa in uno sterile e ripetitivo senso di colpa:

le rituel liturgique européen du Devoir de mémoire [...] a contribué à fixer l'ordre émotionnel de l'Europe depuis la chute du Mur [de Berlin][:] nous nous représentons [ainsi] à la manière d'un tribunal permanent de la conscience où nous nous accusons *a priori* de désirer, d'imaginer quelque chose, un lieu, une terre, une transformation (De Toledo, 2021, 37)⁴⁸.

L'immagine del tribunale ritorna allora per denunciare un'epoca contemporanea prigioniera della propria immobilità e del proprio pentimento: «L'Europe est ivre de sa mémoire, soûle de ses hontes. Incapable d'accueillir les trames nouvelles du monde, peinant à accepter la multiplicité des récits de *son* histoire, elle cherche à universaliser son ivresse» (De Toledo, 2021, 55)⁴⁹.

Per attraversare questo paesaggio desolato in cui trionfa una (iper)«memoria infelice» (Ricœur, 2000, 37), quasi patologica, Camille de Toledo propone di ispirarsi alla «memoria creativa» di Imre Kertész, una memoria il più possibile pacificata, orizzontale, feconda, che imponga di ricordare il XX secolo non per esserne ossessionati, ma per disegnare un nuovo avvenire (Kertész, 2009, 110). Paradossalmente, dunque, questa memoria poggia le proprie radici su un oblio tanto scandaloso quanto salvifico (De Toledo, 2021, 108). Tuttavia, quello che suggerisce di dimenticare De Toledo, non è la Storia in quanto tale – la vicenda del suo eroe, Thésée, mostra infatti che è impossibile sfuggirle (De Toledo, 2020) –, ma il senso di colpa e di vergogna che proviamo rispetto al Novecento, che obbligano alla stasi e alla sterilità creativa. Teseo, l'eroe del ritorno, parte verso l'Est per dimenticare le vicende che hanno segnato tragicamente la

⁴⁸ «il rito liturgico europeo del Dovere della Memoria [...] ha contribuito a fissare l'ordine emotivo dell'Europa dalla caduta del muro [di Berlino:] ci rappresentiamo [così] come un tribunale permanente della coscienza dove ci accusiamo a priori di desiderare, immaginare qualcosa, un luogo, una terra, una trasformazione».

⁴⁹ «L'Europa è ubriaca della sua memoria, ubriaca della sua vergogna. Essendo incapace di accogliere le nuove trame del mondo e faticando ad accettare la molteplicità di storie che raccontano la *sua* storia, cerca di universalizzare la propria ebbrezza» (corsivo dell'autore).

sua vita, ma porta con sé tre valigie piene di archivi familiari. Nel corso del viaggio, fuggendo dal *dovere* della memoria «imposto» dall'esterno, scoprirà al contrario una *volontà* di sapere intima ed irrefrenabile. La mancanza di un ricordo personale degli avvenimenti si tradurrà quindi in un percorso di conoscenza transpersonale e transgenerazionale.

In epoca contemporanea, l'emergenza Covid-19 e la guerra in Ucraina hanno risvegliato paralleli oscuri con la Shoah e nuovi negazionismi, rendendo più che mai manifesta la necessità di un passaggio da una memoria europea allo stesso tempo «troppo vuota e troppo piena», stagnante e intransitiva, a una «memoria creativa», comunitaria e «multidirezionale» (Rothberg, 2018).

Per dare vita a questa nuova «vertigine» rivoluzionaria, secondo De Toledo, gli scrittori contemporanei dovrebbero servirsi della loro inquietudine storica, ma liberarsi dall'angoscia ereditaria incarnata dagli spettri del passato, prendendo come modello l'albero del baniano⁵⁰: un albero con rami lunghi e spessi, protesi verso l'alto, verso il futuro, che ritornano, poi, verso la terra per rimettervi radici. Solo con delle opere letterarie divenute «corps-mémoire»⁵¹ che si proiettano liberamente nel «devenir fictionnel du monde», si potrà rivestire il secolo nuovo di nuove forme.

⁵⁰ «J'ai distingué trois arbres-images: le bouleau, l'arbre-témoin, qui va de Primo Levi à Imre Kertész. Puis, dans le livre, je parlais du hêtre en reprenant cette "lignée" qui va de Lacan (la hontologie), à Jacques Derrida (l'hantologie). Dans mon livre, ça devient le hêtre: un être pour le h, pour la hantise. Mais on tend à oublier avec le temps ce que je pointais en suivant le dessin de l'arbre des exils successifs: c'est le banyan, un arbre dont la particularité tient au fait que ses branches replongent dans la terre pour y prendre racine» («Ho distinto tre alberi-simbolo: la betulla, l'albero testimone, che va da Primo Levi a Imre Kertész. Poi, nel libro, ho parlato di faggio, riprendendo questa "linea" che unisce Lacan (*bontologie* [l'ontologia della vergogna < *bonte*, n.d.r.] a Jacques Derrida (*bantologie* [l'ontologia dell'ossessione < *hantise*, n.d.r.]). Nel mio libro diventa il faggio: un essere (*être*) per la h, per l'ossessione (*bêtre*). Ma si tende a dimenticare col tempo quanto ho indicato seguendo il disegno dell'albero degli esili successivi: è il baniano, un albero la cui particolarità è dovuta al fatto che i suoi rami si tuffano nel terreno per mettervi radici») (Entretien à Camille de Toledo: «Thésée, l'Europe et l'histoire longue de nos blessures», *Le Grand Continent*, 27 novembre 2020. URL < <https://legrandcontinent.eu/fr/2020/11/27/conversation-camille-de-toledo/> > (cons. 15/04/2023).

⁵¹ Le radici aeree del baniano che si «tuffano nel terreno» sono per Camille de Toledo come dei corpi-memoria. Oltre a far riferimento ad una forma di trasmissione culturale e sociale, lo scrittore allude agli studi di epigenetica sulla trasmissione del trauma intergenerazionale. Si veda per esempio Schützenberger (2009 [1993]).

Que puis-je attendre, moi, de ma lignée?

N'ai-je pas perdu ma famille?

Thésée peut-il chercher autre chose qu'à oublier les siens?

Je n'ai jamais appartenu

Il pense

Je ne suis pas le fils des miens

Je naîtrai un jour à venir

(De Toledo, 2020, 47)⁵².



Bibliografia citata

- Adorno, Théodore W., *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986 [1955].
- Antelme, Robert, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957 [1947].
- Arendt, Hannah, *Eichmann à Jérusalem: rapport sur la banalité du mal*, trad. di A. Guérin, Paris, Gallimard, 1966 [1963].
- Azouvi, François, *Le Mythe du grand silence: Auschwitz, les Français, la mémoire*, Paris, Gallimard, 2015.
- Barjonet, Aurélie, *L'Ère des non-témoins. La littérature des «petits-enfants de la Shoah»*, Paris, Kimé, 2022.
- Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

⁵² «Cosa posso aspettarmi dal mio lignaggio? / Non ho forse perso la mia famiglia? / Thésée potrebbe cercare qualcosa di diverso dal dimenticare i suoi? / Non sono mai appartenuto a nessuno / Pensa / Non sono figlio dei miei / Nascerò un giorno a venire».

- Blanchot, Maurice, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.
- Blanckeman, Bruno, «L'écrivain impliqué: écrire (dans) la cité», in *Romans et récits français (2001-2010)*, *Colloque de Cerisy*, eds. Bruno Blanckeman e Barbara Havercroft, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 71-81.
- Cayrol, Jean, «D'un romanesque concentrationnaire», *Esprit*, Nouvelle Série, 159 (1949), pp. 340- 357.
- Celan, Paul, *Renverse du souffle*, Paris, Seuil, 2003.
- Clément, Murielle Lucie (ed.), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Londra, Openbook Publishers, 2010.
- Clément, Murielle Lucie, «Introduction», in *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Londra, Openbook Publishers, 2010 < <https://books.openedition.org/author?name=clement+murielle+lucie> > (cons. 15/04/2023).
- Dainese, Francesca, *À chacun sa cicatrice: Romain Gary, Georges Perec et Patrick Modiano*, Parigi, L'Harmattan, 2022a.
- , *L'Habeas corpus di Georges Perec: de la culpabilité du condamné à l'hyper maîtrise du créateur*, Nube-Nuova biblioteca europea, 3 (2022b) < <https://rivistanube.dlss.univr.it/article/view/1263> > (cons. 15/04/2023).
- Decout, Maxime, *Écrire la judéité, enquête sur un malaise dans la littérature française*, Seyssel, Champ Vallon, 2015.
- , Yona Hanhart-Marmor, «Les Judéités d'investigation», *Franges- Revue de la Liej*, 1(2021) < <https://liej.hypotheses.org/revue> > (cons. 15/04/2023).
- , «Sommes-nous prêts à entrer dans l'ère des non-témoins?», *Diakritik*, 8 aprile 2022, < <https://diakritik.com/2022/04/08/sommes-nous-prets-a-entrer-dans-lere-des-non-temoins> > (cons. 15/04/2023).
- Delbo, Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra*, Genève, [Paris,], Gonthier, 1965.
- Demanze, Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, Corti, coll. «Les essais», 2019.
- Derrida, Jacques, *L'État de la dette, le travail de deuil et la nouvelle internationale*, Paris, Galilée, 1993.
- , *Le Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995.
- De Toledo, Camille, *Thésée, sa vie nouvelle*, Paris, Éditions Verdier, 2020.
- , *Le Hêtre et le Bouleau. Essai sur la tristesse européenne*, Paris, Points, 2021.

- Douzou, Catherine e Jean-Paul Dufiet (eds.), *Charlotte Delbo: un témoin écrivain et dramaturge*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2016.
- Gary, Romain, *Romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2019, II vols.
- , *Europa*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1999 [1972].
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- Golsan, Richard e Marc Dambre (eds.), *Mémoires occupées: fictions françaises et Seconde guerre mondiale*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.
- Dambre, Marc, «Entretien avec Yannick Haenel: Précisions sur Jan Karski», in *Mémoires occupées: fictions françaises et Seconde guerre mondiale*, eds. R. Golsan e M. Dambre, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013 < <http://books.openedition.org/psn/513> > (cons. 15/04/2023).
- Golsan, Richard J., «L'affaire Jan Karski: réflexions sur un scandale littéraire et historique», in Golsan, Richard e Marc Dambre (ed.), *Mémoires occupées: fictions françaises et Seconde guerre mondiale*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013 < <http://books.openedition.org/psn/399> > (cons. 15/04/2023).
- Haenel, Yannick, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, 2009.
- Hilberg, Raul, *La Destruction des Juifs d'Europe*, Gallimard, coll. Folio Histoire, 2006 [1985], III vols.
- Hirsch, Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- Jablonka, Ivan, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus. Une enquête*, Paris, Seuil, 2012.
- , *L'Histoire est une littérature contemporaine: manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. «La librairie du XXI^e siècle», 2014.
- Karski, Jan, *Story of a secret state*, London, Penguin Books, 2011 [1944].
- Kaufmann, Francine, «Les Enjeux de la polémique autour du premier best-seller français de la littérature de la Shoah», in «La Shoah dans la littérature française», eds. M. Ruzniewski-Dahan e G. Bensoussan, *Revue d'histoire de la Shoah*, 176 (2002), pp. 68-96.
- Kertész, Imre, *L'Holocauste comme culture*, Arles, Actes Sud, 2009.
- Lanzmann, Claude, *Shoah*, Hollywood boulevard diffusion, 1985.

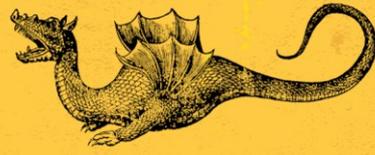
- Laurent, Thierry, «La réception des Bienveillantes dans les milieux intellectuels français en 2006», in *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Londra, Openbook Publishers, 2010 < <http://books.openedition.org/obp/231> > (cons. 15/04/2023).
- Levi, Primo, *Se questo è un uomo*, Roma, La Biblioteca di Repubblica, coll. «Novecento», 2002 [1947].
- , *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1987.
- Modiano, Patrick, *Boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1972.
- , *Livret de famille*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1977.
- , *Remise de peine*, Paris, Seuil, 1988.
- , *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1990.
- , *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1997.
- Littell, Jonathan, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2006.
- Morris, Alain, «“Avec Klarsfeld, contre l’oubli”: Patrick Modiano’s Dora Bruder», *Journal of European Studies*, 36/269 (2006), < <http://jes.sagepub.com/cgi/content/abstract/36/3/269> > (cons. 15/04/2023).
- Pavel, Thomas, «Laughter and compassion» («Rire et compassion»), *Between*, vol. VI, 12 (2016) < <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2536> > (cons. 15/04/2023).
- Pascoli, Giovanni, *Myrica*, ed. G. Nava, Bologna, Pàtron, 2016.
- Perec, Georges *L’Attentat de Sarajevo*, prefazione di Claude Burgelin, Paris, Seuil, 2016.
- , «Robert Antelme ou la vérité en littérature», *L.G.: une histoire des années soixante*, Paris, Seuil, «Librairie du XX^e siècle», 1992, pp. 87-114 [riedizione dell’articolo pubblicato su *Partisans* 8 (1963), pp. 121-134].
- , *Œuvres complètes*, ed. C. Reggiani, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2017.
- Prstojevic, Alexandre, *Le témoin et la bibliothèque: comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1985, III^o vol.
- , *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- , *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Rothberg, Michel, *Mémoire multidirectionnelle: repenser l’Holocauste à l’aune de la décolonisation*, trad. Luba Jurgenson, Paris, Éditions Pétra, 2018.

- Rousset, David, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Éditions du Pavois, 1946.
- , *Les Jours de notre mort*, Paris, Éditions du Pavois, 1947.
- Salvayre, Lydie, *La Compagnie des spectres*, Paris, Seuil, 1997.
- Schützenberger, Ancelin, *Aïë, mes aïeux ! Liens transgénérationnels, secrets de famille, syndrome d'anniversaire, transmission des traumatismes et pratique du génosociogramme*, Paris, Desclée de Brouwer, la Méridienne, 2009 [1993].
- Schwarz-Bart, André, *Le Dernier des Justes*, Paris, Seuil, 1959.
- Semprun, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.
- , *Le grand voyage*, Paris, Gallimard, 1963.
- Suleiman, Susan, *Crises of memory and the second World War*, London, Harvard University Press, 2006.
- Tirvaudey, Robert, «II.5. Adorno ou la métaphysique de la Catastrophe», *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 207, 2 (2017), pp. 217-232.
- Todorov, Tzvetan, *Les Morales de l'histoire*, Paris, Grasset&Fasquelle, 1991.
- Viart, Dominique, *Écrire au présent: l'esthétique contemporaine* in *Le temps des lettres: quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^e siècle?*, eds. F. Dugast-Portes, M. Touret, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001. DOI : < <https://doi.org/10.4000/books.pur.33321> > (cons. 15/04/2023).
- , «Éthique de la restitution. Les fictions critiques dans la littérature contemporaine et l'Histoire», in *Mélanges offerts à Bernard Alluin*, eds. M. M. Castellani, Y. Baudelle, A. Petit, Lille, PU du Septentrion, 2005.
- Wiesel, Elie, *Un Juif, aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1977.
- Wieviorka, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Senses of the Ending. Literary and Political Imagination on the Environmental Crisis

Caterina Diotto
(Università di Verona)

Abstract

The contribution presents an ecofeminist analysis on Science Fiction and its relation to the political imaginary of a way out from the ecological crisis. Considering three novels from Mary Shelley, Margaret Atwood and Ursula K. Le Guin, it explores the possibilities and contradictions in «worlding» literary counter-narratives in relation to the hegemonic representation of the apocalypse during capitalist realism.

Keywords: dystopia, science fiction, naturalism, ecofeminism, philosophy, capitalist realism.

Il contributo presenta un'analisi ecofemminista della fantascienza e la sua relazione con l'immaginario politico dell'uscita dalla crisi ecologica. Considerando tre romanzi, rispettivamente di Mary Shelley, Margaret Atwood e Ursula K. Le Guin, si esplorano le possibilità e le contraddizioni delle contro-narrazioni letterarie di finzione in relazione con la rappresentazione egemonica dell'apocalisse durante il realismo capitalista.

Parole chiave: distopia, fantascienza, naturalismo, ecofemminismo, filosofia, realismo capitalista.



Any human power can be resisted and changed by human beings.
Resistance and change often begin in art,
and very often in our art, the art of words.

Ursula K. Le Guin

According to the XX century German poet Ingeborg Bachmann, literature at its best has the ability to «represent something before its time has yet to come» (2011, 20)¹. To depict an ephemeral flashing vision of

¹ «[...] repräsentieren, und etwas zu präsentieren, für das die Zeit noch nicht gekommen ist» (my translation).

something that will, or could, be in the future. Literature therefore has a political quality in addition to its cultural one, and this should be taken into account by everyone approaching it, be it writers, readers, literary theorist or philosophers.

Science Fiction has become a mass literary genre in the last decades, producing global bestsellers like *Hunger Games*, *Divergent*, *The Handmaid's Tale*. The dystopic narrative has spread from literature to cinema, videogames, and TV series. Utopian narratives, on the other hand, seem to have disappeared. During times dominated by fast growing fear and anxiety due to the climate crisis and the first pandemic disease of the century, by increasing social inequalities and global conflicts, which role does dystopic Science Fiction play in Western cultures? What flashing vision of the future is it bringing to us, and how should we politically take it into account?

Before addressing these questions, it is important to understand why narratives, stories and novels, play a fundamental part in human relationship with reality. Frank Kermode, in his most famous work *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, puts it as follows:

Men, like poets, rush “into the midst”, *in medias res*, when they are born; they also die *in mediis rebus*, and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems. The End they imagine will reflect their irreducibly intermediary preoccupations. They fear it, and as far as we can see have always done so; the End is a figure for their own deaths (2000, 7).

According to Kermode, the human condition – that is, being thrown «into the midst» of a universal Time current – leads to a permanent research of consistency. A «sense» – either as a meaning, an organization of the events, and a direction extended to the future – capable of transforming the simple progression of moments, the *Chronos*, in the organized wholeness of the *Kairos*. This operation is constantly made by each one of us, by composing a story; the mind weaves memories, impressions, knowledge and the present moment in a form that can be described as «narrative». An inner architecture of connections that can be expressed as a story of ourselves, of the world and of the meaning of all

things from our perspective. It is not a closed narrative, one where we know exactly what is going to happen, but an open one, endlessly re-calculated by reference to the present moment. By creating such a narrative, we fulfill the need of a structure from which to extrapolate a meaning. This narrative therefore constitutes the starting point of our understanding of reality and the root of all our projects and actions.

There is no doubt that Kermode developed his theory from a constant dialogue with the concept of *Mythos* in Aristotle's *Poetics*. *Mythos* is defined as the composition of facts that structures a story. To Aristotle, it is the very essence of tragedy itself

[the art of making tragedy] consists simply of visuals and character and plot and speech and song, and thought too of course. But the most important of these is the putting together (? structuring) of the events. For tragedy is a mimesis not of men [simply] but of actions – that is, of life. That's how it is that they certainly do not act in order to present their characters: they embrace their characters for the sake of the actions [they are to do]. And so the [course of] events – the plot – is the *end* of tragedy, and the end is what matters most of all (Aristotle, *Poetics*, §50a, 73).

The *end* of tragedy is the *telos*, the fundamental aim of tragedy, that is the *catharsis*. Only if it generates a cathartic moment in the audience, does tragedy fulfill its social and political role, which is to be a «social medicine». Tragedy should connect the individual to the realm of necessity, fate and reversals of fortune. In other words, to the unpredictability of life and to the smallness of humans' worries and actions. That should then lead the spectator to humility and the understanding of its place in the universe, which would eventually make it *megalopsychos*, – a «great soul». What makes Aristotle's tragedy a social and political tool is, then, the aim to create a connection with what can be called the «meaning of life» – a «collective» one though, meant to contribute to the *poleis*.

To do so, the plot must be precisely constructed as a whole.

A “whole” is [something] that has a beginning, a middle and an end. A “beginning” is what does not necessarily have to follow anything else, but after which something naturally is or happens; an “end”, the other way round, is what naturally is after something else, either of necessity or usually, but has nothing

after it; a “middle” is what comes after something else and has something else after it (Aristotle, *Poetics*, §50b, 77).

What stands out in Kermode’s interpretation is the overlapping of the two meanings of the *Poetics*’ «end», the narrative’s ending and the *telos*. On the contrary, in Aristotle’s theory while the *telos* represents tragedy’s crucial point, it does not inevitably coincide with its ending; the three moments of the *Mythos* have the same value. As a consequence of this conceptual shift, in Kermode’s theory the wholeness of the story that one’s mind constantly creates arises from the fiction of its own end/ending. The movement can be divided in two times. The first: a fiction of the future is created from the concrete present, therefore projecting fears and expectations, but also an interpretation of reality. The second moment, narratives of the future directly influence the present by composing an imagery of possibilities. To Kermode, it is by creating a «fiction of the ending» that the mind retrospectively shapes the story, defining the meaning of what happened in the past, the «beginning», and what is happening now, the very «middle» where we «rush».

Kermode’s theory has many flaws and has already been described as outdated. Personally, I do not believe that we are all shaping our lives as individuals only out of our present fears, creating fictions of our «end» over and over, and acting in accordance with these. Nor do I believe that the crucial point and meaning of whatever narrative is necessarily found at the end of the story. I do however believe that Kermode’s scheme represents an interesting key to understand how literary imageries of the future, and especially imageries of apocalyptic ends, can influence present narratives, shaping our understanding and even our actions.

According to the Oxford English Dictionary, a dystopia is «an imaginary place or state in which everything is extremely bad or unpleasant» (2015, 481). General as it is, this definition could be considered vague and inaccurate, though not in this case. In fact, as it can be deduced from Gregory Claeys’ broad study *Dystopia: a Natural History* (2017), dystopia seems to be an aesthetic form that gains a content from time to time depending on the society that creates it. A mirror, therefore, of the worst cultural and political fears that run through an historical time

and place. Moreover, when speaking of «dystopian forms», it is very difficult to draw an actual distinction between the literary and the real. A literary dystopia is, also, *real* because it mirrors and exaggerates something that truly exists, participating therefore in the cultural generation of what is perceived as «reality». In this instance, dystopia is exactly what Kermode defined as a «fiction of the ending».

How is a dystopia related to the perception of reality? How much can it exaggerate; how far can it go before it becomes something completely unbelievable – then irrelevant? Taking from Leon Festinger's studies on cognitive dissonance, the author elaborated a Theory of Consonance in the human production of fictions of the ending. If in making stories there is a need for internal coherence, humans also «feel the need to show a marked respect for things as they are» (Kermode, 2000, 17), for their incoherence. So, there is a constant dialectic between «credulity» – the desire for neat, well-rounded stories – and «skepticism» – a story which is excessively well-rounded feels unrealistic as well as boring, because it is fully predictable.

Such dialectic generates a peculiar kind of pleasure when the fictions that we are confronted with refute our anticipations.

The story that proceeded very simply to its obviously predestined end would be nearer myth than novel or drama. Peripeteia, which has been called the equivalent, in narrative, of irony in rhetoric, is present in every story of the least structural sophistication. Now peripeteia depends on our confidence of the end; it is a disconfirmation followed by a consonance; the interest of having our expectations falsified is obviously related to our wish to reach the discovery or recognition by an unexpected and instructive route. [...] The more daring the peripeteia, the more we may feel that the work respects our sense of reality; and the more certainly we shall feel that the fiction under consideration is one of those which, by upsetting the ordinary balance of our naïve expectations, is finding something out for us, something *real* (Kermode, 2000, 18).

The *realness* that we enjoy in these sorts of «peripeteia» comes from the balance between the fictional feature of the new – in the dystopic case, the creative focus is mostly on the negative aspects or fears, what is exaggerated and how –, and the realistic of the already known – «how things are and work», therefore how we expect the story to develop and

end according to common sense and personal experiences. When stereotypical anticipations – especially on «the middest» of the story – are refuted and the reader is surprised by new structures, it feels like something important about reality's mechanisms can be learned, a key that makes reality clearer, possibly influencing our relations with it, our understanding and even our actions.

Nonetheless, not every fantasy is acceptable. There is, Kermode writes, a «rigidity», a line that distinguishes what is considered plausible, even in the wildest fantasies, from what is unbelievable. How people draw that line both depends on their individual sensibility and flexibility in imagining possible realities, and on their broad cultural definitions of «how things are and work». That line, therefore, is deeply related to what a culture, a community in a specific time and place, considers «acceptable» about the future and what is not. What literature – and Science Fiction in particular – typically do, and the main reason why people love it, is to challenge cultural spaces and definitions by constantly shifting borders and expectations. Tracking down the directions of what is accepted as believable or unbelievable on the forefront of imaginary about the future can function as a marker of the deep contrasts between cultural visions beneath the surface of nowadays political narratives on the climate crisis.

The critical analysis of literary fictions of the ending, then, can be conducted at least on two different levels of insight, firstly, by analysing what kind of cultural structures, concepts and paradigms are visible between the lines of a fiction of the ending. This level engages the concept of *Weltanschauung*. Secondly, by deepening the analysis. How are chosen concepts and paradigms to build a narrative that will at the same time mirror and influence the present moment's sociopolitical understanding of reality? This second level focuses more on the acts of «worlding» in Science Fiction: «SF is storytelling and fact telling; it is the patterning of possible worlds and possible times, material-semiotic worlds, gone, here, and yet to come» (Haraway, 2016, 31)². It is this second level that can answer more specifically to the main question of this study.

² See also Haraway (2019, 10).

1. Naturalism

As the ecofeminist tradition has highlighted³, the perception of what has been called «Nature» in Western culture and its relations to the human sphere nowadays is deeply influenced by a radical conceptual shift in philosophy during the Modern Age, that gave birth to scientific method and the Cartesian foundations of Rationalism.

Ancient Greece's philosophy understood knowledge as a research on the «final causes» of things, analysing every entity in relation to their own value, characteristics and place inside an organic cosmos. The essential concept of *Lògos* was derived from *legein*, which means to bind together, connect, but also weave. Thus, every science that has the suffix *-logy* (i.e. biology, psychology, geology, etc.) traces back to a conception of knowledge as a study of the relationships between the elements in a field. The radical change started with the translation (and betrayal) of *Lògos* into the Latin *Ratio* – «relation», «proportion». The dualistic opposition of contraries – in Ancient Greece's philosophy (i.e. in the *Apeiron* of Anaximander) contraries were bound together in a relation where both were equally indispensable to maintain the cosmic balance – was progressively transformed and affirmed in the Modern Age as a vertical hierarchy and proportion, a *Ratio*, between a superior element and an inferior one. Galileo Galilei claimed that mathematics is the secret language of Nature and it should be considered the key to develop science, in so doing starting the shifting from a qualitative paradigm of knowledge to a quantitative one. Furthermore, Francis Bacon in his *Novum Organum* wrote that the focus should be moved to the understanding of «efficient causes», with the aim to dominate Nature by intervening in the mechanical chains of causes and effects to advantage human needs. The intrinsic value of beings, then, is replaced by an evaluation of usefulness. Ultimately, René Descartes built the foundations of his Method (of knowledge) on the scission between *res cogitans* and *res extensa*, thought and matter; the latter opposite and inferior to the former. The result of such cultural transformation is that what has been called «Nature», once seen as an organic transcendental being, was

³ Carolyn Merchant, Evelyn Fox-Keller, Vandana Shiva, Maria Mies.

reduced to a mechanical entity with no intrinsic value, apt to be dominated by the human superior force of intellect – *Ratio*. On this basis Rationalism, and then the Enlightenment, shaped their philosophy and politics toward Nature.

Second Wave's Feminism, and particularly Ecofeminism, have recognized the vertical hierarchy built on opposition as a recurring scheme, weaving together different forms of oppression not only among humans but also in relation with non-human entities: «the ideology which authorizes oppressions such as those based on race, class, gender, sexuality, physical abilities, and species is the same ideology which sanctions the oppression of nature» (Gaard, 1993, 1). That same scheme is at the root of the capitalist system, which represent the main cause of the climate crisis⁴.

Such *Weltanschauung*, based on an opposing and competitive conceptualization of what is considered «Human» or «cultural» to what is, in turn, «Nature» or «natural», has been widely described by the environmental anthropologist Philippe Descola in *Beyond Nature and Culture* (2013) as the typical paradigm of Western cultures, and called «Naturalism». Naturalism is a perspective that values differences upon similarities based on a «objectification of the subjective», dividing and elevating what is considered representative of «humanity» above everything else.

The infinite and homogeneous space of linear perspective is, however, constructed on axes that start from an arbitrary point, that of the direction of the gaze of the observer. So, a subjective impression serves as the starting point for the rationalization of a world of experience in which the phenomenal space of perception is transposed into a mathematical space. Such an “objectification of the subjective” produces a twofold effect: it creates a distance between man and the world by making the autonomy of things depend upon man; and it systematizes and stabilizes the external universe even as it confers upon the subject absolute mastery over the organization of this newly conquered exteriority (Descola, 2004, 59-60).

⁴ See, among others, Merchant (1983); Gaard (1993); Mies and Shiva (1993); Federici (2004); Moore (2017).

In other words, «Naturalism» identifies a centralizing perspective that develops a structure of reality from an archetypal model of human. Such model of subjectivity has been built throughout the entire history of Western culture, but went through a particular radicalization during the Modern Age, thickening around the features of male, white, rational, active and dominating subject. Naturalism therefore develops as an anthropocentric, patriarchal, ethnocentric and colonialist perspective.

Naturalism represents the dominating symbolic order in Western cultures. It still represents, in other words, the frame of reference for reality's interpretation mostly used by those who hold a position of power, be it institutions, governments, politicians, universities or corporations, while managing the social space and figuring out solutions. On the other end, it is also the very frame that gave birth to the social, political and economic causes of the climate crisis.

2. Capitalist realism and Science Fiction

From its publishing in 2009, Mark Fisher's *Capitalist Realism: Is There no Alternative?* (1996) has increasingly become one of the most discussed books in Western social critique, and has already being called a «classic». The author's political analysis is tightly interwoven with pop culture and arising from the upturning between the exuberant, revolutionary and creative approach to the future from the 90s to the nostalgic and disillusioned one of the 2000s. What stands at the core of *Capitalist Realism's* critique is, indeed, capitalist narratives and their influences on political imaginaries.

In spite of the 2008's economical breakdown, the neoliberal and Thatcherian «There Is No Alternative» perspective did not collapse on reality's evidence, thus, according to Fisher, confirming a new «state» of capitalism, the one of «capitalist realism». This kind of realism has reached the extreme by designating an ideologic state of *impasse* – its ideology believes in capitalism as the only economic system that can exist, now and in every future –, that spreads from the economic field to the cultural one, becoming internalized by people and showing itself most evidently in the

artistic production. To Fisher, capitalistic realism is characterized by «hauntology», a term conceived by Jacques Derrida, meaning a nostalgic attitude toward a lost future. In Western societies, and rapidly spreading through the whole world through globalization, such *Weltanschauung* cancels the possibility of a future different from the present. It does not mean that there is no progress or change in habits, but that those changes would be only *within* capitalistic tracks and borders.

To Mark Fisher, art, history and culture in capitalist realism are subjected to a materialistic and neutralizing irony that transforms them in pure objects, «artifacts» detached from any transcendent meaning. The reason is to shield people from any ideology that could possibly lead to totalitarianisms or fanaticism, but also to «reassemble» culture in a different shape, compliant to capitalist means. The result is the loss of the culture's structure of significance, as well as the capacity for people to learn from historical experience, to apply critical thinking and to deeply believe in ideas, visions, possibilities. It is like trying to locate a place with a map torn in pieces. Furthermore, the normal dialectic between revolutionary and reactionary forces in society has been numbed through «precorporation», defined as «the pre-emptive formatting and shaping of desires, aspirations and hopes by capitalist culture» (Fisher, 1996, 16). In other words, to Fisher capitalistic realism changes cultural and political imaginary, making their fictions of the future essentially *compliant* to its ideology: «it's easier to imagine the end of the world than the end of capitalism» (1996, 8)⁵. This quote stands at the core of the most recent debates about «worlding» in Science Fiction and particularly about dystopic narratives.

Dystopic and utopic narratives are nowadays considered identical to Science Fiction, but actually it is more of a recent situation. To some scholars, utopic writing in particular developed independently from the genre, becoming «a sort of para-SF, entwining itself round the genre in the Nineteenth and Twentieth centuries» (Roberts, 2006, IX)⁶. The debate on the definition of what is to be considered «dystopic literature» or «anti-utopic literature», if they are the same thing or not, and which are their

⁵ The sentence is originally by Fredric Jameson.

⁶ See also Suvin (1988) and Ferns (1999).

main traits, is still open⁷. To address it, I will briefly recall the history of dystopic narratives and their role as critical tools in Western cultures.

According to Gregory Claeys' *Dystopia: a Natural History* (2017), dystopia has always had a strong relation to political satire and criticism. Indeed, it is believed to origin from political satire right after the French Revolution. During the Industrial Revolution its critical aspects developed out of industrialization, social inequality, and the growing popularity of Socialism and social Darwinism. Focused at first on economic and political issues, dystopia extended now to science and technological future imaginaries. The main topics became the ideology of Progress and the fear that machines would overpower humans. The Russian Revolution in 1917 ignited a new collectivist version of the «industrial utopia» (Claeys, 2017, 337) but, when violent means tainted revolutionary ideals, Stalinism became one of the main targets of satirical and dystopic fictions. Between the two Wars, in the 30s, Claeys reports the spreading of «future war novels» about fascist/totalitarian imaginary, especially in Britain and the USA, lately replaced by anti-Soviet fictions and dystopic interrogations of «the problematic of political dictatorship and the overpowering nature of machine civilization» (Claeys, 2017, 356).

The period between 1938 and 1946 has been defined the «Golden Age» of Science Fiction, characterized by «'Hard SF', linear narratives, heroes solving problems or countering threats in a space-opera or technological-adventure idiom». More precisely, according to Adam Roberts, it was an enhancement of «idea-fictions rooted in recognizable science (and later in his long career, in pseudo-sciences such as telepathy); can-do stories about heroes solving problems or overcoming enemies, expansionist humano-centric (and often phallogocentric) narratives, extrapolations of possible technologies and their social and human impacts» (Roberts, 2006, 195).

It is in the years between the 60s and the 80s that the bond between SF and utopic/dystopic narratives became more fruitful. The period has been called «New Wave» and almost considered to coincide with the

⁷ Regarding the problem of definitions, I recommend Claeys' detailed overview at the beginning of the chapter «Mechanism, Collectivism and Humanity: the Origins of Dystopian Literature, 1810-1945»; see also Clute *et al.*, eds. (1993).

journal *New Worlds*' publications. They «reflected a broader artistic refusal of 'the shiny promise of technological modernity'» (Merrick, 2009, 104) and included the sociopolitical critique coming from environmental and feminist Science Fiction new explorations. As Alcena Madeline Davis Rogan writes, the «critical utopia» represented the most popular form of that times.

The critical utopia, which emerged as a dominant form of utopian writing during the 1960s and 1970s, tends to reflect the sociopolitical concerns of an era characterized by demands for change in the areas of global exploitation (the "Third World problem," ecological exploitation), gender inequality, race inequality, and class antagonism. These novels "reject utopia as a blueprint while preserving it as a dream," they "dwell on the conflict between the originary world and the utopian society opposed to it so that the process of social change is more directly articulated", and they "focus on the continuing presence of difference and imperfection within the utopian society itself and thus render more recognizable and dynamic alternatives". Such explicitly critical works of this era include novels by Suzy McKee Charnas, Samuel R. Delany, Ursula K. Le Guin, Marge Piercy, and Joanna Russ (Davis Rogan, 2009, 313).

The author separates critical utopias from dystopias «in a provisional way» by defining the latter as «critical utopias that contain the *least* promise for the change or growth of the posited future or parallel space». However, what is relevant to this study is that in those years the reference to socio-political theories and critiques was crucial to (broadly intended) dystopic fictions. Thus, SF could be seen as a literary expression of political activism. As Coral Ann Howells writes about Atwood's dystopic narratives «the primary function of a dystopia is to send out danger signals to its readers: «Many dystopias are self-consciously warnings. A warning implies that choice, and therefore hope, are still possible» (Howells, 2006, 161; Moylan, 2000, 136). Between the late 60s and the 80s, indeed, a clear feeling of the Western capitalist and imperialist paradigm's destructiveness was driving, both in Europe and abroad. The never-ending war's escalating violence and horrors, the ecological disasters caused by reckless behaviors by capitalistic exploitation – i.e. Seveso (1976), Love Canal (1978), Three Mile Island (1979), Bhopal (1984), Chernobyl (1986) –, and the actual danger of a world atomic destruction inflamed the political and

cultural critique. Science Fiction by feminist authors was a strong part of this counter-culture.

Analogous to feminist reading, feminist sf [science fiction] is not simply sf about women; it is sf written in the interests of women – however diversely those interests are defined by individual writers. It is a potent tool for feminist imaginative projects that are the necessary first steps in undertaking the cultural and social transformations that are the aims of the feminist political enterprise. [...] As feminist theoretical models – abstract constructions of the subject, of representation, of sexual difference – become fleshed out in the particularized worlds of the sf imagination, sf articulates and explores those models through its narrative experiments and, in the ongoing dialectical relationship between abstraction and concretization, feminist theory continues to influence the development of the new worlds and new futures of the genre. The resulting stories are not simply programmatic “mirrors” of particular theoretical arguments, of course, but rather they incorporate those arguments into the lives and actions of imagined human subjects in imaginary worlds, subjecting them to detailed fictional examination (Hollinger, 2003, 129).

However, the Science Fiction mainstream of that same years – or, at least, its institutional recognition – seemed to follow other directions. The political scientist Hoda Ms. Zaki, author of *Phoenix Renewed: the Survival and Mutation of Utopian Thought in North American Science Fiction 1965-1982* (1988), developed a study on utopic narratives based on nineteen novels that won the Nebula Award. The author highlighted a radical shift. If «utopic» (literally, to represent worlds and situations distant from reality) features were common to all of them, none of them is an actual utopia (a better place). On the contrary, they seem to have shifted completely to dystopia: although criticizing the contemporary, no better alternative is presented for the future. From the 80s on, the situation developed even more. As John Clute writes,

Since 1980, the relationship between sf and the world, a relationship which could be described as a kind of mutual harnessing, had altered, therefore, almost out of all recognition. [...] This institution continued to figure the future in ways useful and pleasurable to its readers; or it dissolved into a world so complex and future-irradiated that sf was just another voice in a Babel of mission statements; or both. [...] By around 1990, however, when the Internet began radically to

shape our sense of the nature of the real world, sf as a set of arguments and conventions was in some disarray. It had been blindsided by the future. The only form of sf to grapple imaginatively with at least some aspects of the dizzying new order was Cyberpunk, a term coined by sf writer Bruce Bethke in 1983 to describe novels and stories about the information explosion of the 1980s (hence “Cyber”, from cybernetics), most of them picturing a dense, urban, confusing new world in which most of us will find that we have been disenfranchised from any real power (hence “punk”) [...] imaginatively dense but clearly not directed towards explicating or illuminating the revolutions in the routines of individual and corporate life that were transforming the daylight hours first of the industrialized world, and soon afterwards the world entire (2003, 65-67).

Cyberpunk seems to lose the aim to criticize its contemporary time, focusing instead on the attempt to simply represent the «new world» of information technology and the marvelous future coming from it (Clute, 2003, 68).

Therefore, it can be said that especially from the 80s on, and apart from the feminist current (i.e. Atwood, Le Guin), Science Fiction generally faced a progressive detachment from its critical role and, in particular, from the aim to speculate on social and political alternatives to build political imaginaries.

In his recent study *Contra la distopía. La cara B de un género de masas* (2021), the philosopher Francisco Martorell Campos analyses the dystopic narratives’ developments in Western culture from a perspective similar to the one of Mark Fisher, focusing on the mutual relationships between capitalism, postmodernism, fictions and political imagination. The author’s focal point is nowadays’ massive circulation of dystopic narratives in pop culture compared to the simultaneous disappearance of the utopic ones. Martorell Campos calls such phenomenon «dystophilia» or «Dystopiland»⁸.

As he outlines, dystopia’s popularity has already been high in the past, but with some differences.

the first [difference][...] is that, for many dystopian waves that have occurred in the past, none has conquered the *mainstream* circles so strongly. [...] The second

⁸ All the English translations from this work are mine.

[difference][...] is that dystopia is no longer limited to a specific literary genre. In a certain way, it leads the demoralized spirit of our epoch, an instance where, between other alarmist speeches (apocalyptic, conspiratorial), it plays the most prominent role. [...] The third difference is related to the two mentioned above, and represent the most disruptive and extraordinary element. I refer to the fact that the current preponderance of dystopia conflates with the absence of alternatives to capitalism (Martorell Campos, 2021, 38-39).

Martorell Campos' thesis is that dystophilia – the massive spreading of dystopic narratives – mirrors neoliberal TINA's (There Is No Alternative) scenarios. The author broadens Fredric Jameson's assertions on the reversed balance between utopias and dystopias cultural significance in the USA (Jameson, 2016) by affirming that dystophilia finds its beginnings way back, in the end of World War II, and has nowadays spread also to non-Western societies by following capitalist globalization.

Dystophilia is the result of the simultaneous processes of «dystopization» and «de-utopization» of narratives (Martorell Campos, 2021, 24; 37). At the end of the Second World War, when «with totalitarianisms, atomic bombs, genocides, the Gulag and state violence occupying the forefront of the discussion, it was already dystopia that monopolized the public's appreciation, not utopia, which on the contrary reached its historical lowest levels of publishing» (Martorell Campos, 2021, 34). To the author the dystopization was directly connected to «the wealthy late capitalism's transformation, supported by the rising computer technologies, from national markets to the global market, from the industrial economy to the financial economy, from social democracy to neoliberalism, [thus transitioning] from modernity to postmodernity» (2021, 34). It is especially from 1989, when Thatcherian TINA's neoliberal perspective conquered Western political horizons, that the «general eclipse» of utopic narratives was completed.

In the very same years de-utopization rooted in political disillusionment toward the utopic visions of socialism and in the consequent fear for the future.

The millenarian drift at the beginning of 2000 was the foretaste of what was to come: an era of disenchantment and distress in which the future loses its aura

and degenerates into a hostile territory, populated with the worst nightmares and omens, crossed by the feeling that our misdeeds, vices and egoisms are going to be punished. Two decades later, we face an atmosphere even more miserable, subjugated by the “fascination for the apocalypse” and by the impression of living the over and over extended times, in the antechamber of tomorrow’s final sentence when the planet will suddenly collapse (Martorell Campos, 2021, 25-26).

To Martorell Campos Science Fiction’s total loss of its critical role and capacity to imagine alternatives coincided with the spreading of dystopic imagination to the point that such narratives have become, nowadays, devices of assimilation to TINA’s scenarios in capitalist realism. In other words, his interpretation represents a development and a very literal understanding of the expression «it’s easier to imagine the end of the world than the end of capitalism» (Fisher, 2009, 1). Dystopic narratives are directly working on making people accept apocalyptic scenarios rather than change the economic system to reduce the climate crisis. Western people are culturally getting used to the idea of living in apocalyptic scenarios of natural disasters, pandemics, famine, drought, heat waves, and structural cruel inequalities, because they are convinced that «there are no alternatives» to the economic and cultural system that is causing them.

However, the theories of Fisher and Martorell Campos must be considered in two ways. On the one side, they are fruitful to highlight problematic aspects of the cultural mainstream specific to Western countries and neoliberal narratives around the world. On the other side, their theories lack the non-Western political perspectives, the ecological, feminist and ecofeminists studies and activism, the decolonial studies and movements. It is significant, that Fisher’s references in *Capitalist Realism: there is no Alternative?* are exclusively of Western male theorists, and that even the Western tradition of feminist studies on capitalism⁹ is completely ignored. Regarding Martorell Campos’ reconstruction of the Western dystopization, he openly dismisses the impact of feminist and environmentalist novels from the ’70-’80s. Therefore, in a certain way both Fisher and Martorell Campos fall into a Western and male self-

⁹ For instance: Silvia Federici, Nancy Fraser, Maria Mies.

referential bubble which is likely to theoretically reproduce TINA scenarios. Lacking in the recognition of other voices and literatures around the world, as well as the counter-movements and the counter-narratives, their critique miss the opportunity to lead to any truly alternative solution. It is only by stepping out of the frame of reference of Western culture and Naturalism that new perspectives can arise: as Audre Lorde wrote, «the Master's tool will never dismantle the Master's house» (Lorde, 2020, 39).

Science Fiction and Fantasy are literary genres that take imagination to the limit. Unlike other kind of fictions, they do not only challenge the relations between characters, the evolution of the inner world, the contrasts between the individual and the collective, as well as between tradition and innovation, great movements of history and private life of individuals. What they challenge is the very structure of the world and the representation of it: of what is thought as «impossible». Science Fiction represents the maximum level of literature's questioning on reality, and practicing of «worlding». It is not surprising, therefore, that Haraway in *Staying with the trouble* describes it as an «ubiquitous figure» and develops her concept of «worlding» around the acronym «SF», to be understood as an iridescent texture between «science fiction, speculative fabulation, string figures, speculative feminism, science fact, so far» (Haraway, 2016, 2).

The next sections of this study will be dedicated to analyze three Science Fiction novels to outline the dialectic between the representation of a fiction of the ending and the attempt to create a different vision of reality that could influence the present political imaginary. How their practices of «worlding» work with Naturalism?

3. Mary Shelley

Mary Shelley's *The Last Man* and Margaret Atwood's *Oryx and Crake* share three interesting elements in their particular «worlding». Firstly, a dystopic narrative of the human species' apocalyptic extinction by a pandemic. Secondly, the fact that only a human male survives to witness

the end, and finally a critique of Naturalism. It is particularly in this third aspect that lies a crucial distance between the two. Atwood's representation can be considered as an evolution of Shelley's perspective. An evolution that mirrors the cultural development of modern Rationalism in the late XX century's ideology of Progress and Scientism.

Kate Rigby, in her 2015 book *Dancing with Disaster. Environmental Histories, Narratives, and Ethics for Perilous Times*, has analysed Shelley's *The Last Man*. As she writes, the choice of a pandemic scenario comes with specific features.

Until very recently, and in most cases presumably still today, earthquakes and volcanoes are not anthropogenic in origin, even though [...] the eco-catastrophes that they trigger have a strongly sociocultural dimension. Epidemics, by contrast, are hybrid through and through: pestilence spreads, to be sure, and over the past 150 years our understanding of the multiple other-than-human agencies responsible for the proliferation of infectious diseases has grown enormously; but so too have those sociocultural practices through which humans themselves inadvertently spread pestilence across the planet (Rigby, 2015, 52).

Earthquakes, floods, hurricanes and similar natural disasters have been considered for centuries in Western cultures as expressions of a non-human entity's will, some kind of *Otherness* that occasionally afflicts humans due to anger or simple malignity. From the modern era onward, that entity has no longer been represented as supernatural and active but as natural and passive. Nature became the Otherness' material burden from which humans must emancipate through rationality, science and, later, technology¹⁰. In this perspective, calamities have been usually ascribed entirely to Nature, therefore easily embedded in a Nature vs Human/Culture logic. However, a disease has never been easy to univocally attribute. It is a calamity that passes through from the outside to the inside of our bodies, from body to body, and from place to place. Its spreading depends on natural factors as well as on cultural and social ones, debunking ideological separations. Shelley's choice of «worlding»

¹⁰ Shiva and Mies outlined an interesting connection between the concept of emancipation from nature and the shaping of a concept of freedom (1993).

therefore can be read as a questioning of the Naturalism *Weltanschauung* from the very beginning.

Within this perspective, both novels can be read as depicting an opposition. On the one side there is human society, dominated by the modern conception of Nature and the cultural desire of emancipation from its limits; on the other, the interconnections between humans, non-human and the environment. In *The Last Man*, additionally, the more humans seem to deny their vulnerability and belonging to Nature, the more the disease worsens. The detachment and consequent collision between reality and the human's ideological interpretation is at the core of both novels, representing one of the main axes of their critique.

Focusing now on Mary Shelley's novel, it is interesting to notice that the author's view of the Human-Nature relationship is opposite to the one of her contemporaries and fellow Romantics, particularly of her partner, Percy Bysshe Shelley,

some writers and philosophers of the Romantic period were attracted by the idea that human moral and techno-scientific advancement could, in time, bring about an "active imparadising" of the Earth. Among them was Percy Bysshe Shelley, who, in his ecotopian poem "Queen Mab" (1813), for example, envisages an emancipated humanity living in harmony with other creatures, as "an equal amidst equals" (VIII, line 226), in a universally habitable (and specifically, temperate) earth from which, echoing the eschatology of Isaiah, all wildness and discord have been eradicated, thanks to a felicitous marriage of Mind and Nature, in which the former has nonetheless retained its "omnipotence" (line 236) (Rigby, 2015, 66).

In *The Last Man* the author dismantles this *Weltanschauung* by shaping a fiction of the ending about what would happen with such «felicitous marriage».

The two male main characters (apart from the storyteller), Adrian and Raymond – who are respectively believed to represent Percy Shelley and Lord Byron (Bianchi, 2020) –, represent two contrary attitudes toward the world around them. Raymond embodies the archetypal model of the Modern subject, in opposition to the more empathetic and less radically opposed to non-human features of Adrian.

No two persons could be more opposite than Adrian and he. With all the incongruities of his character, Raymond was emphatically a man of the world. His passions were violent; as these often obtained the mastery over him, he could not always square his conduct to the obvious line of self-interest, but self-gratification at least was the paramount object with him. He looked on the structure of society as but a part of the machinery which supported the web on which his life was traced. The earth was spread out as a highway for him; the heavens built up as a canopy for him.

Adrian felt that he is a part of a greater wholenesses. He owned affinity not only with mankind, but all nature was akin to him; the mountains and sky were his friends; the winds of heaven and the offspring of earth his play-mates; while he the focus only of this mighty mirror, felt his life mingle with the universe of existence. His soul was sympathy, and dedicated to the worship of beauty and excellence (Shelley, 1996, 35).

As a consequence, the novel focuses for long on Raymond's beliefs and attitude progressive destruction, until the character's death. His actions represent the leverage point of the story, the main cause of the apocalyptic end.

In the first volume, Raymond's androcentric and anthropocentric spirit of domination, after a period of temporary calm during the idyllic life with his friends in Windsor, awakens to the lure of power and war glory. His disdain for a peaceful life, a peaceful relationship with the world around him and, in particular, for the limits that Nature seems to put on his ambitions, increases more and more. It reaches its peak when, in the second volume, Raymond forces his army to storm the city of Constantinople in spite of the plague spreading inside its walls. It is simultaneously the last act of the Modern subjectivity – the Mind – trying to impose its «omnipotence» on Nature, and the turning point of the novel. The assault claims Raymond's life, his horse's and his dog's. The plague, from that moment on, races across countries, mostly carried by soldiers. The apocalypse starts its final rush, leaving to Lionel Verney, the storyteller, the task to retrospectively understand and criticize the events in the end.

The disease' striking on humans seems to play the role of Nature's reaction to the Modern subject's denial of dependence and to its last

attempt of domination. From that moment on, a chain of natural events spreads and leads inevitably to the species' extinction, no matter what virtuous behaviors may come after – i.e. Adrian's compassion and his virtuous management of London's pandemic.

The «last man on Earth» literary *topos* seems to appear in European literature by the beginning of the XIX century. As Rigby mentions in her book, since 1823 there had been a controversy in the literary *milieu* about who invented it. Geology's latest discoveries of that times had the effect of increasing the interest in the topic even more.

Investigations of rock strata had led some in the nascent field of geology to postulate planetary catastrophe as a vehicle of terrestrial transformation, while the fossilized evidence of now-extinct species suggested that such “revolutions” might have played an important role in the generation of the existing family of life. Even among those who posited a more gradual process of evolution, the recognition that entire species had died out in the past opened the possibility that humans too could one day become extinct (Rigby, 2015, 67).

In addition, the popular concern about the impact of human societies on the environment, generated by the Industrial Revolution, increased when merged with the apprehensions that rose as a result of the natural disasters that occurred in those decades. Three cyclonic storms struck the Caribbean in the 1780s, many earthquakes shook Italy, Crete, Ecuador and Sumatra at the beginning of the XIX century, and in 1815 the Tambora volcano erupted in Indonesia, temporally changing the weather all the way to Europe. The «last man» fiction of the ending was very popular then; nonetheless Mary Shelley gave a quite original interpretation of it.

At that time the «last man» fiction provided for a general extinction of the animal world, excluding humans. Moreover, according to the alternative vision offered by the Bible, such apocalyptic image should have included a final redemption. In Shelley's «worlding» neither of these features are included; humans are the only species that disappears, while natural environments seem to flourish after its extinction, and there are no elements that can be described as redemptive. In my view, this particular swerve by the author is crucial to her critique toward Naturalism and its material consequences.

The third volume begins with a farewell to human culture – English in particular –, to the sense of omnipotence and desire of conquest, now meaningless. Here, some of the most sought-after ideals and achievements of the Industrial Revolution are easily identifiable.

Man existed by twos and threes; man, the individual who might sleep, and wake, and perform the animal functions; but man, in himself weak, yet more powerful in congregated numbers than wind or ocean; man, the queller of the elements, the lord of created nature, the peer of demi-gods, existed no longer.

Farewell to the patriotic scene, to the love of liberty and well earned meed of virtuous aspiration! — farewell to crowded senate, vocal with the councils of the wise, whose laws were keener than the sword blade tempered at Damascus! — farewell to kingly pomp and warlike pageantry; the crowns are in the dust, and the wearers are in their graves! — farewell to the desire of rule, and the hope of victory; to high vaulting ambition, to the appetite for praise, and the craving for the suffrage of their fellows! The nations are no longer!

[...] Farewell to the giant powers of man, — to knowledge that could pilot the deep-drawing bark through the opposing waters of shoreless ocean, — to science that directed the silken balloon through the pathless air, — to the power that could put a barrier to mighty waters, and set in motion wheels, and beams, and vast machinery, that could divide rocks of granite or marble, and make the mountains plain!

Farewell to the arts, — to eloquence, which is to the human mind as the winds to the sea, stirring, and then allaying it; — farewell to poetry and deep philosophy, for man's imagination is cold, and his enquiring mind can no longer expatiate on the wonders of life (Shelley, 1996, 253-254).

The author here seems to draw up a list of the cultural wonders and treasures that such a destructive attitude would tear apart, going through ideals, discoveries and inventions, arts and philosophy, thus recommending to the reader an inverse hierarchy between Nature and Culture. There is no Culture if Nature turns against the human species.

The final part of the novel, particularly from the moment of Idris' death on, can be read as the main exposure of the author's view – although *ex-negative*. The dystopian fiction of what could happen if such opposing and anthropocentric vision were pursued till the end, gives Shelley the opportunity to explicit which acknowledgments of the real dependencies between Human and Nature are most needed. Among them, the value of

life, love and kindness to others, of compassion, tolerance and peace between populations, the respect for Nature's limits.

It can also be said that Mary Shelley, facing in life what can surely be considered a «crisis» – the Greek War of Independence and the many waves of illnesses that left the author mourning her husband, her children and many friends (Rigby, 2015, 66-67), but also, on the other hand, the embitterment of modern ideology –, in her literary production refused the common visions of her times. She criticizes and dismantles her fellow Romantics' vision of a «paradise» built on the androcentric domination over Nature, calling out the undeniable interrelations between humans and the environment, as well as the irreducible duality of men and women into the species itself. It is significant, indeed, that the main protagonists of this novel – and the narrator's voice above them – are men. In this way, the author stages what can be considered as a *Bildungsroman* of the Modern subject that she saw embodied in her contemporaries' choices and attitudes. We should not forget that, although the novel is set in the future (years 2073-2100), the society, technologies and wars depicted are the ones of the writer's present. Furthermore, she refuses to consider the apocalypse in terms of a consoling vision of biblical matrix. As Morton Paley describes it, Shelley writes an «apocalypse without millennium» (Paley, 1989). There is no redemptive violence; no supernatural entity which, after a final acknowledgment of collective or individual mistakes, will come over to save and forgive. The harder the path chosen by humans, the more ruthless the reactions by Nature.

To conclude *The Last Man* analysis, Mary Shelly's literary and political approach to the crisis can be described as, firstly, a representation of the main features of what she considers its cause, the anthropocentric and androcentric perspective of Naturalism; and, secondly, as a clear rejection to it. The author creates a sharp *aut-aut* panorama. On the one side the apocalyptic fiction of the ending resulting from Naturalism; on the other, the only possibility taken in consideration to avoid the crisis appears to be the turning upside down of this *Weltanschauung*, without breaking out from it.

4. Margaret Atwood

There is one aspect that stands out immediately in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* (2003). Unlike Shelley's need to explicit the problematicness of Naturalism, in Atwood's novel there is already a general awareness about it. What separates the two authors are the ecology movement's historical achievements during the last decades of the XX century, Critical Theory's philosophical tradition, the Feminist movement, decolonial studies and Capitalism's critique. Atwood highlight here many aspects related to late development of Naturalism, such as the racist exploitation of non-Western populations, cultural imperialism, sexism and misogyny, and the consumerism of goods, environments and people.

The scenario that the writer depicts is, in fact, part of our own reality, as XXI century Western people, and of North-Americans in particular¹¹. Indeed, the author defined this work not a Science Fiction novel but a «speculative fiction» one (Atwood, 2004a; Atwood, 2005)¹².

I define science fiction as fiction in which things happen that are not possible today – that depend, for instance, on advanced space travel, time travel, the discovery of green monsters on other planets or galaxies, or which contain various technologies we have not yet developed. But [here] nothing happens that the human race has not already done at some time in the past, or which is it not doing now, perhaps in other countries, or for which it has not yet developed the technology. We've done it, or we're doing it, or we could start doing it tomorrow.

¹¹ John Clute finds the dystopic imaginary of the American society in American Science Fiction novels of the late XX century as descending directly from the American Dream storytelling: «It was a First World vision, a set of stories about the future written by inhabitants of, and for the benefit of readers who were inhabitants of, the industrialized Western world, which dominated the twentieth century; simplistically, it was a set of stories about the American Dream. In this Dream, progress was achieved through an invasive understanding of nature that led to the control of nature, through miracles of applied opportunity-grabbing science; through the penetration of frontiers; through the taming of alien peoples on other worlds; through an establishment of hierarchical centralized governances throughout the galaxy» (2003, 66).

¹² However, according to John Clute the vanishing distance between novels and reality is one of the main '80s-to-'10s American Science Fiction's characteristics (2003).

Nothing inconceivable takes place, and the projected trends on which my future society is based are already in motion (Atwood, 2004b, 245-246)¹³.

The story is narrated from the post-apocalyptic point of view of «Snowman», who believes to be the last man of our species. Snowman – his name was Jimmy before the apocalypse – recalls his life before the pandemic. Created in laboratory by the genius villain Crake, who was also his best friend, the virus has been intentionally spread through a sex pill. Crake worked as a bioengineer in a multinational corporation, a cover for his ecoterrorist plan to extinct the human species and build a new one, herbivorous, peaceful and «integrated» with Nature. This species, called «Crakers» by Snowman, has been hidden on a tropical island, kept isolated and trained to live in the forest by Oryx, a survivor of the sex trade. During the rampage of the pandemic and the mass chaos caused by it, Jimmy discovered Crake's plan. However, it was too late, Crake killed Oryx to push Jimmy to kill him. Meanwhile, the Crakers were freed on the island. From that moment on, Jimmy was left alone and became the Snowman. While he goes over all his memories of his friendship with Crake and his love for Oryx, Snowman tries to survive and to look after the Crakers by creating myths and stories about their origin and how they should behave.

Through Snowman's memories the reader learns about a North-American society where what we call «Nature» has been completely subjugated by positivistic science and capitalistic exploitation. Scientists plays with Nature through bioengineering without any ethical boundary¹⁴: many species are genetically crossbred to better meet human desires, for profit or even for fun, creating «wolvogs, pigeons, bobkittens» and «rakunk» (Atwood, 2003, 42, 49). Animals, plants, fungi, bacteria and viruses are all brought under the name of «bioforms»; there are no real distinctions both between different configurations of «matter» within a radical mechanistic perspective, and between what existed as a result of natural processes and what has been created in laboratories by humans.

¹³ The quotation is originally referred to *The Handmaid's Tale*, but from the publishing of *Oryx and Crake's* onward, Atwood considers both novels to share the same characteristics and to equally belong to «speculative fiction».

¹⁴ Atwood takes this particular imagination from Edward O. Wilson's *The Future of Life* (2002), which she considered the background of the novel (Hengen, 2006, 73).

The only distinction that seems to matter in this society is between «hostile» and «non-hostile»: a general subtle sensation of fear and danger for everything that comes from the «outside» is constantly perceivable.

Three aspects are particularly interesting in Atwood's «worlding» in comparison to Shelley's novel. Firstly, the clear distance shown between Naturalism – particularly in its consequence, neoliberal capitalist accumulation and scientism – and reality, its non-absoluteness. Secondly, the role of the pandemic in the novel, which is very different from the one in Shelley's. Thirdly, a critique toward some ecological positions through the character of Crake.

In contrast to *The Last Man*, some of Atwood's characters in the novel are well aware of their society's present issues. Jimmy's mother, a scientist, quits her job and slowly falls into the deepest end of depression due to inner ethical conflict. The fight with her husband, just before she runs away to join the ecological rebellion, represents the collision between two perspectives: like in Shelley's, Naturalism on the one side, and a complex sociopolitical vision of a reality made by interconnections between human and non-human entities on the other.

“Can't you be positive, just for once? All this negative stuff, *this is no good, that's no good*, nothing's ever good enough, according to you!”

“Positive about what? That you've thought up yet another way of rip off a bunch of desperate people?” said Jimmy's mother in that new slow, anger-free voice.

“God, you're cynical!”

“No, you are. You and your smart partners. Your colleagues. It's wrong, the whole organization is wrong, it's a moral cesspool and you know it.”

“We can give people hope. Hope isn't ripping off!”

“At NooSkins' prices it is. You hype your wares and take all their money and then they run out of cash, and its no more treatments for them. They can rot as far as you and your pals are concerned. Don't you remember the way we used to talk, everything we wanted to do? Making life better for people – not just people with money. You used to be so... you had ideals, then. [...] Be that as it may, there's research and there's research. What you are doing – this pig brain thing. You're interfering with the building blocks of life. It's immoral. It's... sacrilegious.”

[...] “I don't believe I'm hearing this! Who you've been listening to? You're an educated person, you did this stuff yourself! It's just proteins, you know that! There's nothing sacred about cells and tissue, it's just...”

“I'm familiar with the theory” (Atwood, 2003, 56-57).

It is interesting that not only animals suffer capitalistic exploitation. What we could call the «natural aspects» of humans according to Cartesian dualism – emotions and bodies – are not spared either. Death, love, suffering, violence, all is at the paying user's disposal through the Web without any ethical filter: surgeries, executions, electrocutions and lethal injections, mutilations, assisted-suicide, vulnerable animal killings. And porn, beyond any imagination. Everything seems to blur in a single picture of nonsense and violence that turns people insensitive.

So, they'd roll a few joints and smoke them while watching the executions and the porn – the body parts moving around on the screen in slow motion, an underwater ballet of flesh and blood under stress, hard and soft joining and separating, groans and screams, close-ups of clenched eyes and clenched teeth, spurts of this or that. If you switch back and forth fast, it all came to look like the same event. Sometimes they'd had both things on at once, each on a different screen. [...] Jimmy on the other hand would wobble homewards, still fuzzy from the dope and feeling as if he'd been to an orgy, one at which he had no control at all over what had happened to him. What had been done to him (Atwood, 2003, 86-87).

Atwood's particular «worlding» seems to show the intention to, firstly, highlight how such phenomena – many of the websites that she describes truly exists (*The Sobriquet*, 2011) – ascribes to Naturalism, which comes to consider exploitable not only natural resources and animals but also the emotional and physical beings of humans – particularly of those subjects that does not correspond to the cis-gendered, white, heterosexual, Western male. Secondly, the constant juxtaposition between the post-apocalyptic «present» of Snowman and the pre-apocalyptic «past» of Jimmy in the storytelling seems to point up the distance between such ideology and reality. As a result, the concrete possibility of entirely subjugate Nature under human control is discredited from the very beginning.

The second interesting aspect of Atwood's «worlding» is the completely different meaning of the «disease scenario». The reader understands from the beginning that to create or spread «hostile bioforms» to attack other social groups is a very common act, something that

privileged people must constantly protect themselves from by living in isolated and controlled communities. It is also, reading between the lines, a very common tool for general propaganda to maintain the society's police state by canalizing social distress against the «enemies» coming from «the outside». It is no surprise, then, that the disease turns out to be the very instrument of Crake's plan for saving the planet through human extinction. As a consequence, the choice of a pandemic scenario has nothing to do with a representation of the untamable power of Nature and its deep interconnections with humans, as it was in Shelley. On the contrary, it represents the extreme development of the Modern paradigm of a mechanistic Matter that has to be dominated by science and instrumentally used for a purpose; in other words, it shows the point where Naturalism develops in God complex.

The third interesting aspect of Atwood's «worlding» is the character of Crake. On the one side, Crake is a brilliant ecologist who fights to save the planet from the destructive «virus» represented by humans, who are responsible for animal extinctions, pollutions, violence, consumerism; on the other, he plays the role of the villain and represents the actualization of the Western Modern subject, the pure intellectual mind. Crake's approach to ecology is purely abstract, biological and mechanical. Clearly Atwood is creating this character to introduce a critique towards those ecological theories and politics that do not criticize their Naturalist foundations and universalize their culture, usually Western. In particular, her critique seems to focus on the nonsense that comes from ignoring historical dimensions and cultural analysis, building solutions that are blind to racism, sexism, colonialism and cultural imperialism. The Craker's design exposes vividly the author's critique. It reflects a Modern scientific approach: what constitutes a species? How can it be «upgraded» according to a perspective of usefulness and a compartmentalized interpretation of life's dynamics? Interrelationships between individuals, species and ecosystem are indeed completely ignored. Crakers are bioengineered to eliminate every aspect that can endanger their peaceful community, starting from imagination.

Watch out for arts, Crake used to say. *As soon as they start doing art, we're in trouble.* Symbolic thinking of any kind would signal downfall, in Crake's view. Next they'd be inventing idols, and funerals, and grave goods, and the afterlife, and sin, and Linear B, and kings, and then slavery and war (Atwood, 2003, 361).

Imagination holds a fundamental role to Atwood. She described it as the building block for human communities, allowing us to imagine circumstances and consequences before acting, thus giving us time and space to ask ourselves «what kind of world are we creating?» (Hengen, 2006, 75-76).

The same reductionist approach is used for addressing other cultural problems. Crake has built the new species to be «beautiful» and mixed up in skin colours, with the aim to eliminate racial discrimination – as if racism had its only origins in aesthetical differences and not in power relations. The «beauty» that *Crakers* shows is built on the Western white male gaze paradigm – be it heterosexual or homosexual.

Every time the women appear, Snowman is astonished all over again. They're every known colour from the deepest black to whitest white, they're various heights, but each one of them is admirably proportioned. Each is sound of tooth, smooth of skin. No ripples or fat around their waists, no bulges, no dimpled-orange skin cellulite on their thighs. No body hair, no bushiness. They look like retouched fashion photos, or ads for a high-priced workout program (Atwood, 2003, 100).

It's quite a sight: like the women, these men – smooth-skinned, well-muscled – look like statues, and grouped like this they resemble an entire Baroque fountain. [...] Into Snowman's head comes the image of a circle of naked car mechanics, each holding a wrench. A whole squad of Mr. Fix-its. A gay magazine centerfold (Atwood, 2003, 155).

The character of Snowman seems to assume the critical thinking's voice's role. From his childhood as Jimmy, he expresses discomfort and shock to the reductionist violence of science. As an adult, especially in Crake's laboratory, Jimmy represents the liberal arts' point of view that gives value to imagination, ideals, friendship, love, justice. He is also the only one to fear Crake's recklessness in biogenetics: «why is it he feels

some line has been crossed, some boundary transgressed? How much is too much, how far is too far?» (Atwood, 2003, 206).

To conclude, Atwood's practice of «worlding» seems to develop Shelley's Naturalism critique in three ways. Firstly, by describing its contemporary developments in the Western (particularly North-American) *Weltanschauung*, claiming its connections with present social phenomena like racism, colonialism, capitalism and sexism. Secondly, by pointing out Naturalism's attempt to universalize itself in the narratives, therefore dismissing TINA approaches. Thirdly, by problematizing the ecological approaches and warning the reader against any perspective that still holds Modern conceptualizations at its core.

Although Shelley's and Atwood's practices of «worlding» criticize Naturalism, they also keep it as the main reference. Their critique represents a dystopic fiction of the ending where no alternative is actually created.

4. Ursula K. Le Guin: Beyond Naturalism

The novel *The Word for World is Forest* by Ursula Le Guin represents a clear example of critique to Naturalism where the «worlding» is focused on building an alternative political imaginary. It was written during the winter of 1968, in the last years of the American war in Viet Nam, and published right after in 1972. Unlike other works from the author, this book was openly inspired by the political situation.

1968 was a bitter year for those who opposed the war. The lies and hypocrisies redoubled; so did the killing. Moreover, it was becoming clear that the ethic which approved the defoliation of forests and grainlands and the murder of non-combatants in the name of “peace” was only a corollary of the ethics which permits the despoliation of natural resources for private profit or the GNP, and the murder of the creature of the Earth in the name of “man”. The victory of the ethic of exploitation, in all societies, seemed as inevitable as it was disastrous. It was from such pressures, internalized, that this story resulted: forced out, in a sense, against my conscious resistance (Le Guin, 1972, 7).

Le Guin was part of the feminist critical movement of her time, as an activist and as an artist. She described her novels as «thought experiments» (Le Guin, 1976b)¹⁵ on the deepest cultural «natural» and «innate» aspects within Western culture, and considered imagination to be one of the most important existential, other than political, tool: «the use of imaginative fiction is to deepen your understanding of your world, and your fellow men, and your own feelings, and your destiny» (Le Guin, 1989, 38).

The novel is set in the Hainish universe¹⁶, in a far future on an exoplanet dominated by forests called Athshe. The humans that inhabit it, the Athsheans, are small and covered in a soft green fur. Their society is deeply pacific, conflicts are solved in ritual dances, there is no violence and kill another human is unthinkable. In the community women are the social leaders, while men that practice «dreaming» are the spiritual one. A group of humans – «Terrans» – invaded Athshe creating a colony to harvest wood, which has become the most precious resource on Earth since trees have completely disappeared due to exploitation. Reproducing the most common features of colonialism, Terrans claims Athsheans to be inferior creatures and enslaved them. The character of Raj Lyubov, an anthropologist who learns Athsheans' language and culture, stands in the middle of the two populations. The novel tells the story of the indigenous' resistance against colonizers: by learning to fight and kill with a guerrilla tactic and taking advantage of the Terrans' underestimation, Athsheans manage to win and isolate the survivors in a small colony. Meanwhile, a spaceship arrives on the planet, bringing two emissaries of the interplanetary community from Hain and Tau Ceti, and introducing a new communication technology, the ansible¹⁷. Thanks to this invention it become possible to communicate immediately with other planets. In this manner, the colonizers learn that not only on the Earth, but in the entire galaxy, colonialism and slavery are now forbidden. The delegation forces

¹⁵ On such «experiments» of imagination in a philosophical and political perspective has worked the philosopher of science Isabelle Stengers (2021).

¹⁶ This universe was introduced with the novel *Rocannon's World* (1966), followed by *Planet of Exile* (1966), *City of Illusion* (1967), *The Left Hand of Darkness* (1969), *The Word for World is Forest* (1972), *The Dispossessed: an Ambiguous Utopia* (1974), *Four Ways to Forgiveness* (1995), and *The Telling* (2000).

¹⁷ Which is the focus of Le Guin's following novel, *The Dispossessed*.

the last Terrans to leave the planet, which will be no longer visited by other species without the Athsheans' permission. The story is told from two different perspectives: the one of Selver, leader of the indigenous rebellion, and Davidson's, a racist and violent Terran captain that raped and killed Selver's wife.

Both the Western exploitation and imperialism, especially embodied by Davidson, and the Vietnamese guerrilla, fought by the Athsheans, are easily recognizable. The novel, therefore, can be read as a narrative heterotopia where – thanks also to the international community's support – the forest's indigenous people win and the colonizers are banished. However, I would like to advance an additional ecofeminist layer of analysis, one that perhaps goes more into those Le Guin's storytelling «unconscious» aspects that she considered the cradle of her writing¹⁸. I will also explain why I compare this novel, that seems to have no apocalypse at all, to the openly apocalyptic ones of Shelley and Atwood.

My theory is that Ursula Le Guin transcends the core structure of Naturalism to focus on developing the axes of an alternative cosmology and society's structure. The building brick of this new system is interrelation, her «worlding» works deeply with continuums rather than with scissions. This study will outline four aspects.

Firstly, like in the previously analyzed novels, *The Word for World is Forest* represents a critique of Naturalism's *Weltanschauung*. The peculiarity of Le Guin's narrative, however, is a reversed *Gestalt*. Unlike Shelley and Atwood, her «worlding» is not focused on describing and debunking Naturalism. On the contrary, such *Weltanschauung* is represented as an old cosmology that belongs to a past of ignorance, racism, capitalistic exploitation and colonialism. The present time is way different: it embraces a universal – literally – perspective of multiplicity, many planets, ecosystems, cultures, and many species of humanity. Naturalism and its

¹⁸ It was one of the topics that she wrote most frequently about when speaking of creating her worlds and stories, and she referred also to Jung's psychoanalysis to explain her interpretation. «The great fantasies, myths and tales are indeed like dreams: they speak *from* the unconscious *to* the unconscious, in the *language* of the unconscious – symbol and archetype. Though they use words, they work the way music does: they short-circuit verbal reasoning, and go straight to the thoughts that lie too deep to utter» (Le Guin, 1974a, 57). She refers to the relationship between writing and the unconscious also in the introduction of *The Word for World is Forest* (Le Guin, 1976, 5-10).

developments are represented as a bubble of primitive and uncivilised behavior within a universe of pacific relationships. Something that has already become obsolete and inconceivable¹⁹. Moreover, the «original» human species whence all the others descend from is not the one from Earth – Terrans people – but the Hainish one. Millions of years before, Hainish people, following a colonialist vision that they forsook later, left «seeds» which evolved in different human species on different planets. In the present, no colonialist action is allowed anymore. The anthropocentric and ethnocentric Western approach, then, is completely decentralized.

The second aspect is the most directly related to the Modern roots of Naturalism: in Athsheans' culture the logocentric structure – the scission between *res extensa* and *res cogitans*, which considers only the second as a source for knowledge – simply does not exist. The Athsheans' practice of «dreaming», a deep oneiric state different from pure sleep and reached in wakefulness to find connections between elements out of the conscious logic, is considered essential to have a reliable understanding of reality. Abstract logic is believed to make people blind to wider perspectives and to the emotions involved. Wakefulness and open-eyes sleep are not separated. A dreamer can meet a person in «dream-time» or in «world-time», and both the encounters are «real». It is interesting that such practice actually existed among the Senoi people of Malaysia, as the author recalls in her 1976 *Introduction* – however, she did not know when she wrote the novel.

The Senoi dream is meaningful, active, and creative. Adults deliberately go into their dreams to solve problems of interpersonal and intercultural conflict. They come out of their dreams with a new song, tool, dance, idea. The waking and the dreaming states are equally valid, each acting upon the other in complementary fashion (Le Guin, 1972, 9).

This epistemological model, characterized by the recognition of the permeability between conscious and unconscious in experience, was developed as an alternative to the Modern rationalist model by Western

¹⁹ Le Guin's work on temporalities to represent a decolonizing and revolutionary point of view has been examined in detail by Stone, Lee and Gene-Rowe (2021).

feminist theorists, particularly from the Second Wave on. The Italian tradition from Diotima's Feminist Philosophical Community has called it «feminine realism» and it is still working on it from the '90s (Diotima, 1990; 2009; Zamboni, 2020). In Le Guin's novel, people and their habitat are interrelated too, it is no coincidence that «the word for “world” is “forest”». Forests name both what in Naturalism are considered the «natural» space and the «urban» space, where the community lives. As there is no opposing paradigm between logic and the emotions, there is also no cartesian splitting between Mind and Body, Culture and Nature.

The third aspect of Le Guin's alternative paradigm is the one that goes most directly against war, its patriarchal roots and its connection to Naturalism. It is also the aspect that is mostly related to the fiction of the Apocalypse. In every war's propaganda both the concepts of «enemy» and «homeland» have to be constructed as static entities, characterized by features that are unchangeable and usually opposite. Without this contraposition, ideologic contrast and the different levels of dehumanization to legitimize the aggression toward the «enemy» would be impossible. As an example, the anthropologic research of Raj Lyubov on Athsheans' culture and language is not used as a tool to create a cultural mediation but to better dominate the indigenous population. By the moment that Terrans understand that violence and murder do not exist in their culture, the treatment of Athsheans grow even more violent. The reason is, on the one side the disdain toward nonviolence, interpreted as weakness in the patriarchal frame of Naturalism; on the other, the lack of fear for a reaction. However, Athsheans learn from Terrans how to use weapons and kill, and how to organize an army. Terrans' ideologic belief of cultural unchangeability is key to the power balance's overturning between the two population, and the victory of Athsheans.

The fourth aspect is strictly connected to the third. Le Guin «worlds» cultures and societies as constantly changing systems. The ideological view of cultures as static expressions of innate features is debunked by the novel's events, both cultures are irremediably changed and «destroyed». The narrative of war as an interaction that ends with the validation of one of the contenders, the victory of the «superior» culture on the «inferior» one, vanishes. Terrans face massacre: only few survivors get the chance to

leave the planet, and their culture on Athshe is wiped out. Athsheans' culture is perverted in its very foundations, violence and murder are now a part of it. This is the reason why I consider this novel to represent a fiction of the Apocalypse, even though it is an utopian narrative.

Reality does not stand still, it changes constantly. Sometimes its changes are so deep that the cultural representation of what is «real» has to fill a void, a new imagery must emerge and it can radically twist previous beliefs. Le Guin describes it by writing that what was previously on the dream-time has passed on the world-time, personified in a «god». Dream-time is the place of things that could happen, of foretelling and possibilities. A «god» represents a translator, an intermediary from one world to another. In other words, it represents the concrete embodied form taken by the pressing forces of experience, reality, and interpretation.

“All men’s dreams” said Coro Mena, cross-legged in shadow, “will be changed. They will never be the same again. I shall never walk again that path I came with you yesterday, the way up from the willow grove that I’ve walked on all my life. It is changed. You have walked on it and it is utterly changed. Before this day the thing we had to do was the right thing to do; the way we had to go was the right way and led us home. Where is our home now? For you’ve done what you had to do, and it was not right. You have killed men. [...]”

“He is a god,” Coro Mena said.

Torber nodded, accepting the old men’s judgment almost with relief.

“But not like the others. Not like the Pursuer, nor the Friend who has no face, nor the Aspen-leaf Woman who walks in the forest of dreams. He is not the Gatekeeper, nor the Hunter, though he comes in the world-time like them. We may have dreamed of Selver these last few years, but we shall no longer; he has left the dream-time. In the forest, through the forest he comes, where leaves fall, where trees fall, a god that knows death, a god that kills and is not himself reborn” (Le Guin, 1972, 33-34).

Le Guin’s representation of cultural change is significant because it focuses on the continuum from the realm of likely possibilities to the one of reality. This has a political consequence. The reader is invited to look deep into its own dream-time, its imaginary, to look at what is prefigured there that could flow to real-time. What are the possibilities that are being

considered, which kind of world our culture is building? Which are the political imaginaries involved?

Literature represents one of the privileged accesses to imagery. As Ursula Le Guin puts it, «we like to think we live in daylight, but half the world is always dark; and fantasy, like poetry, speaks the language of the night» (Le Guin, 1976c). By deeply modifying the tracks of Western culture' structural interpretation through the representation of an alternative Le Guin takes the most revolutionary attitude. A position that throws Naturalism's *Weltanschauung* – considered from its deepest foundations to its most recent developments – to the past, and makes the reader ground its feet in a «present» world built on the interrelations and continuums between past and present, *res cogitans* and *res extensa*, reality and imagination.

Conclusions

As it can be drawn from this study's first part, to build fictions of the ending that refuse compliant, conservative positioning and imagination, and seek better alternatives, solutions and utopias, it is necessary to criticize the cultural foundations – other than the economic, social and political ones – that led to the crisis. Ecofeminist philosophers identified in the Western patriarchal logic of dualistic opposition the *Ur-sprung*, the archetypal paradigm, of cultural structures as anthropocentrism, androcentrism, sexism, ethnocentrism, and racism. The dualistic opposition of Nature and Culture that comes from it, radicalized by modern Rationalism, led to the exploitative ethic of Capitalism and to nowadays TINA's neoliberal narratives.

Therefore, if the political aim of nowadays Science Fiction is to actively contribute to counter-hegemonic voices and movements that try to shape a way out from the climate crisis by building utopic and alternative fiction of the ending – for example, the newly born Solarpunk genre – a deep critique of cultural roots is essential. Only by pushing the most creative attempt to the axes of our *Weltanschauung* to step out of it, our «worldings» will build, as Serenella Iovino has put it, «strategies of survival» for our times (Iovino, 2006).

Bibliographic references

- Aristotle, *Poetics*, translated by G. Whalley, ed. J. Baxter and P. Atherton, Montreal&Kingstone, McGill-Queen's University Press, 1997.
- Atwood Margaret, *Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1995 (1991).
- *Oryx and Crake*, ed. N. A. Talese, New York London Toronto Sydney Auckland, Doubleday, 2003.
- (2004a) «“The Handmaid’s Tale” and “Oryx and Crake” in Context», in *PMLA*, n.119 (2004): Science Fiction and Literary Studies: The Next Millennium, pp. 513-517.
- (2004b) «Writing “Utopia”», in *Moving Targets: Writing with Intent 1982-2004*, Toronto, House of Anansi Press, 2004, pp. 245-267.
- «Writing “Oryx and Crake”», in *Writing With Intent: Essays, Reviews, Personal Prose 1983-2005*, New York, Carroll & Graf, 2005, pp. 284-286.
- Bachmann Ingeborg, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, München, Piper Verlag GmbH, 2011.
- Bianchi Bruna, «Guerra, pandemia e cambiamento climatico nell’*Ultimo Uomo* di Mary Shelley (1826)», *Il bollettino di Clio* 14 (2020), pp. 93-106.
- Bould, Mark, Andrew M. Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint (eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, London, Routledge, 2009.
- Claeys, Gregory, *Dystopia: a Natural History. A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- Clute, John, «Science Fiction from 1980 to the present», in *The Cambridge companion to Science Fiction*, eds. Edward James and Farah Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 64-78.
- Clute, John, Peter Nicholls, David Langford (eds.), *The Encyclopedia of Science Fiction*, New York, St. Martin Press, 1993.
- Cudworth, Erica, *Developing Ecofeminist Theory. The Complexity of Difference*, Houndmills : New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- Davis Rogan Alcena, Madeline, «Utopian Studies» in *The Routledge Companion to Science Fiction*, eds. M. Bould, A. M. Butler, A. Roberts, S. Vint, London, Routledge, 2009, pp. 308-316.

- Descola Philippe, *Beyond Nature and Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.
- Diotima Comunità Filosofica Femminile, *Mettere al mondo il mondo. Oggetto e oggettività alla luce della differenza sessuale*, Napoli, La Tartaruga, 1990.
- , *Immaginazione e politica. La rischiosa vicinanza tra reale e irreale*, Napoli, Liguori, 2009.
- Federici, Silvia, *Caliban and the Witch. Women, The Body and Primitive Accumulation*, New York, Autonomedia, 2004.
- Ferns, Chris, *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*, Liverpool, Liverpool University Press, 1999.
- Fisher, Mark, *Capitalist Realism: Is There no Alternative?*, London, Zero Books, 1996.
- Gaard, Greta, «Living Interconnections with Animals and Nature», in *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*, ed. G. Gaard, Philadelphia, Temple University Press, 1993.
- Haraway, Donna J., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham and London, Duke University Press, 2016.
- , «Receiving Three Mochilas in Colombia. Carrier Bags for Staying with the Trouble Together», in Ursula K. Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction*, London, Ignota Books, 2019, pp. 9-21.
- Hengen, Shannon, «Margaret Atwood and environmentalism», in *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, ed. C. A. Howells, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 72-85.
- Hollinger, Veronica, «Feminist Theory and Science Fiction», in *The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. E. James and F. Mendlesohn, Cambridge, Cambridge University Press 2003, pp. 125-136.
- Howells, Coral Ann, «Margaret Atwood's dystopian visions: "The Handmaid's Tale" and "Oryx and Crake"», in *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, ed. C. A. Howells, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 161-175.
- Iovino, Serenella, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, EdizioniAmbiente, 2006.
- James, Edward, and Farah Mendlesohn (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

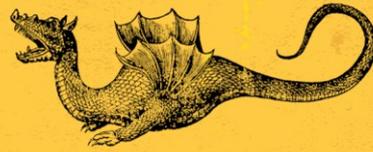
- Jameson, Fredric, *Archaeologies of the Future. The Desire called Utopia and Other Science Fictions*, London and New York, Verso, 2005.
- , «An American Utopia», in AA.VV., *An American Utopia. Dual Power and the Universal Army*, ed. S. Žižek, London, Verso, 2016, pp. 1-96.
- Kermode, Frank, *A Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 2000.
- Le Guin, Ursula K., *The Word for World is Forest*, London, Gollancz, 1972.
- , (1974), «Why are Americans Afraid of Dragons?» in Ursula le Guin, *The Language of the Night: Essays of Fantasy and Science Fiction*, ed. Susan Wood, New York, HarperCollins Publisher, 1989, pp. 34-40.
- , (1976a) «The Child and the Shadow», in Ursula Le Guin, *The Language of the Night: Essays of Fantasy and Science Fiction*, 1976, pp. 54-67.
- , (1976b) «Introduction», in *The Left Hand of Darkness*, London, Gollancz, 1976.
- , (1976c) «Fantasy, like Poetry, Speaks the Language of the Night», in *World* (magazine supplement to the San Francisco *Sunday Examiner and Chronicle*), 21th November 1976.
- Lorde, Audre (1979), «The Master's Tools will never Dismantle the Master's House», in *The Selected Works of Audre Lorde*, ed. Roxane Gay, New York, Norton, 2020.
- Martorell Campos, Francisco, *Contra la distopía. La cara B de un género de masas*, Valencia, La Caja Books, 2021.
- Merrick Helen, «Fiction 1964-1979», in *The Routledge Companion to Science Fiction*, ed. M. Bould, A. M. Butler, A. Roberts, S. Vint, London, Routledge, 2009, p. 104.
- Merchant, Carolyn, *The Death of Nature. Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, San Francisco, Harper&Row, 1983.
- Mies Maria, Shiva Vandana, *Ecofeminism*, London-New York, Zed Books Ltd, 1993.
- Moore, Jason W. (ed.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History and the Crisis of Capitalism*, Oakland, PM Press, 2016.
- Moylan, Tom, *Demand the Impossible: science fiction and the utopian imagination*, London and New York, Meuthen, 1986.

- , *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder, Westview Press, 2000.
- Paley, Morton, «Mary Shelley's *The Last Man*: Apocalypse without Millennium», *Keats-Shelley Review* 4 (1989), pp. 1–25.
- Reina-Rozo, Juan David, «Art, Energy and Technology: the Solarpunk Movement», in *International Journal of engineering, social justice, and peace*, vol. 8/1 (2021), pp. 47-60.
- Rigby, Kate, *Dancing with Disaster. Environmental Histories, Narratives, and Ethics for Perilous Times*, Charlottesville : London, University of Virginia Press, 2015.
- Roberts, Adam, *The History of Science Fiction*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.
- Robinson, Christopher, L., Sarah Bouttier and Pierre-Lois Patoine (eds.), *The Legacies of Ursula K. Le Guin: Science, Fiction, Ethics*, New York, Palgrave Macmillan, 2021.
- Shelley, Mary, *The Last Man*, edited and with an introduction by Anne McWhir, Peterborough, Broadview Literary Texts, 1996.
- Stengers, Isabelle, «Ursula K. Le Guin, Thinking in SF Mode», in *The Legacies of Ursula K. Le Guin: Science, Fiction, Ethics*, ed. C. L. Robinson, S. Bouttier, P. L. Patoine, New York, Palgrave Macmillan 2021, pp. 121-136.
- Stone, Katie, Eli Lee and Gene-Rowe Francis, «The Language of the Dusk: Anthropocentrism, Time and Decoloniality in the Work of Ursula Le Guin», in *The Legacies of Ursula K. Le Guin: Science, Fiction, Ethics*, ed. C. L. Robinson, S. Bouttier, P. P. Lois, New York, Palgrave Macmillan 2021, pp. 83-107.
- Suvin, Darko, «Science Fiction and Utopian Fiction: Degrees of Kinship» in D. Suvin, *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, New York, Macmillan 1988.
- The Sobriquet Magazine*, «Margaret Atwood, Transhumanism, and the Singularity» (2011). URL: < <https://www.sobriquetmagazine.com/2011/02/sobriquet-701-margaret-atwood.html> > (last view 04/05/2023).
- Zaki, Hoda M., *Phoenix Renewed: The Survival and Mutation of Utopian Thought in North American Science Fiction 1965-1982*, Mercer Island, Starmont House, 1988.
- Zamboni, Chiara, *Sentire e scrivere la natura*, Milano, Mimesis, 2020.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Il riuso di Gadda nello *Stradario aggiornato di tutti i miei baci* di Daniela Ranieri

Giulia Perosa
(Università di Udine)

Abstract

L'articolo si concentra sulla presenza e sulle diverse modalità di riuso dell'opera di Carlo Emilio Gadda nel romanzo-saggio di Daniela Ranieri *Stradario aggiornato di tutti i miei baci*. Nella prima sezione vengono presentate le caratteristiche tematiche, formali e stilistiche dello *Stradario*. Le tre sezioni successive si concentrano rispettivamente 1) sulle citazioni gaddiane presenti nell'opera in esame; 2) sull'influenza della scrittura di Gadda sulla lingua e sullo stile di Ranieri; 3) sulla simile postura tonale ed emotiva dell'istanza locutrice dello *Stradario* e della voce narrante gaddiana.

Parole chiave: Daniela Ranieri, Carlo Emilio Gadda, *Stradario aggiornato di tutti i miei baci*, romanzo-saggio, intertestualità.

The article focuses both on the presence and on the influence of Gadda's *oeuvre* in Daniela Ranieri's novel-essay *Stradario aggiornato di tutti i miei baci*. The first section is devoted to a presentation of the main thematic and stylistic features of *Stradario*. Secondly, the paper analyses a number of quotations from Gadda's work in Ranieri's novel. By focusing on the formal features of *Stradario*, the third section examines the influence of Gadda's style on Ranieri's prose. The final section points out the similarities between the posture of *Stradario* I-narrator and the narrator in Gadda's novel.

Keywords: Daniela Ranieri, Carlo Emilio Gadda, *Stradario aggiornato di tutti i miei baci*, novel-essay, intertextuality.



1. Lo *Stradario*, il romanzo-saggio e Gadda

Stradario aggiornato di tutti i miei baci di Daniela Ranieri è un lungo romanzo-saggio di 684 pagine¹. «Al centro del romanzo – scrive Castellana in una densa recensione – sta l'ossessione erotica, anzi, gaddianamente, l'inclinazione all'«erotia» dell'io narrante: il catalogo degli amanti per un verso illumina comicamente le mille facce della vanità maschile e per l'altro fornisce materia di riflessione (seria) sull'amore in quanto tale, e come antidoto contro il nulla e la morte, segnatamente dalla morte del padre, da cui tutto ha origine» (Castellana, 2021, 18)². Negli ottantaquattro capitoli, di lunghezza variabile, si intrecciano infatti racconti analettici di vicende amorose fallite e considerazioni sul significato dell'amore, sulla società, sulla morte e sul senso della vita. La narrazione e la riflessione saggistica sono affidate alla locutrice in prima persona e anonima, che riunisce in sé le istanze del personaggio-protagonista, del narratore e forse, almeno parzialmente, dell'autrice stessa, per quanto nella nota finale Ranieri prenda a prestito le parole impiegate da Svevo per la *Coscienza di Zenò*: «è un'auto-biografia, ma non la mia» (2021, 685). Attraverso tale sovrapposizione si viene a creare quello che Valeria Cavalloro ha recentemente definito «saggismo indiretto libero» (2021, 109), ovvero una modalità in cui si complica la possibilità di stabilire lo statuto finzionale delle sequenze ragionate. Se infatti nella conclusione dell'opera il tentativo paratestuale volto a dissociare autore e narratore/protagonista inquadra lo *Stradario* nel dominio

¹ Tra i generi letterari che si accampano con sempre maggior frequenza nel panorama contemporaneo, il romanzo-saggio rappresenta un caso di studio emblematico (Marchese, 2018; Cavalloro, 2021). Si tratta di un genere dai confini sfumati, definibile, in termini generali, come una narrazione finzionale «soggetta a un'inserzione di discorso astratto che rallenta (o paralizza) il tempo dell'azione, mina la coesione interna e permette aggiunte e libertà» (Marchese, 2018, 154). È una tipologia testuale che ha ancora fortuna nella narrativa «ipercontemporanea», pur distanziandosi dai modelli novecenteschi, e trova declinazioni differenti a seconda delle strategie di combinazione dei suoi due elementi fondanti: la narrazione e il saggio. È proprio la predominanza di un elemento sull'altro, riconducibile tra l'altro alla più ampia distinzione tra *fiction* e *non fiction*, a dar vita a forme testuali differenti e a rendere di conseguenza complesso o perfino ambiguo l'uso dell'etichetta.

² Per un'analisi dello *Stradario* e per un'utile panoramica della produzione narrativa di Daniela Ranieri si veda Castellana (2022). Desidero ringraziare Riccardo Castellana per avermi concesso la lettura in anteprima del suo saggio e per le preziose indicazioni fornitemi durante la stesura di questo contributo.

della *fiction*³, durante l'intero arco della lettura l'anonimia dell'istanza auto-diegetica invita alla sovrapposizione tra personaggio, narratore e autore, configurando, seppur momentaneamente, lo *Stradario* come un racconto autobiografico (a ciò contribuisce anche l'aggettivo possessivo «miei» del titolo) o, più precisamente, con Lejeune, come un testo autobiografico «indeterminato» (1975, 28-29).

Dal punto di vista formale, narrazione e riflessione saggistica condividono quella che sembra la caratteristica distintiva e di maggior rilievo dello *Stradario*: la sapiente e articolata costruzione linguistica e stilistica. Sul piano della lingua, nella prosa di Ranieri coesistono armoniosamente un'ampia varietà di linguaggi: dal lessico tecnico-scientifico alla (pur minima) incursione dialettale, passando per il lessico di provenienza letteraria e filosofica, e per una serie incursioni nel lessico quotidiano. Quanto allo stile, il romanzo intreccia una pluralità di registri eterogenei, che vanno dal comico al tragico, dal grottesco al sublime.

Fra i tratti distintivi dello *Stradario* è da segnalare inoltre un uso pervasivo della citazione. Negli eserghi e nella narrazione vera e propria si riscontrano decine di citazioni letterarie, saggistiche e filosofiche: da Montaigne a Gadda, da Nietzsche a Čechov, passando per Seneca e Stendhal. Non si tratta, è bene dirlo subito, di esibizionismo gratuito, né di un tentativo di ammiccamento nei confronti del lettore colto (che peraltro sarebbe riuscito): lo *Stradario* intreccia in un equilibrato respiro testuale una narrazione agile, a tratti rarefatta, e un più digressivo – ma ritmato – andamento saggistico, spesso cadenzato, appunto, dalle citazioni⁴. Certo è innegabile che la citazione, nello *Stradario*, rappresenti, con Perelman–Olbrechts-Tyteca (1966, 187), una «figura di comunione», un ulteriore strumento per veicolare al lettore – anche quello incapace di risalire all'«intero» originario – il più profondo significato del testo o quelle sfumature interpretative altrimenti non percepibili.

Il debito letterario che lo *Stradario* contrae con più evidenza è quello

³ Si fa riferimento all'intuizione di Dorrit Cohn, secondo cui «La finzione omodiegetica si segnala solo grazie all'identità finzionale del narratore» (2009, 59). Sui problemi e sulle caratteristiche della *fiction* in prima persona si confronti anche la preziosa sintesi di Castellana (2021, 28-31).

⁴ Il citazionismo esibito strizza forse l'occhio al postmoderno, ma nello *Stradario* la citazione è senz'altro priva di quella componente ironica e depotenziante tipica della citazione postmoderna, e l'eventuale crisi della narrativa viene piuttosto denunciata attraverso il ricorso al romanzo-saggio.

nei confronti dell'opera gaddiana, che affiora variamente nel tessuto narrativo e interessa, come emergerà a breve, numerosi piani testuali. Gadda non è certo una novità nella narrativa di Ranieri, come dimostra la precedente opera della scrittrice, *Mille esempi di cani smarriti*, uscita per Ponte alle Grazie nel 2015. Nel romanzo in questione i titoli di due capitoletti offrono le prime spie evidenti della relazione instaurata con l'opera gaddiana: il cinquantaquattresimo reca titolo «Qualche cosa di non cretino da raccontare. Carlo Emilio Gadda, *Apologia manzoniana*», e il centoduesimo «...l'insospettabile ferocia delle cose. Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*»⁵. Ma accanto a queste zone paratestuali, senz'altro indicative dell'interesse della scrittrice per l'opera gaddiana (e non solo per il *côté* romanzesco), su un piano più propriamente stilistico, altrettanto indicativo dell'influenza di Gadda appare il brano seguente⁶:

La casa: astuccio della multiforme nevrosi, sopravvissuta a caciaroni terremoti di Roma, condonata in varie parti dei suoi lussuosi abusi, fatti tutti grazie a un occhio chiuso o a un favore di cardinale e/o banchiere/amico di famiglia; stratonata dal vento di inchieste e rinvii in giudizio di ex proprietari e nuovi prestanomi; contesa da parenti zoticoni e molesti da chiamare a Natale per tenerli buoni; smontata, negata e rimodulata sui principi dell'olismo ayurvedico e dell'ecofemminismo statunitense; infine, come una cima di montagna dalla neve, calmata da iniezioni di soldi e da ospitate giuste, a dispetto delle magmatiche correnti sotterranee dei piani bassi contaminati anche, ci mancava, dall'arrivo di inquilini in affitto, immigrati con ditta, burini arricchiti. Ereditata dalla famiglia – ramo materno – di lei dopo anni di lotte con la parte seminobile ma in fondo plebea, nell'anima, di zii e cugini della Lungara, consiste in un numero di stanze imprecisato all'ospite di passaggio: che sa che esiste una cucina-veranda, un soggiorno arte povera damasco tijuana bernstein lower manhattan, tutto nervoso sfolgorio modernista reso più umano dal pitale di nonno riverniciato a porta bon-bon, e la già nominata stanza della musica con, quasi al centro, un busto in vetroresina simil-marmo di Beethoven con lo sguardo da pazzo e i capelli da Medusa suoi soliti comprato nel bookshop di un museo di Vienna, e, accanto a questo, posata per terra come per caso di ritorno dalla spesa, una sagoma in

⁵ Questa seconda citazione è variata: l'originale presenta infatti il lemma «insospettata» e non «insospettabile» (P, 71). Per citare l'opera di Gadda si farà uso delle seguenti abbreviazioni: CdD = *La cognizione del dolore*; EP = *Eros e Priapo*; M = *La meccanica*; MdI = *Le meraviglie d'Italia*; MM = *Meditazione milanese*; P = *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*; SD = *Scritti dispersi*; VM = *I viaggi la morte*.

⁶ Parte del brano è citata anche da Castellana (2022).

silicone del personaggio principale del pannello di destra del trittico del Giardino delle Delizie di Bosch, quell'Uomo-Albero-Astronave-Anticristo che nelle cavità anali ospita biscazzieri e ubriacconi (Ranieri, 2015, 11).

La sequenza si configura come una notevole riscrittura della descrizione delle ville Brianzole della *Cognizione del dolore* (CdD, 28-30) e descrive una casa del tutto analoga alla villa di Lukones/Longone, dove esplodono le nevrosi di Gonzalo e la sua ira nei confronti della madre (analogo è tra l'altro il luogo «principe» di entrambe le abitazioni, il terrazzo, e quel «vento di inchieste» ricorda da vicino il sintagma gaddiano, ancora della *Cognizione*, «monsoni delle ipoteche» (CdD, 28)). Ma il debito gaddiano sembra interessare il tono intero della narrazione, la struttura sintattica del periodo, costruita attraverso la giustapposizione di lunghe proposizioni appositive caratterizzanti il soggetto, la casa (il verbo della principale arriva dopo otto frasi nominali, a loro volta ampliate), e il barocchismo lessicale, frutto di un *pastiche* linguistico caratterizzato da una serie di neoformazioni e giustapposti («un soggiorno arte povera damasco tijuana bernstein lower manhattan»; «Uomo-Albero-Astronave-Anticristo»). Tutti elementi che, messi a sistema con l'oggetto della descrizione, concorrono a richiamare lo stile e l'opera del Gaddus, di cui Ranieri riesce talvolta a fare propria la straordinaria forza espressiva.

Come emergerà nei paragrafi che seguono, un discorso analogo è possibile anche per lo *Stradario*: non solo l'io narrante legge appassionatamente la *Cognizione del dolore* (2021, 576) ed è invitata a parlare di Carlo Emilio Gadda agli studenti di un seminario (2021, 624), ma la parola di Gadda e la sua influenza abitano il testo in maniera pervasiva.

2. Le citazioni gaddiane: tra anticipazione, commento e rinforzo

Le marche più esplicite del debito dello *Stradario* nei confronti dell'opera di Gadda sono le citazioni, poste in esergo o nella narrazione vera e propria.

Lo *Stradario* presenta anzitutto tre epigrafi gaddiane in esergo ad altrettanti capitoli. La prima citazione apre uno dei cinque capitoli intitolati

unicamente «A.» ed è tratta dal saggio gaddiano *Apologia manzoniana*⁷: «Un cavaliere meravigliosamente perverso attende come un aspide, tra i fiori del pazzo giardino» (2021, 113). Si tratta, per usare le formulazioni proposte da Genette (1989, 147-148), di un'epigrafe allografa – così anche le successive –, che ha la funzione di commentare il capitolo e di anticiparne allusivamente il contenuto. Il capitolo prosegue infatti il racconto, iniziato nel quarto, dell'incontro della voce narrante con A., l'unica figura maschile che accompagnerà la protagonista per l'intero romanzo. Nel passo citato, Gadda fa riferimento al personaggio di Egidio dei *Promessi sposi*: come il serpente nell'Eden biblico tenta Eva, Egidio insidia e seduce Gertrude. Su un piano strettamente narrativo, o delle vicende narrate, la scelta ha un certo rilievo: la citazione insinua infatti un dubbio o perlomeno getta sin dall'inizio un'ombra su A., figura che vorrebbe essere positiva, ma che rimane ambigua sino alla fine (o così pare dal racconto autodiegetico). In questo caso, la citazione gaddiana sembra dunque rappresentare una sorta di voce fuori campo in grado di aprire uno spazio di commento «altro» rispetto all'enunciazione principale, una sorta di controcanto tonale che alimenta la polifonia testuale e offre un'ulteriore prospettiva al racconto narrato in prima persona. In altre parole, l'esergo aggiunge un tassello interpretativo il cui significato non sarebbe altrimenti recuperabile.

Anche la seconda tessera gaddiana apre un capitolo dedicato ad A., «A. In amore si è sempre nuovi»: «Amava immensamente nel maschio la pacatezza, la confidenza, la ragione, la forza, il silenzio: e sopra ogni cosa un viso e degli occhi che dicano valore e letizia, e sicurtà piena del volere» (2021, 185). In maniera analoga a quanto avviene nel passo della *Meccanica*, in cui il narratore esplicita i gusti della giovane protagonista, Zoraide, a seguito del «disgusto» da lei provato nei confronti di Gildo, nello *Stradario* la citazione chiarisce quella che dovrebbe essere la prospettiva dell'io narrante e i suoi sentimenti nei confronti di A. Si tratta di una citazione proveniente da un testo narrativo e riutilizzata per un capitolo che procede in modo sostanzialmente ragionativo: diviso in due sezioni, il capitolo accoglie anzitutto una riflessione sulle motivazioni dell'impossibilità, per la protagonista, di dormire accanto a un'altra persona, e, in seguito, presenta

⁷ Il saggio, che appare su «Solaria» nel 1927, fa originariamente parte del *Racconto italiano di ignoto del novecento* (1924).

una lunga tirata sulla condivisione (voluta o meno), nella coppia, del racconto delle storie d'amore passate. Questo *excursus* si chiude con una dichiarazione metanarrativa che pare in parziale contrasto con la dimensione positiva preannunciata dall'epigrafe in esergo:

Le storie di cui parlo non sono quelle che semplicemente rifiutano il lieto fine, ma quelle il cui autore fa di tutto perché il lieto fine non venga mai, e la sempiterna felicità-contentezza di eroe ed eroina non si realizzi. In esse i protagonisti si amano al punto di non riuscire a comprendersi in nessuna lingua, dolendo di non poter fare altro che massacrarsi. Sono artefatti regolati da chiusure sempre un poco asimmetriche, i cui scatti difettosi lasciano un senso di disagio non lenibile con le parole, ma anzi da queste acutizzato. La loro ossatura è fatta di imbarazzo, incomodo, inadeguatezza, orgoglio e rintanamenti e poi ancora avvicinamenti e fughe, e tutta la gamma dell'emozionata ostilità per chi dovrebbe amarci e non ci ama. Le storie di amori infelici, gli unici degni di considerazione (2021, 191).

Chiude questo regesto, breve ma già indicativo del riuso dell'opera gaddiana in esergo, una epigrafe proveniente da *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*: «...come impazzano certe povere anime dietro a certi animali di stagione» (2021, 537). Si è ora di fronte a un caso più sfumato dei due precedenti: la citazione è tratta da una considerazione del commissario Ingravallo che riflette sui rapporti che legavano Liliana Balducci al cugino Giuliano Valdarena e sull'effetto delle tecniche predatorie di Valdarena sulla cugina; si tratta dunque di una sequenza ragionativa all'interno di un'opera narrativa. Se nel romanzo di partenza la considerazione di Ingravallo ha una tonalità senz'altro seria, quando non tragica nella prospettiva del commissario⁸, nello *Stradario* la ripresa acquisisce una sfumatura piuttosto sarcastica e infatti la citazione si configura come un commento della voce narrante a uno dei molti amanti del passato:

A metà di viale Togliatti, davanti all'entrata del mattatoio, batteva la strada una ragazza: non troppo alta, biondastra, forse ucraina o moldava, poco più che ventenne. Non bellissima, perciò più bella: strana. Passandole davanti (andavamo a

⁸ Non mi sembra possibile concordare con il commento di Terzoli (2015, 215), che vedrebbe un uso parodico di «animali di stagione», a meno che non si espliciti la distanza tra la prospettiva della voce narrante – a cui andrebbe riferito l'uso parodico del sintagma – e quella di Ingravallo.

mangiare la pizza a Cinecittà), lui rallentò, si sporse verso il mio lato, scrutò fuori dal finestrino, e la squadro da capo a piedi: «Guarda questa, sta sempre qui; guarda quanto è bella? Certe so' proprio belle, niente da dire; niente a che vedere con le italiane, ovviamente senza offesa, eh» (2021, 537).

«6: Senza offesa» rappresenta uno dei capitoli più brevi dello *Stradario* e si configura come una pagina squisitamente narrativa, la cui controparte di commento è affidata proprio all'epigrafe gaddiana.

Più di duecento pagine prima, un'altra citazione tratta dal *Pasticciaccio* veniva utilizzata, questa volta all'interno del tessuto testuale, per rappresentare in maniera più efficace l'atteggiamento di un altro degli amanti della protagonista: «Voleva essere voluto. Per darsi; ma per lasciarsi cader dall'alto, per vendersi a caro prezzo (Gadda)» (2021, 275). Nel giallo gaddiano, il passo precede la citazione in esergo discussa poc'anzi, quando Ingravallo ricostruisce mentalmente le tecniche seduttive di Giuliano Valdarena. In questa occasione, Ranieri ne fa un uso pressoché coerente nel suo capitolo e la citazione sembra rafforzare quanto già narrato dall'istanza autodiegetica.

Si sarà forse notato che le quattro citazioni gaddiane finora prese in esame hanno tutte a che fare con il tema dell'amore o della seduzione. Così vale anche per la terza ripresa ancora tratta dal *Pasticciaccio* (non esplicita e con una minima variazione dal singolare al plurale): «quanti di erotia» (2021, 192). Nel romanzo di Gadda, il «“quanto di erotia”» è, secondo la filosofia investigativa di Ingravallo, quel movente erotico presente anche nei «delitti apparentemente più lontani dalle tempeste d'amore» (P, 13). Tra le varie citazioni tratte dal *corpus* gaddiano, «quanti di erotia» è evidentemente la meno estesa, ma rappresenta la citazione che, da un lato, mette in luce il nucleo tematico gaddiano che più interessa a Ranieri, e dall'altro chiarisce ulteriormente il principale *fil rouge* che unisce i capitoli dello *Stradario*.

Si riscontra infine un'ultima citazione gaddiana esplicita, tratta da *Eros e Priapo*:

Tutto sta ad agganciarsi alla persona giusta; se già potente, tanto meglio; ma non è questione di dove è arrivata, bensì di dove ha facoltà di arrivare: se lavora in

un piccolo giornale o casa editrice o di produzione cinematografica, ma è sufficientemente ambiziosa, o a sua volta legata a un influente già arrivato (a «un'altezza già acquisita, già riconosciuta per eminente dalla opinione del branco»: Gadda), allora ti si porterà dietro quando accederà ad azienda maggiore (2021, 548).

Emerge qui un altro nucleo polemico similmente declinato in Ranieri e in Gadda, vale a dire la critica tagliente nei confronti delle dinamiche retorico-opportunistiche-narcisistiche che si instaurano tra capo e «branco» (lemma usato da Gadda, ma anche dalla stessa Ranieri). Quelle dinamiche, denunciate in maniera caustica nel «*Pamphlet* psicoanalitico e antimussoliniano» (Pinotti, 1992, 993) dove il narcisismo e il movente sessuale come motore delle azioni umane costituiscono due cardini della polemica gaddiana, trovano spazio anche nella narrazione di Ranieri. Ciò naturalmente non ambisce a provare una filiazione diretta tra *Eros e Priapo* e *Stradario*, ma più modestamente suggerisce un'ulteriore punto di contatto, tematico e relativo alla postura di chi scrive: in entrambi i testi, seppur con un'aggressività diversa e con un obiettivo polemico senz'altro differente, il soggetto che parla sembra voler «accusare, accusarsi e discolparsi insieme» (Savetieri, 2009, 32).

A fronte di queste riprese si può anzitutto notare che, quando poste all'interno del testo, le citazioni fungono, su un piano funzionale, da rinforzo, e cioè costituiscono una strategia per ribadire in maniera diversa (quando non per avvalorare) quanto già enunciato. D'altro canto, su un piano narratologico, le citazioni alimentano la polifonia dello *Stradario*, romanzo-saggio che rimarrebbe altrimenti ancorato al flusso di voce predominante del narratore autodiegetico (talvolta inframezzato dai dialoghi riportati)⁹. Quando poste in esergo, viceversa, le citazioni gaddiane costituiscono un controcanto tonale con funzioni eterogenee: se la prima e la terza citazione offrono un commento al capitolo (in un caso illuminando un aspetto che non emerge altrimenti, nell'altro aggiungendo una porzione ragionativa), della seconda sembra più difficile definire la funzione. Da

⁹ Un flusso di voce che viene tuttavia modulato in declinazioni tonali diverse, come emerge, a tacer d'altro, dal frequente uso delle parentetiche, che spesso offrono un controcanto tonale al discorso principale (e, si noti almeno *en passant*, che lo stesso procedimento è frequente anche nella scrittura gaddiana).

questo punto di vista, è utile tenere a mente che l'opera di Gadda, dai romanzi ai saggi, si caratterizza per una fluida mescolanza di istanze discorsive diverse: nella *Cognizione* e nel *Pasticciaccio*, per esempio, predominano le spinte narrative, ma la vena ragionativa – come emerge tra l'altro da alcune delle sequenze citate – corre sotterranea e affiora in diversi snodi testuali. D'altro canto, il respiro di molti testi saggistici è continuamente franto da inserti lirici e narrativi (si pensi solo alla *Meditazione milanese* e in particolare all'*incipit* della seconda stesura: MM, 859). Tutto ciò per dire che, se si amplia lo sguardo, il mescolarsi di tendenze discorsive diverse, così caratteristico della prosa di Gadda, sembra trovare un analogo impiego anche nello *Stradario*. E del resto, come diventerà più chiaro nel prossimo paragrafo, Ranieri sembra fare propria una serie di procedimenti lessicali e stilistici che costituiscono alcune delle marche distintive della scrittura gaddiana.

3. Lessico e stile à la Gadda

Se le voci critiche che si sono levate attorno a *Mille esempi* e allo *Stradario* hanno già intravisto nella scrittura di Ranieri una forte componente gaddiana (Sturli, 2020; Bianchi, 2021; Castellana, 2021; Morra, 2021; Castellana, 2022), che si esplicherebbe principalmente a livello stilistico e nella lingua, è senz'altro utile tentarne una verifica attraverso un'indagine capillare dello *Stradario*.

Su un piano lessicale balza per esempio agli occhi l'impiego di numerosi neologismi o parole composte facilmente riconducibili all'influenza di Gadda e al tipico «corto-circuito tra aulico e comico» che caratterizza la sua produzione (Castellana, 2022, 168)¹⁰. Si considerino per esempio, con Castellana, l'«ideal-tacchino kantiano», i «curriculum-rotolo-del-Mar-Morto», il «silenzio-salamoia delle catastrofi» (dove si scorge una predilezione per le allitterazioni che non sarebbe spiaciuta a Gadda¹¹), ma anche,

¹⁰ Sui neologismi gaddiani, in particolare della *Cognizione*, si veda Manzotti (1996, 108-111). Per la lingua di Gadda ho tenuto conto anche di Mengaldo (1994, 148-154) e di Matt (2006, 9-44).

¹¹ E la salamoia delle catastrofi non può non far risuonare all'orecchio del lettore gaddiano la «salamoia gravitazionale» delle *Meraviglie d'Italia* (Mdl, 95).

per limitarsi ad alcuni dei molti esempi, neoformazioni come «madamgiovannesco» o «disastrologia» (2021, 99, 102, 150; 123, 125).

Tale cortocircuito si esplica anche a livello più esteso: uno dei tratti caratteristici dello *Stradario* è infatti l'equilibrata convivenza di scelte lessicali ricercate con l'incursione verso registri e temi più bassi o perlomeno quotidiani, come emerge nella seguente sequenza:

Accanto, il neo-quartiere-outlet Ponte di Nona rifulge con la sua bruttezza da Brianza malriuscita: la superfetazione delle «unità abitative» per opera dei palazzinari, che hanno inventato una toponomastica egopatica auto-dedicandosi il vialone centrale di una finta borgata residenziale, ha scassato l'apparenza di contado che circondava Lunghezza e ne ha fatto un'enorme location contesa nella lotta tra sbraco e decoro (2021, 349-350).

Ancora sul piano del lessico, gaddiana sembra anche la compresenza, nello stretto giro di poche righe, di campi lessicali diversi:

Quella non-congiuntura armonica di un pianeta esangue e cianotico come Urano con Marte, ribollente e dolce (cialda paterna appena tolta dal ferro, finto sole di Fanta rovente), insomma quell'emicrania spaziale mi ha irradiato il sangue di costernazione e di una specie di sfrigolio da malfunzionamento. A quanto pare il mio ombelico era sganciato da tutti i pianeti: sono sempre stata fuori orbita. Un cesareo interstellare. Da fulminata, da distaccata, so che di qualunque natura sia quel danno, che dura sempre, si porta dentro e dietro l'urgenza di una cauterizzazione artificiale continua e per forza precaria, dunque una specie di senso alterato del tempo: come se tutto venisse incessantemente inghiottito dentro un buco nero spugnoso, io devo affrettarmi urtando i fatti e le persone e le cose, che mi respingono elasticamente – ricotta cosmica – verso pareti irraggiungibili, e perciò arrivo arrancando fino ai bordi, per raccogliere o almeno toccare di ogni cosa un lembo, un orlo strappato, prima che precipiti nell'assoluto, cioè nell'ineluttabilmente disciolto (2021, 18-19).

Il tema dell'abbandono, che nel passo si lega al racconto della lettura dei temi astrali, viene declinato sfruttando almeno tre repertori lessicali: se da un lato, in sintonia con l'oggetto della narrazione, Ranieri ricorre al campo semantico dell'astronomia (pianeta, Urano, Marte, spaziale, pianeti, buco nero), d'altro canto vengono sfruttati altri due repertori lessicali che non hanno nulla a che fare con il tema del racconto; Ranieri si serve infatti

del lessico della medicina (emicrania, sangue, ombelico, cesareo, cauterizzazione) e, in particolare negli incisi, il lessico è quello basso e quotidiano della cucina, forse ancora di ascendenza gaddiana (cialda, Fanta, sfrigolio, ricotta e inghiottito). Ma senza voler insistere su una filiazione diretta nella scelta dei campi semantico-lessicali, si deve senz'altro notare che il meccanismo alla base di questo e di molti altri brani dello *Stradario* è, questa volta sì, con Gadda, il procedere per analogia, che spesso lega concreto e astratto, e associa nuovi significati alle cose¹².

È del resto proprio il procedere analogico che alimenta quella complicazione e quella ricercatezza espressiva proprie tanto di Gadda (gli esempi sono numerosi, si pensi solo alle nuvole, che diventano carovane, cavalle, pecore, flotte e così via) quanto dello *Stradario* (il parto è per esempio la «cordiale uscita dalla breccia uterina» (2021, 11)). In linea con ciò, non mancano costruzioni all'insegna del *pastiche* linguistico, tipico di tutto il *corpus* dell'Ingegnere¹³ e presente, seppur in maniera attenuata, anche nella scrittura di Ranieri:

Questa è una periferia indocile, non nel senso preferito dagli etnografi nostalgici del pasolinismo. È un suburbio ostile e debilitato che rifiuta di farsi raccontare con le categorie romantiche del passato e tantomeno con quelle caramellose e postmoderne del *cultural jam*, dello *sprawl* urbano, della *gentrification*. Questo non è il Pigneto dei trans e dei film maker (si vedono in giro foto del Pigneto con l'anziana davanti alla bottega di pasta fresca, come fosse una cosa molto artisticamente *osé*. Man Ray fotografava Proust sul letto di morte, per dio!), col *fast food* greco, i parrucchieri etiopi e lo spaccio di eroina e cocaina, con mappa Google dei *pusher* costantemente aggiornata dagli abitanti in chiave di denuncia, però utile anche a eventuali acquirenti. Non ci si spinge fin qui se non costretti: quando scoppiò Tor Sapienza, qualcuno prese un taxi e raccontò l'avventura

¹² Frequente è per esempio l'associazione analogica di concetti tragici o filosofici all'ambito culinario. Si pensi alla ferita di Liliana nel *Pasticciaccio*, descritta come un pasticcio o come dei maccheroncini: «Un profondo, un terribile taglio rosso le apriva la gola, ferocemente. [...] Palesava come delle filacce rosse, all'interno, tra quella spumiccia nera der sangue, già raggrumato, a momenti; un pasticcio! con delle bollicine rimaste a mezzo. Curiose forme, agli agenti: parevano buchi, al novizio, come dei maccheroncini color rosso, o rosa» (P, 61); o ai sistemi della *Meditazione*, pensati come gnocchi «unti agglutinati filamentosi per il formaggio e la salsa» (MM, 655).

¹³ Di «Inclusività (lungo l'asse lingua-realtà) e deformazione (lungo l'asse espressione-sistema linguistico)» ha recentemente parlato Roggia in merito al lessico gaddiano (2023, 91). Sono particolarmente grata a Enrico Roggia per avermi fatto leggere in anteprima il suo volume e per gli indispensabili consigli relativi alla lingua e allo stile di Gadda.

allucinata coi toni concitati e l'efficacia naturalistica di un safari a piedi. Oltre, nessuno va. La Collatina segna l'*hic sunt leones* della geografia tollerabile dal romancentrico medio (2021, 347-348).

Ma analoga a quella di molti passi gaddiani è anche la struttura di alcune sequenze:

Non sono contraria ai bambini, intendiamoci; ma alla ipocrita bambinocrazia sì. I diritti dei bambini; dalla parte dei bambini; le domeniche dei bambini; la ZTL per i bambini; le App per i bambini; il circolo dei lettori bambini; i canali satellitari dedicati ai bambini; i concorsi canori di bambini; piccoli chef. Sono sacri: da proteggere contro gli elargitori di caramelle al parco, che peraltro funge da location per ritrarli in pose sexy per *réclames* di case di moda e *life provider* da ricchi, in tenuta da cavallerizzi imbronciati, in stivaletti da *cowboy/cowgirl* che sognano il fango, seduti su staccionate che ne evidenziano l'arbitrio, su altalene bianche tra glicine e organza Versace. A cavallo tra la condizione di embrioni e quella di ninfette/efebi, siamo indecisi se covarli al fresco di una chiesa o mangiarli sulla base della *Modesta proposta* di Swift. Nei ristoranti, sulle spiagge, bisogna assecondare ogni loro desiderio, compreso l'omicidio e la riduzione in pazzia degli avventori. «Ostentare una tenerezza lirica verso di loro quando c'è gente» (Flaubert). Un alieno appena atterrato che vedesse i pargoli circondati da tanto rispetto e considerazione non ci crederebbe che esiste una legge per non abusare di loro (2021, 250).

Da un punto di partenza descrittivo, caratterizzato da un tono logico e argomentativo, si giunge a un finale sempre più grottesco e paradossale¹⁴, il cui fine ultimo è quello di generare un riso amaro che induce alla riflessione. Di matrice gaddiana, nel brano e nell'intero romanzo, sembra inoltre il frequente ricorso al paradosso, al grottesco, alle serie puramente nominali e all'enumerazione (caotica e non¹⁵). E, a ben vedere, accumulazione ed enumerazione caratterizzano l'impianto stesso del libro, che si configura come un catalogo di relazioni concluse, elencate senza un preciso ordine e teso a mostrare le molteplici facce dell'amore.

Un altro tratto di probabile provenienza gaddiana – presente tanto

¹⁴ È Gian Carlo Roscioni il primo a identificare questa struttura nella prosa di Gadda (1995, 25).

¹⁵ Si fa naturalmente riferimento all'enumerazione caotica teorizzata da Spitzer. Lo stesso Castellana accenna all'elencazione caotica quale tratto tipico dello *Stradario*. Per la struttura e la funzione dell'enumerazione in Gadda si veda Vandi (2021).

nella scrittura saggistica (dalla *Meditazione* ai saggi letterari) quanto in quella narrativa –, è la continua precisazione dei termini utilizzati attraverso il ricorso a sinonimi più o meno sovrapponibili che espandono l'enunciato (in corsivo nella sequenza):

Ho miliardi di ricordi di *fatti irrilevanti, dettagli trascurabili, eventi che avrebbero potuto passare lasciandosi dietro una infinita bolla di oblio*. E invece, io li ricordo; di più, alcuni mi ossessionano. Dopo venti, trent'anni, mi tornano in mente frasi, ritardi di autobus, minacce per la strada, contusioni alle ginocchia e ai gomiti, regali sprecati, sorprese rovinare, cibi mediocri, scene banali, compleanni insignificanti, smarrimenti di oggetti; e lo fanno nei momenti meno opportuni, e producono sentimenti – in genere: disagio, disperazione, angoscia – come fossero appena successi. Eppure sono dei nonnulla, nell'economia di una vita. Forse esiste un'altra importanza, al di là di quella che riconosciamo ai fatti, un'importanza *subliminale, parallela*, che a noi, alla nostra coscienza vigile, sfugge completamente? (2021, 58).

Lo stesso Gadda scriveva in *Lingua letteraria e lingua dell'uso* (1942): «I dopploni li voglio, tutti [...]: e voglio anche i triploni, e i quadruplioni [...]: e tutti i sinonimi, usati nelle loro variegiate accezioni e sfumature, d'uso corrente, o d'uso rarissimo» (VM, 490). E del resto, l'urgenza espressiva è un altro dei tratti che ricorda da vicino quel rovello dell'espressione che si pone alla base della scrittura gaddiana e ne orienta indiscutibilmente gli esiti stilistici. Non a caso, le caratteristiche ormai unanimemente riconosciute come proprie della prosa gaddiana – il barocco, la complessità e la densità semantica – sono riscontrabili anche nella prosa dello *Stradario*, ma come è stato rilevato da Valentina Sturli in merito a *Mille esempi di cani smarriti*, esse non sono mai «ostacolo alla trama o puro virtuosismo, ma arricchimento sensoriale e quasi tattile per chi legge» (Sturli, 2020).

Non mancano da ultimo alcuni lunghi inserti digressivi che interessano tanto la macro-struttura del romanzo, quanto i singoli capitoli. La digressione non è una marca testuale esclusiva della scrittura gaddiana – pur rappresentandone uno dei tratti più riconoscibili –, ma se messa a sistema con gli altri procedimenti, non può che richiamare alla mente lo stile di Gadda. Nello *Stradario*, digressivi sono anzitutto i capitoli dedicati ai profumi: il capitolo «L'Ora Blu» prende per esempio le mosse dall'omonimo profumo di Guerlain per poi divagare sulle proprietà dei profumi, e

così anche «Toccare il cervello», «Bibliosmia» o «Malinconia». Su un piano strutturale, questa strategia non sembra molto diversa dalle sequenze iterativo-digressive della narrativa gaddiana dedicate alle nuvole, ai gioielli o al verso di alcuni animali, pur non giungendo mai ad assumere, in Gadda, la dimensione del capitolo. Se nei romanzi gaddiani l'iterazione di questi motivi acquisisce spesso una funzione, che sia narrativa, simbolica o strutturale¹⁶, nello *Stradario* i capitoli dedicati ai profumi non diventano motivi simbolici volti a costruire un sovrasenso, tanto che eliminandoli non si comprometterebbe la comprensione del romanzo, ma funzionano eventualmente da puntelli necessari alla coesione testuale. Il profumo è per esempio menzionato per la prima volta quando viene presentato A. e contrappunta, in seguito, le varie relazioni amorose raccontate dall'io narrante.

Frequenti sono anche le digressioni interne ai capitoli, dove a prevalere è un impulso alla descrizione, spesso caratterizzata da una sintassi nominale che sbilancia in direzione lirica la sequenza:

Ma sotto i massi, alle fondamenta, alle radici del gemito: scorpioni, totem del mio cielo, geroglifici vivi e laccati di zucchero fuso, animali-oggetti cheratinici disposti asimmetricamente attorno al proprio asse, con la coda sempre allertata (verso destra) per pungere a morte gli altri, e soprattutto sé stessi, in caso di grave pericolo. Sbagliando, si associa lo scorpione alla morte. Esso ne ha orrore, invece. Un orrore estetico: che previene smorzandosi alla vita in onore alla vita. (2021, 12)

Come spesso accade anche nella prosa gaddiana, un elemento sostanzialmente marginale (per esempio gli scorpioni¹⁷ nel passo dello *Stradario*), diventa soggetto privilegiato del discorso, con una dilatazione macroscopica che rallenta il tempo della storia e produce, sul piano stilistico, una torsione lirico-elegiaca, a cui contribuisce del resto l'apposizione analogica, altro stilema propriamente lirico e, come già detto, proprio anche della pagina gaddiana. Lo stesso prosieguo del brano apre una nuova divagazione colta:

¹⁶ Sui gioielli e sulle nuvole vedi Bertoni (2001, 151-165; 2002).

¹⁷ Tra l'altro lo scorpione acquisisce un certo peso simbolico, sia pure di segno contrario, anche nel celebre episodio del temporale nella *Cognizione* (CdD, 128-130).

Esculapio, che era Asclepio in Grecia e il cui culto era stato introdotto durante la carestia del 300 avanti Cristo come imponevano i Libri Sibillini, fu evocato per risolvere la peste nel 293 avanti Cristo; cosa che Egli fece, di persona o meglio per mezzo della sua statua prelevata a Epidauro e introdotta in Roma via nave. Il pozzo originario del tempio, medicamentoso, conservato nella successiva chiesa di San Bartolomeo dell'anno 1000, sfiora alla radice della sua gola la stessa fognatura di cui si avvale l'ospedale Fatebenefratelli, e che scarica direttamente a fiume, finendo a bagnare i lombi del tempio di Vesta, nella palude del Foro Boario (2021, 12).

Non mancano tuttavia le digressioni aneddotiche, spesso relegate tra parentesi:

Ci davamo del lei, naturalmente: un uso che – fosse stato per me – avrei conservato ancora a lungo, se a un certo punto non fosse intervenuto il costume socialmente accettato della confidenza manifesta; rimpiangerò sempre quel nostro conoscerci (o conoscermi?) attraverso il velo pudico del «lei», una musica di sovrappiù prudenza che sottolineava il distacco (o il rispetto?) erotico facendo immaginare e volere l'attimo in cui sarebbe venuto a mancare. Sapevamo entrambi che la faccenda era seria, che c'era di che spezzarsi il cuore: serviva un'introduzione delicata all'a-tu-per-tu che si preparava per noi, che era ed è stato preparato per noi chissà dove, quando. Entrambi siamo persone da attesa, da sospensione ludica del già certo, da friggitoria mentale. Dopo mezz'ora, pertanto, mentre gli stavo spiegando perché mi piace più l'argento dell'oro (una questione su cui non avevo mai seriamente riflettuto e che però lì parve essenziale dirimere: perché l'argento mi pare il secreto di uno spasimo più calmo e freddo delle viscere della terra, meno violento di quello da cui nasce l'oro, che è invece il frutto di una fermentazione bollente, catastrofica), nello sgolarsi delle cicale mi chiese a bruciapelo: «E senta: è innamorata?» (2021, 140-141).

Nella sequenza non solo si riscontrano alcuni dei procedimenti prima rilevati, ma trova spazio anche uno dei motivi tematico-simbolici ricorrenti nella *Cognizione del dolore*: il frinire delle cicale. Il verso delle cicale ricorre anche nelle due pagine precedenti dello *Stradario* e funge da contrappunto alle sezioni dialogiche tra l'io e A. in maniera analoga a quanto accade nella *Cognizione* per il fondamentale (e celebre) dialogo tra il protagonista, Gonzalo Pirobutirro, e il dottore (CdD, 70, 74, 77, 83). A ben vedere, però, anche l'idea del metallo prezioso che proviene dalle «viscere della terra» ricorda da vicino la genealogia delle gemme di un passo del *Pasticciaccio*,

«incubate e nate nei millenni originari del mondo» (P, 256), in una prospettiva temporale cosmica su cui tornerò in seguito.

Se si restringe lo sguardo al piano sintattico, un ulteriore procedimento di espansione della prosa *à la* Gadda è il frequente ricorso alle apposizioni o alle catene di apposizioni, che dilatano l'enunciato e contribuiscono a creare macchine frasali di una significativa estensione caratterizzate da una dominante paratattica¹⁸.

Come emerge allora dalle sequenze citate, le tendenze digressive si riscontrano in simile misura tanto negli inserti narrativi quanto in quelli ragionativi, ma l'enumerazione, il *pastiche* linguistico e la coesistenza di lessico ricercato e quotidiano caratterizzano in maggior misura le sequenze riflessive. Sembra in altre parole che il riuso di Gadda sul piano stilistico sia focalizzato, anche se non in maniera esclusiva, alla riflessione, al discorso astratto, a quelle sequenze, insomma, dove l'istanza autodiegetica si serve della forza espressiva della scrittura gaddiana per criticare, ridere o disperarsi, per dare cioè spazio, nel romanzo, a un ampio spettro di sfumature emotive.

4. Le emozioni nel romanzo e la connessione individuo-universo

Se si amplia lo sguardo, è possibile poi rilevare un altro aspetto che ricorda da vicino l'opera di Gadda, vale a dire la presenza di diverse tonalità emotive che affiorano dal tessuto narrativo. Carla Benedetti, in uno dei saggi fondativi per riposizionare lo studio del romanzo gaddiano, aveva sottolineato come Gadda, diversamente dai romanzieri a lui contemporanei, avesse «travasato nella narrativa ogni sorta di emozioni: ira, sdegno, furore, dolore, amarezza, malinconia, commozione, ilarità, euforia; con tutti i relativi registri: sarcasmo, ironia, elegia, sublime, tragico, comico» (2004, 191). L'intuizione sembra valere anche per il romanzo di Ranieri, dove, come in parte emerso, si scorge la stessa oscillazione di coloriture emotive e registri. Predomina anzitutto una vena polemico-sarcastica, che non coinvolge solo la schiera di amanti di cui si narrano le vicende, ma

¹⁸ Al riguardo, per Gadda si veda Manzotti (1979, 350-356).

anche i medici, la società, i politici (si notino di nuovo, nel passo che segue, il ricorso all'enumerazione, le costruzioni nominali, le frequenti apposizioni):

Il virus è Lucifero: bolide solare, getta una luce sul mondo inventato, dunque creduto e accettato come inevitabile, sulla politica deviata perseguita dai leader del mondo, forti (deboli) delle idee strapagate partorite dai loro *spin doctor* esperti d'immagine e insipienti del vero: affamare la Sanità pubblica, la Ricerca; depauperare all'osso i poveri, che è più educato interpellare con nomi puliti, disinfettati («incapienti») per proteggere le orecchie sensibili dei ricchi, privarli di un letto e di un dottore, buttarli in pre-bare dentro ospedali fatiscenti pieni di topi, blatte, batteri, coi funghi che crescono sui termosifoni e dentro i tubi delle endoscopie, che costa troppo sterilizzare davvero, per poi smaltirli anzi farli smaltire, questi poveri esausti e infetti come batterie usate, dalla municipalizzata dei rifiuti urbani in bare definitive dentro cimiteri-città cadenti a pezzi, dove le zanzare si nutrono del sangue dei vivi e degli spurghi dei morti in uno stesso pasto (questo è il mio corpo, questo è il mio sangue), sui marmi marci di liquidi organici, non puliti da nessuno, dove le mogli e le madri e le figlie e le sorelle passano una pezza inumidita sulle tombe e sulle lastre dei fornetti a schiera per dare un po' di decoro a chi che ne è stato privato in vita e per sempre (2021, 14).

Ma accanto allo sdegno e alla rabbia si scorge una tonalità emotiva di colore diverso, meno caustica e più intimamente tragica, e legata a quello che è a tutti gli effetti l'origine degli eventi, «l'archē kakōn perfetto» (2021, 47):

Quando ci muore qualcuno – è indifferente in quale era della nostra vita ciò avvenga – non si può uscire da quella morte. Se ci si sorprende a sorridere per una facezia, perché è umano cercare il refrigerio della distrazione quando si è precipitati all'inferno, ci si sente in colpa. Noi ridiamo, e quello è morto! Da ciò deriva la disperazione del lutto, più ancora che dal sapere di non poter più vedere quella persona e godere della sua presenza: dal fatto che la gioia ci appare amputata, sulla sedia a rotelle. Ci sono istanti, addirittura minuti interi, dopo la iniziale costernazione, nei quali dimentichiamo quello che è successo (la negazione è una naturale forma di difesa); ma in quella nebbia di beata inconsapevolezza subitamente qualcosa di nero si palesa e ci sovviene, il ricordo di qualcosa di terribile che è accaduto, e continuamente prendiamo atto della nuova condizione. Quella persona ci è morta, e ci è morta per sempre (sono rimasta 40 anni a vegliare mio

padre morto): non possiamo uscire dalla consapevolezza di ciò, che continuamente qualcosa dentro di noi ci ribadisce. Ci è impossibile pensarla finita, sparita: la immaginiamo altrove, pensante, senziente, in un'inerzia invisibile (2021, 51).

Il discorso sulla morte, così come quello sulla nascita, presenta una declinazione significativa nell'ottica dell'intertestualità gaddiana: in maniera non troppo distante da quanto avviene in tutto il *corpus* dell'Ingegnere, nascita e morte non sono osservati solo nella prospettiva ristretta dell'essere umano, ma segnano le relazioni tra il singolo e il resto del mondo, tra «la piccola storia», quella individuale, il «mito» (2021, 13) e l'intero universo. Tanto più ricordando che per Gadda le stelle sono figura dei morti¹⁹, forse non è un caso che la narratrice dello *Stradario* definisca l'emoglobina contenuta nel nostro sangue un prodotto delle «stelle esplose di seconda e terza e generazione» (2021, 19). E se questa prospettiva cosmica si esplica, come rilevato ancora da Benedetti per la *Cognizione*, in «un intreccio di chimismi, di attività di cellule, di vita animale e vegetale, di fulmini e di altre forze inanimate della materia» (2011, 24), non è di nuovo un caso che Ranieri ampli similmente il nucleo pulsante del suo romanzo a un orizzonte più ampio, dove le storie dei gatti, degli esseri inanimati o degli astri sono strettamente e continuamente intrecciate alle vicende umane. Insomma, pur prendendo le mosse da una tensione emotiva che è senz'altro frutto dell'esperienza individuale, lo *Stradario* si apre a un universo più dilatato e comprensivo.

Nel romanzo si riscontrano inoltre alcune sequenze all'insegna dell'ironia, generalmente legate al discorso amoroso e in grado controbilanciare perfettamente le due tendenze emotive poc'anzi segnalate:

Come si amava un tempo: verrà stasera? Ha parlato coi miei genitori. L'ho visto davanti al bar. Mi ha telefonato, ma non ero in casa. Ha portato le pastarelle. Mi ha regalato un adesivo di Holly Hobbie. Era al bar poco fa. Ha lasciato la bici appoggiata al muro. Domani lo vedo. Come si ama oggi: ha letto, ma non risponde. Era online alle 2 di notte. Ha messo un like a una ragazza in costume da bagno. Siamo stati tutta la sera in chat. Appena arrivata sotto casa, gli ho mandato un messaggio. Come sfondo ha messo la foto di quando siamo stati al mare.

¹⁹ Così almeno ne *La meccanica* (M, 583), in una prosa nelle *Meraviglie d'Italia*, «Frammento sostando nella necropoli comunale» (MdI, 102), e nella *Cognizione del dolore* (CdD, 140).

L'ho bloccato. Ho cancellato i messaggi. Il 70-80% della sofferenza d'amore oggi è un crampo digitale vissuto in solitudine, incomunicabile nella follia pirotecnica della comunicazione; spesso ciò che chiamiamo nostalgia è lo spasmo della doppia spunta grigia. Egli, come Narciso, non ci risponde: ne ripetiamo l'eco guardando per giorni le sue ultime parole su WhatsApp, controllando l'orario del suo ultimo accesso. La scritta «online» sotto il suo nome amato ci pare il suo sguardo; pare che ci guardi, l'assente connesso: Narciso, ancora, che appare in trasparenza, muto e attonito, sotto l'acqua dura dello schermo (2021, 157-158).

In questa oscillazione di emozioni e stili si scorge però una grande differenza tra la narrativa di Gadda e lo *Stradario*: se nella narrazione gaddiana – e sta anche in questo la sua forza – le emozioni «non hanno luogo nella diegesi ma nell'atto stesso della narrazione, modulando o perturbando quel canale comunicativo in cui a un capo del filo c'è l'autore dall'altro capo il lettore» (Benedetti, 2004, 197), se, cioè, nell'opera gaddiana le emozioni non appartengono esclusivamente alla finzione narrativa, ma traspaiono da un'istanza narrante che in questi casi è molto vicina a quella dell'autore implicito, nello *Stradario*, la presenza di un narratore che dice «io» e che è anche personaggio, sfuma questa distinzione e rende l'impostazione narrativa del romanzo-saggio meno inconsueta rispetto all'operazione gaddiana. Ranieri, insomma, affida l'indignazione, la rabbia, il dolore, l'euforia e tutti gli altri umori alla soggettività del suo narratore-personaggio, e costruisce un romanzo-saggio che «ambisce a raccontare la totalità dell'esistenza contemporanea» (Castellana, 2022, 171) e lo fa, proprio con Gadda, tenendo insieme storia del singolo, della società e dell'universo, in un equilibrato respiro saggistico-narrativo.



Bibliografia citata

- Benedetti, Carla, «Carlo Emilio Gadda e la gioia del narrare», in *Le emozioni nel romanzo. Dal comico al patetico*, ed. P. Amalfitano, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 191-207 < <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/romanzo/benedettigioia.php#dednref6> > (cons. 02/05/2023).
- , «Lo sfondo aperto», in *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 23-35; ora disponibile col titolo *Gadda e l'astrazione narrativa* < <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp9decennial/articles/benedettinarra09.php#ednref13> > (cons. 02/05/2023).
- Bertoni, Federico, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001.
- , «Nuvole», in *EJGS*, 2002 < <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/nuvolebertoni.php> > (cons. 02/05/2023).
- Bianchi, Paolo, «L'eros nero di Daniela Ranieri fa a pezzi maschi e banalità», *Il Giornale*, 23 giugno 2021, p. 21 < <https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/leros-nero-daniela-ranieri-fa-pezzi-maschi-e-banalit-1956916.html> > (cons. 02/05/2023).
- Castellana, Riccardo, «Che cos'è la fiction?», in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, ed. R. Castellana, Roma, Carocci, 2021, pp. 15-41.
- , «Il silenzio-salamoia delle catastrofi», *L'Indice dei libri del mese*, XXXVIII, 7/8, (2021), p. 18.
- , «Mille esempi di relazioni di potere: la narrativa di Daniela Ranieri», *Narrativa*, 44 (2022), pp. 159-171.
- Cavalloro, Valeria, «Fiction e non fiction nel romanzo-saggio», in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, ed. R. Castellana, Roma, Carocci, 2021, pp. 87-114.
- Cohn, Dorrit, «Indicazioni di finzionalità. Una prospettiva narratologica», trad. di Alessio Baldini, *Allegoria*, XXI, 60, (2009), pp. 13-41.
- Gadda, Carlo Emilio, *La Meccanica*, in *Romanzi e racconti*, II, ed. G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Milano, Garzanti, [1989] 2007.

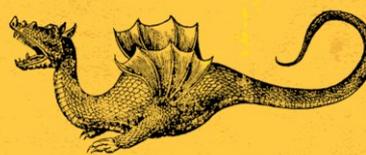
- , *Le meraviglie d'Italia*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, I, ed. L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 2008 [1991].
- , *I viaggi la morte*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, I, ed. L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 2008 [1991].
- , *Scritti dispersi*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, I, ed. L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 2008 [1991].
- , *La meditazione milanese*, in *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Milano, Garzanti, 2009 [1993].
- , *Eros e Priapo*, ed. P. Italia e G. Pinotti, Milano, Adelphi, 2016.
- , *La cognizione del dolore*, ed. P. Italia, G. Pinotti, C. Vela, Milano, Adelphi, 2017.
- , *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, ed. G. Pinotti, Milano, Adelphi, 2018.
- Genette, Gérard, *Soglie. I dintorni del testo*, ed. C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Manzotti, Emilio, «Note sulla sintassi della *Cognizione*», in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di Letteratura e Filologia*, ed. F. Alessio, A. Stella, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 343-379 < <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp5archivm/emessays/manzottisintassicdd.php> > (cons. 02/05/2023).
- , «“La Cognizione del dolore” di Carlo Emilio Gadda», in *Letteratura italiana Einaudi. Le opere*, vol. IV.II, ed. A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996, pp. 5-159.
- Marchese, Lorenzo, «È ancora possibile il romanzo-saggio?», in *Ticontrè. Teoria Testo Traduzione*, 9 (2018), pp. 151–170.
- Matt, Luigi, *Gadda. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2006.
- Mengaldo, Pier Vincenzo *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994.
- Morra, Eloisa, «Stradario aggiornato di tutti i miei baci di Daniela Ranieri», *Il Tascabile*, 19 ottobre 2021, < <https://www.iltascabile.com/recensioni/stradario-aggiornato-ranieri/> > (cons. 02/05/2023).
- Perelman, Chaïm; Olbrechts-Tyteca, Lucie, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1966.

- Pinotti, Giorgio, *Nota al testo*, in C. E. Gadda, *Saggi giornali favole e altri scritti*, II, ed. C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella, M. A. Terzoli, Milano, Garzanti, 2008 [1992].
- Ranieri, Daniela, *Mille esempi di cani smarriti*, Milano, Ponte alle Grazie, 2015.
- , *Stradario aggiornato di tutti i miei baci*, Milano, Ponte alle Grazie, 2021.
- Roggia, Carlo Enrico, *Il detective, la campagna, il diavolo. Un percorso nel Pasticciaccio*, Macerata, Quodlibet, 2023.
- Roscioni, Gian Carlo, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, Torino, Einaudi, 1995.
- Savettieri, Cristina, «Il Ventennio di Gadda», in *Scrittori italiani tra fascismo e antifascismo*, ed. R. Luperini, P. Cataldi, Pisa, Pacini, 2009, pp. 1-33 < <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/fascism/savettierifasc.php> > (cons. 02/05/2023).
- Sturli, Valentina, *Un capolavoro sconosciuto? Su “Mille esempi di cani smarriti”* < <https://laletteraturaenoi.it/2020/12/11/un-capolavoro-sconosciuto-su-mille-esempi-di-cani-smarriti-di-daniela-ranieri/> > (cons. 02/05/2023).
- Terzoli, Maria Antonietta, *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, con la collaborazione di Vincenzo Vitale, Roma, Carocci, 2015.
- Vandi, Serena, *Satura. Varietà per verità in Dante e Gadda*, Milano, Mimesis, 2021.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Dario Fo narratore tra teatro e romanzo

Alessio Arena
(Università di Verona)

Abstract

Il contributo si propone di analizzare come Dario Fo fosse solito adattare le proprie qualità narrative modificando le modalità di racconto, nel passaggio dal registro a lui più congeniale, ovvero quello specificamente teatrale, a quello proprio del romanzo. Il presente studio, pertanto, si sofferma sulle scritture di carattere romanzesco, oltreché su altre tipologie di testi in prosa, e sui relativi appunti preparatori inediti, principalmente di argomento storico, al fine di evidenziare le analogie e le differenze con i testi teatrali ad essi collegati per tema o argomento specifico. Si intende inoltre confrontare l'approccio metodologico prediletto per la stesura della prosa narrativa (o simili) con quello utilizzato usualmente dall'autore per il teatro.

Parole chiave: Dario Fo, teatro, romanzo, opere in prosa, MusALab-Archivio Franca Rame Dario Fo, fonti d'archivio.

The contribution aims to analyse how Dario Fo used to adapt his narrative qualities by modifying the modes of narration in the transition from his most congenial register, that is the specifically theatrical one, to that of the novel. The present study focuses on the novelistic writings, as well as on other types of prose texts, and their unpublished preparatory notes, mainly on historical subjects, in order to highlight the similarities and differences with the theatrical texts related to them by theme or specific subject. It is also intended to compare the methodological approach preferred for the writing of prose with the one usually used by the author for the theatre.

Keywords: Dario Fo, theatre, novel, prose works, MusALab-Archive Franca Rame Dario Fo, archive sources.



Introduzione

Dario Fo è stato principalmente autore di testi teatrali dal 1953, anno del suo esordio con lo spettacolo *Il dito nell'occhio*, fino alla sua morte, avvenuta nel 2016 (Farrell, 2014). Com'è noto, però, i suoi interessi culturali trascendevano l'ambito specificamente teatrale, espandendosi in direzione

della politica e della società contemporanea, della storia e, in particolare, della storia dell'arte e dello spettacolo¹.

In un appunto Fo scrisse che il teatro è «soprattutto spettacolo: la letteratura viene dopo»². Negli ultimi venticinque anni della sua vita, tuttavia, si dedicò in parallelo anche alla stesura di opere in prosa narrativa. Questo argomento è tuttora inesplorato. Passando da una prospettiva simbolico/figurale ad una più concreta e letterale, per Fo la prosa narrativa si rivelò l'occasione di approfondire e trattare temi da lui normalmente affrontati attraverso il suo teatro, indulgiando su aspetti che in scena sarebbero rimasti a margine, tramite la formulazione di collegamenti con altri autori e studiosi nell'esercizio dell'intertestualità. Dal momento che Fo si cimentava nella lettura di generi e autori assai differenti, la sua prosa narrativa risulta frutto di ispirazioni diversificate che, pertanto, possono ostacolare il riconoscimento di definiti modelli di riferimento sottesi alla scrittura.

Il MusALab - Museo Archivio Laboratorio Franca Rame Dario Fo, curato dalla Fondazione Dario Fo Franca Rame e situato presso l'Archivio di Stato di Verona, custodisce appunti preparatori inediti delle prose accostabili al genere del romanzo, pubblicate da Fo nel corso degli ultimi anni della sua carriera artistica, attualmente ancora poco conosciute. È presente, inoltre, un vasto patrimonio di carte d'autore e, ancora, appunti redatti da Fo in momenti e contesti della sua carriera anche molto distanti nel tempo. L'Archivio Franca Rame Dario Fo a Verona è stato ideato e realizzato da Franca Rame che aveva iniziato a conservare documentazione in giovane età e a digitalizzare materiale a partire dal 1993. Dal 2016 il MusALab ha trovato sede a Verona presso l'Archivio di Stato, in via Santa Teresa, inaugurato nel marzo dello stesso anno dal Ministro dei Beni Culturali e da Dario Fo, il quale morì il 13 ottobre seguente. L'Archivio conserva copioni, manoscritti, disegni, dipinti, locandine, manifesti, libri, articoli, documenti amministrativi, marionette, scenografie e fotografie

¹ La biblioteca di Dario Fo e Franca Rame, conservata per la maggior parte al MusALab-Archivio Franca Rame Dario Fo presso l'Archivio di Stato di Verona, consente di apprezzare la quantità e la varietà dei libri che Fo potrebbe aver letto nel corso della sua vita. Tra i vari generi letterari, si distinguono numerosi testi teatrali, romanzi e saggi di argomento storico, storico-artistico, antropologico e politico consultati da Fo e Rame in preparazione dei loro spettacoli e delle loro opere letterarie.

² Appunti di Dario Fo, MusALab-Archivio Franca Rame Dario Fo.

utilizzati e/o realizzati da Dario Fo e Franca Rame nel corso della loro lunga carriera. Presso l'Archivio, inoltre, si trovano anche le bozze dei volumi, copie delle stesure definitive ed altri documenti ad essi relativi editi e inediti³.

L'approfondito studio delle fonti sottese alle opere condotto da Fo è testimoniato da una cospicua quantità di appunti manoscritti e dattiloscritti, alcuni dei quali autografi, presi dal drammaturgo nelle varie fasi compositive dei testi teatrali e, in seguito, anche di quelli in prosa. Questi testi sparsi, a noi fortunatamente pervenuti⁴, costituivano, nella maggior parte dei casi, il punto di partenza per la redazione di un testo teatrale; in seguito, i temi trattati/riportati in essi venivano ripresi anche nelle scritture di carattere romanzesco. In altri casi, invece, Fo ritenne opportuno approfondire unicamente attraverso la prosa tematiche precedentemente analizzate, oppure adattare al teatro, in un secondo momento, il testo in origine pensato come romanzo-saggio.

L'analisi di questi documenti offre l'occasione di evidenziare e indagare anche il contributo fondamentale di Franca Rame che, dove non era coautrice del testo, partecipava comunque in qualità di curatrice o co-curatrice, anche se talvolta non esplicitamente riconosciuta come tale. Fo stesso infatti ammise in più occasioni il contributo essenziale della moglie che era solita correggere e armonizzare i suoi testi in preparazione della stesura definitiva che sarebbe poi andata in scena, nel caso dei testi teatrali, oppure in stampa, nel caso delle scritture di carattere romanzesco.

Dopo la morte di Franca, Fo continuò a dedicarsi in solitudine per lo più alla stesura di testi in prosa. Tali opere meritano un approfondimento attraverso la lettura di passi emblematici, volta a delineare le principali tecniche narrative adoperate da Fo, spesso in collaborazione con la moglie. Peraltro, a differenza dei testi teatrali, conformi alle caratteristiche della relativa tipologia testuale, la prosa di Fo, non dovendo badare alle

³ L'Archivio Franca Rame Dario Fo è attualmente sottoposto a riorganizzazione nell'ambito di un progetto finanziato dal Ministero dei Beni Culturali. La maggior parte dei documenti conservati in Archivio sono già stati digitalizzati e sono consultabili liberamente *online* sul sito curato dalla Fondazione Dario Fo Franca Rame, URL: < www.archivio.francarame.it > (cons. 29/04/2023).

⁴ La conservazione dei documenti si deve all'allestimento dell'Archivio Rame Fo, oggi curato dalla Fondazione Fo Rame, compiuto da Franca Rame nel corso della sua vita. I documenti in questione sono stati suddivisi e riposti dalla stessa Rame in unità archivistiche relative alle singole opere.

esigenze della scena, gli consentiva maggiormente di cimentarsi nella sperimentazione di forme di testo anche non inquadrabili nei canonici genere letterari.

La prosa di Fo: un problema di genere

Nelle opere in prosa di Dario Fo si assiste spesso alla sovrapposizione di generi letterari e alla contaminazione con forme espressive proprie di altre arti, tra le quali, giocoleria, il teatro (Capozza, 2018). Ciò rende di conseguenza difficile ricondurre le prose di Fo a determinati generi letterari. Tra queste ultime, ad esempio, figurano sette volumi classificati dalla Fondazione Dario Fo Franca Rame come «libri di ricerca» e da molti editori come «saggi», ovvero *Fabulazzo osceno* (Fo, 2006c), *Gesù e le donne* (Fo, 2007c), *L'amore e lo sghignazzo* (Fo, 2007b), *Sant'Ambrogio e l'invenzione di Milano* (Fo, 2009b), *L'osceno è sacro* (Fo, 2010a), *La Bibbia dei villani* (Fo, 2010b) e *Il Boccaccio riveduto e scorretto* (Fo, 2011). *La bibbia dei villani* e *Fabulazzo osceno* sono stati in seguito restituiti come testi teatrali in forma di monologo (Soriani, 2007). *Ruzzante*, invece, ha conosciuto il percorso inverso: nato per la scena, è stato poi trasposto in prosa. Altri libri caratterizzati da un'importante presenza di brani narrativi, con numerosi riferimenti autobiografici, sono *Manuale minimo dell'attore* (Fo, 1997a) e *Nuovo manuale minimo dell'attore* (Fo, Rame, 2015a). Si segnala inoltre che nella bibliografia di Dario Fo, tra le opere non teatrali, sono presenti altri undici libri, alcuni dei quali scritti con la moglie, perlopiù di argomento storico-artistico, tutti editi da Franco Cosimo Panini: *La vera storia di Ravenna* (Fo, 1999), *Lezione sul cenacolo di Leonardo da Vinci* (Fo, 2001), *Il tempio degli uomini liberi. Il duomo di Modena* (Fo, 2004), *Caravaggio al tempo di Caravaggio* (Fo, 2005), *Il Mantegna impossibile* (Fo, 2006a), *Bello figliolo che tu se' Raffaello* (Fo, 2006b), *Tegno nelle mane occhi e orecchi: Michelagnolo* (Fo, Rame, 2007), *Giotto o non Giotto* (Fo, 2009a), *Correggio che dipingeva appeso in cielo* (Fo, 2010c), *Picasso desnudo* (Fo, 2012) e *Una Callas dimenticata* (Fo, Rame, 2014) con Franca Rame.

Le sette opere citate per prime, in particolare, non risultano definibili strettamente come romanzi, ma non possono neanche essere riconosciute,

a parere di chi scrive, inequivocabilmente come saggi. Viceversa, i romanzi storici, come si vedrà più sotto, spiccatamente narrativi, nei quali Fo traspose in prosa le proprie abilità di *fabulatore*, potrebbero con più agio aderire alla tipologia del romanzo, tenendo conto che, come scrive Tirinanzi De Medici,

spesso opere di narrativa sono considerate romanzi veri e propri. Di qui una certa oscillazione nell'uso dei due termini che riflette una condizione reale. Del resto, l'idea moderna di romanzo è composta da almeno altri due concetti, uno associato a una forma che storicamente lo precede, il *romance*, il romanzesco, e l'altro a una, il *novel*, con cui il romanzo moderno [...] tende a essere identificato [...] (2018, 8-9).

D'altro canto, non si può negare che alcuni dei testi citati, come si vedrà nel corso di queste pagine, possano rientrare entro la definizione di saggio formulata da Alfonso Berardinelli, il quale ritiene la saggistica «quel genere letterario in cui la situazione empirica di chi scrive e il fine pratico della scrittura (fine comunicativo, persuasivo, descrittivo, polemico) sono i primi responsabili dell'organizzazione stilistica del testo» (Berardinelli, 2002, 75).

In ogni caso, Dario Fo era un artista e non un divulgatore in senso stretto. Peraltro, per intero o in parte, tali testi sono stati redatti per poi diventare spettacoli (o viceversa), e presentano altresì parti narrative che li rendono prose d'invenzione, in cui emerge lo stile di Fo. Inoltre, le prose consentono di apprezzare in che modo l'autore, con il costante ausilio della moglie Franca Rame, era solito adattare in forma letteraria le proprie peculiari tecniche di narrazione in teatro (Fo, 1997a) che emergono soprattutto nella recitazione dei monologhi (Pizza, 1996).

Oltre alle opere ricordate più sopra, in questo articolo si considerano anche l'autobiografia *Il paese dei mezaràt* (Fo, 2002) e le biografie di personaggi storici, scritte da Fo e poi adattate a testo teatrale per essere portate in scena, perlopiù in forma di monologo: tali opere sono costruite con strumenti narrativi simili a quelli dei testi di finzione. In essi sono infatti riscontrabili la presenza di un narratore e una trama mutuata dalle opere pensate per essere narrate sul palcoscenico. Le opere in questione sono *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (Fo, 1992), *La figlia del Papa* (Fo,

2014), *Storia proibita dell'America* (Fo et al., 2015, scritto con la collaborazione di Jacopo Fo, Doris Corsini, Daniela Baldacchino, Dora Grittani Battaglino, Massimo Capotorto, Vania di Febo, Davide Staunovo Polacco, Claudia Rordorf e Daniela Trenti), *Un uomo bruciato vivo. Storia di Ion Cazacu* (Fo, Cazacu, 2015, scritto con Florina Cazacu), *C'è un re pazzo in Danimarca* (Fo, 2015b), *Razza di Zingaro* (Fo, 2015c), *Darwin. Ma siamo scimmie da parte di padre o di madre?* (Fo, 2016), *Il barbarossa e la beffa di Alessandria* (Fo, 2017a) (postumo, mai adattato per la scena) e *Quasi per caso una donna. Cristina di Svezia* (Fo, 2017b). Intendiamo ora soffermarci su passi trascelti da alcune di queste dieci opere, selezionati dacché ben evidenziano i passaggi relativi al processo di adattamento del testo in prosa in forma teatrale o viceversa.

È bene precisare che Franca Rame, fino alla sua morte, si occupò dell'edizione di tutti i testi firmati da lei, dal marito o da entrambi, come emerge dalle bozze e dai voluminosi appunti conservati presso l'Archivio Rame Fo. Talvolta l'importanza del suo intervento sui testi è tale da conferirle, di fatto, il ruolo di coautrice. Alla luce di tale evidenza, per volontà della Fondazione Fo Rame, la nuova edizione delle opere teatrali pubblicate da Guanda riconosce entrambi i coniugi come autori. A tal proposito, urge una ricerca filologica sui testi, anzitutto al fine di chiarire l'autorialità delle opere in questione; soprattutto in casi particolarmente complessi come quello di *In fuga dal Senato* (Rame, 2014), ufficialmente attribuito a Franca Rame, ma, in seguito alla sua morte, ultimato dal marito e poi portato in scena.

Il paese dei mezaràt (2002)

Il testo rappresenta un esempio significativo, poiché è uno dei pochi che è stato scritto fin dall'inizio senza l'intenzione di essere poi portato in scena. Si tratta di un'autobiografia incentrata sugli anni della giovinezza dell'autore, compresi aneddoti più recenti. Vengono citati, tra gli altri, i familiari di Fo, in particolare i nonni, i genitori e i fratelli, e i *mezaràt*, ovvero i fabulatori di Porto Valtravaglia, che costituirono i primissimi modelli cui Fo si sarebbe rifatto per l'elaborazione delle sue tecniche narrative

in teatro (Soriani, 2005). L'opera è ambientata prevalentemente in Lombardia, nei comuni frequentati da Fo in quegli anni. Il narratore è l'autore stesso che racconta i fatti in prima persona.

Probabilmente Fo, come era solito fare, riprendeva comunque i suoi appunti in altre occasioni, attingendo liberamente ad aneddoti della sua vita raccontati e costruiti secondo lo schema della sua autobiografia. L'Archivio Rame Fo conserva numerosi appunti inediti presi da Fo in preparazione della stesura del testo, dai quali si evince che Fo aveva iniziato a lavorare al progetto nel 1996⁵ e che i titoli provvisori del progetto erano *Dammi i primi sette anni*, *Dammi i primi sette anni della tua vita*, *Dammi i tuoi primi sette anni* e poi *I miei primi sette anni*. Quest'ultima versione sarebbe comparsa nel sottotitolo definitivo del volume: «I miei primi sette anni (e qualcuno in più)» (Fo, 2002).

Gli appunti sono tutti redatti a mano e in stampatello maiuscolo, come era solito fare Fo anche in preparazione dei testi teatrali. Nel caso di questi ultimi, poi, come si evince dai documenti, Franca correggeva i testi, talvolta li integrava, li armonizzava, aggiungeva note e soprattutto cassava le parti superflue, al fine di giungere alla prima bozza del copione. In questo caso, non sono presenti interventi di Franca, probabilmente perché il testo era troppo personale per consentire modifiche altrui e anche perché, non trattandosi di un testo teatrale, evidentemente non richiedeva interventi finalizzati alla stesura di un copione. Le numerose correzioni presenti sono state apportate dall'autore stesso. Alcune risultano significative per comprendere come Fo stesso fosse consapevole di una certa tendenza a inserire formule tipiche del proprio teatro, che solo in teatro potevano essere giustificate. Quando si accorgeva di utilizzarle, provvedeva a cancellarle. È il caso del seguente paragrafo: «Mio nonno Bristin diceva: "Tutto nasce da dove sei nato, diceva un grande filosofo (non chiedetemi il suo nome, non me lo ricordo) [...]»⁶. La parte tra parentesi, poi tagliata, è un inciso che certamente si presta alla recitazione. Inoltre, si riconosce nella presenza stessa di questo elemento l'espressione di una struttura

⁵ Come già precisato, non si possono fornire al momento le signature di questi documenti, come degli altri citati in seguito, poiché l'archivio è attualmente sottoposto a un nuovo processo di classificazione.

⁶ Appunti manoscritti di Dario Fo intitolati *Dammi i primi sette anni* (1996), faldone *Il paese dei mezarùt*, MusALab-Archivio Franca Rame Dario Fo.

molto consueta nei monologhi scritti e recitati da Fo, che inizia con uno *storytelling* e inserisce, spesso e volentieri, dei commenti e delle considerazioni che spezzano strategicamente il ritmo della narrazione, al fine di conferire armonia all'interpretazione che il narratore stesso provvede per i fatti narrati e coinvolgere maggiormente gli spettatori. In questo caso, l'intero progetto mira alla stesura di un testo letterario pensato unicamente per essere letto, che implica quindi la necessità di tagliarne le parti relative all'eventuale presenza di un pubblico a cui il narratore-attore si potrebbe rivolgere.

Inoltre, non si può evitare di notare la presenza di numerosi punti di sospensione che costituiscono un retaggio del lavoro teatrale di Fo. In un testo pensato per essere recitato, infatti, a quei punti veniva fatta corrispondere una pausa. Evidentemente, Fo pensava al testo che stava scrivendo recitandolo e non poteva fare a meno, per darsi ritmo nella scrittura, di inserire gli elementi fondamentali a tale scopo, ma in verità utili soltanto in teatro⁷.

D'altro canto, negli appunti sono presenti anche strutture che Fo inseriva unicamente in un testo destinato alla stampa, come quando viene riportato un discorso diretto tra virgolette, precisando in conclusione della citazione chi sta parlando e, talvolta, anche il tono che utilizza.

In una bozza dattiloscritta, ricca di correzioni manoscritte a matita dallo stesso Fo, si possono osservare ulteriori interventi. Per esempio, si nota l'aggiunta di numerosi aggettivi, come «stupenda», «notevole» e «lunga», che, probabilmente, secondo Fo avrebbero arricchito un testo destinato alla sola lettura, assenti nella prima fase di stesura del testo, volta viceversa a redigere una versione più agile, in linea con lo stile atteso per il teatro⁸.

Da altri appunti preparatori, si evince un elemento importante: Fo scriveva inizialmente ricordi, considerazioni, discorsi diretti, mescolandoli

⁷ Appunti manoscritti di Dario Fo intitolati *Manassa* (1996), faldone *Il paese dei mezaràt*, MusALab-Archivio Franca Rame Dario Fo.

⁸ Appunti dattiloscritti con annotazioni manoscritte di Dario Fo intitolati *Dammi i tuoi primi sette anni* (1996), faldone *Il paese dei mezaràt*, MusALab-Archivio Franca Rame Dario Fo. Vedi anche Gabrielli (2015).

fra loro, con un uso disordinato della punteggiatura. A tal proposito, riportiamo un passo emblematico:

Basta col farsi prendere a pugni come un materasso
scazzottato da tutti
specie dal Manassa e dal Mangina
mi ritrovavo pure sfottuto e rimproverato da
mio padre: impara a difenderti da solo
– pretendi che venga io a vendicarti e difenderti? a proteggerti come una femmi-
nuccia moccicante dal naso?
Datti da fare e cerca si tratta di imparare a parare e a menare a tua volta.
Chi m’insegna? A Luino c’è una scuola di box. Mi presento
Cosa fai qui? Vorrei allenarmi...
Risata. Per poco (il maestro allenatore non se la fa addosso.
“Venite a vedere il nuovo prossimo campione dei picchiatori”⁹.

Lo stesso metodo veniva adottato da Fo, di consueto, anche quando prendeva appunti per la stesura di testi teatrali, sui quali, in seguito, ritornava con Rame.

Gesù e le donne (2004)

Gesù e le donne fu scritto esclusivamente come testo destinato alla lettura. Ad esso, infatti, non corrisponde uno spettacolo preciso. L’opera raccoglie certamente le ricerche compiute da Fo negli anni per la prima stesura e i successivi aggiornamenti del testo di *Mistero buffo* (1969), in cui Fo riportava, tra l’altro, leggende di epoca medievale, brani dei vangeli canonici e apocrifi, al fine di far emergere l’aspetto, per l’appunto, più «buffo» della tradizione misterica cristiana¹⁰.

Anche in questo caso, gli appunti conservati in archivio registrano i titoli provvisori dell’opera, ovvero *Gesù, figlio di Dio; Gesù, figlio dell’uomo*¹¹,

⁹ Appunti manoscritti di Dario Fo intitolati *Dammi i primi sette anni della tua vita* (1996), faldone *Il paese dei mezarùt*, MusALab-Archivio Franca Rame Dario Fo.

¹⁰ Fo (2003). Lo spettacolo è del 1969.

¹¹ Appunti dattiloscritti di Dario Fo intitolati *Gesù, figlio di Dio; Gesù, figlio dell’uomo* (2004), faldone *Gesù e le donne*, MusALab-Archivio Franca Rame Dario Fo.

*Gesù figlio dell'uomo*¹², *Appunti per il vangelo e le donne*¹³, *Il vangelo e le donne*¹⁴. L'opera in oggetto rientra tra quelle apparentemente caratterizzate da un taglio divulgativo, integrate con passi narrativi in cui emerge la naturale propensione di Fo a narrare storie.

Dalla lettura del manoscritto di Fo, colmo di correzioni in vista della pubblicazione, emergono nuovamente gli elementi già evidenziati per *Il paese dei mezaràt*. Il testo, infatti, non presenta particolari annotazioni utili alla messinscena e, d'altro canto, è scritto in forma di flusso di coscienza, senza un uso coerente della punteggiatura e della sintassi. Una peculiarità di questo documento, meritevole di segnalazione, è l'impostazione fortemente schematica. Sono presenti, infatti, numerosi elenchi e paragrafi scanditi da trattini e punti, solitamente non ravvisabili negli appunti di Fo¹⁵.

La figlia del Papa (2014)

Si tratta del primo vero e proprio romanzo storico scritto da Fo. La protagonista è Lucrezia Borgia, figlia di Papa Alessandro VI, al secolo Rodrigo Borgia, conosciuta come avvelenatrice, donna senza scrupoli, dissoluta e dedita perfino all'incesto. Fo tenta di riabilitare la sua figura, realizzando un ritratto distante da quello che riportano le fonti dell'epoca (Bordin, Trovato, 2006; Chastenet 1996). L'anno di pubblicazione del volume e quello dello spettacolo coincidono. Probabilmente, come emerge dalla consultazione delle bozze, il testo fu scritto inizialmente come testo teatrale e, poco dopo, adattato a romanzo per la pubblicazione, avvenuta in parallelo alla *tournee* dello spettacolo.

L'Archivio Rame Fo conserva un documento dattiloscritto colmo di

¹² Appunti manoscritti di Dario Fo intitolati *Gesù figlio dell'uomo* (2004), faldone *Gesù e le donne*, MusALab-Archivio Franca Rame Dario Fo.

¹³ Appunti dattiloscritti di Dario Fo intitolati *Appunti per il vangelo e le donne* (2004), faldone *Gesù e le donne*, MusALab-Archivio Franca Rame Dario Fo. Una versione del testo con questo titolo è stata depositata presso la Società Italiana degli Autori e degli Editori.

¹⁴ Appunti dattiloscritti di Dario Fo intitolati *Il vangelo e le donne* (2004), faldone *Gesù e le donne*, MusALab-Archivio Franca Rame Dario Fo.

¹⁵ Bozza manoscritta di Dario Fo di *Gesù e le donne* (2004), faldone *Gesù e le donne*, MusALab-Archivio Franca Rame Dario Fo.

correzioni e annotazioni manoscritte di Dario Fo. Questa versione del testo, probabilmente, era una trascrizione del copione dello spettacolo già impaginata in forma di libro, ma ancora priva di tutte le correzioni necessarie per la stampa. Come si può leggere, però, una prima parte degli interventi era stata aggiunta sul dattiloscritto, lasciando traccia delle parti tagliate e delle eventuali sostituzioni, consentendo di ricostruire una cronologia degli interventi sul testo. Sono inseriti a mano, innanzitutto, i titoli dei capitoli e dei paragrafi; inoltre, sono presenti riferimenti al numero di tavola delle illustrazioni, anch'esse realizzate da Fo, che sarebbero state inserite nel testo. Già nella prima pagina vediamo il titolo della parte incipitaria, *Preambolo*, adatto a un testo teatrale, sostituito con *Introduzione. A piedi giunti nel fango*, senz'altro più opportuno per un'opera in prosa. Notiamo che sono stati espunti passaggi riconducibili alla categoria dei riferimenti alla realtà extratestuale, propri di un italiano parlato, disinvolto e informale, adatti semmai a un testo pensato per la recitazione, ma, forse, meno integrabili entro un'opera di contenuto storico destinata alla sola lettura. È il caso di un riferimento a Margherita Rubino, amica di Fo e Rame, che, a detta di Fo, avrebbe condotto ricerche utili sul tema in oggetto. Più avanti, si nota l'integrazione di descrizioni e premesse utili ai fini della narrazione, come il periodo «Egli riunisce la famiglia a sé e dice:» inserito per introdurre una battuta del personaggio di Rodrigo Borgia. È da evidenziare, inoltre, una revisione generale dei dialoghi riportati e di ogni citazione diretta, in direzione di una forma più adatta al romanzo. In conclusione, si legge che la prima bozza del testo fu conclusa il 6 ottobre 2013 alle ore 12:40 e che, per la stesura del volume, Fo aveva consultato la Biblioteca Malatestiana di Cesena e la Biblioteca «Aurelio Saffi» di Forlì¹⁶.

Il caso dell'*Osceno è sacro* (2010)

L'osceno è sacro è una lunga «lezione» di Fo sulle cosiddette *parolacce* e, in generale, sulla sfera del triviale. L'autore, citando autori illustri selezionati dalle letterature di ogni epoca e di ogni luogo, traccia un percorso

¹⁶ Bozza dattiloscritta con annotazioni manoscritte di Dario Fo de *La figlia del papa* (2014), faldone *La figlia del papa*, MusALab-Archivio Franca Rame Dario Fo.

sull'evoluzione della scurrilità, individuando continuità e differenze, evidenziando come il turpiloquio fosse utilizzato anche da autori *classici* celebrati e, secondo Fo, circondati da un'aura di sacralità, come Apuleio e Dante Alighieri (Fo, 2010a). Tra gli autori scelti spiccano, in particolare, celebri protagonisti della storia del teatro, tra i quali William Shakespeare, Christopher Marlowe, Molière, Giulio Cesare Croce, Pietro Aretino e Ruzante.

L'Archivio Rame Fo conserva numerosi appunti e documenti digitali relativi a questo testo, organizzati in 23 *file*. La genesi in forma digitale dei documenti, dovuta alla più recente composizione dell'opera rispetto alla maggior parte delle altre prese in esame, consente agli studiosi, tra l'altro, di apprezzare anche le modifiche meno consistenti del testo e di ricostruire nel dettaglio i passaggi che hanno condotto alla pubblicazione. A causa della notevole quantità di fonti presenti, decidiamo ora di soffermarci un po' di più su quest'opera, poiché riteniamo che possa costituire un esempio chiarificatore del lavoro svolto da Fo sui testi in prosa non realizzati unicamente per essere portati in scena.

In questo caso, i documenti sono tutti dattiloscritti e spesso presentano correzioni, anch'esse dattiloscritte, di Franca Rame, a conferma della prassi che la vedeva portare a compimento le opere iniziate dal marito¹⁷. Soltanto uno dei dattiloscritti presenti in archivio risale al 2007, anno dell'ideazione dell'opera. Tutti gli altri documenti sono stati redatti tra marzo e luglio 2010, ovvero poco prima della stampa. Si tratta, infatti, delle bozze del libro pubblicato il 4 novembre successivo (Fo, 2010a). Possiamo, pertanto, attraverso questo esempio, ricostruire in parte la modalità seguita da Fo e Rame nella revisione delle opere destinate alla lettura.

Nei documenti sono presenti, inoltre, essenziali annotazioni di altri revisori. Potrebbe trattarsi di collaboratori di Fo oppure di *editor* della casa editrice Guanda. Dalla consultazione delle bozze emerge, tra l'altro, che la pubblicazione del volume era inizialmente prevista per il 2008 e che il testo era destinato unicamente alla stampa e non al teatro.

Uno dei dattiloscritti presenta alcune annotazioni di Rame che spiegano la natura delle correzioni che stava effettuando. In un passaggio, in

¹⁷ In questo caso, Rame è riconosciuta come curatrice del volume nell'edizione a stampa.

particolare, si sofferma sull'uso delle parentesi, chiedendo di rimuoverle e spiegando che nei copioni non è previsto il loro utilizzo, se non all'interno delle didascalie. Questo documento riguarda dunque la fase in cui, in seguito alla pubblicazione del volume, il testo è stato sottoposto da Fo e Rame a un primo adattamento che ha previsto la selezione di alcuni brani adatti, secondo i due attori, ad essere portati in scena da Fo in forma di monologo¹⁸.

Una bozza del testo riporta un titolo provvisorio, *La magia dei tre desideri*, mai utilizzato, e un sottotitolo ancora provvisorio, ovvero *La scienza dello scurrile poetico e cultura degli insulti e delle parolacce*¹⁹.

Fo scrisse un saggio, intitolato *La scienza e cultura degli insulti e delle parolacce*, in preparazione alla pubblicazione del libro. Da questo testo, emergono interessanti riflessioni dell'autore intorno al tema dell'osceno, oggetto del libro, e argomento di grande interesse del teatro di Fo e Rame fin dai primordi. Nell'introduzione, Fo effettua una rassegna degli autori canonici che erano soliti utilizzare parole triviali, quali Shakespeare, Marlowe, Rojas, Ruzzante, Aretino e Croce. Alla luce di tali evidenze, Fo scrive:

Questo infiorar discorsi con espressioni da trivio ci dà memoria che nell'italiano galleggia una considerevole quantità di parole di chiara origine sessuale, considerate da molti scurrili o comunque sconvenienti; eppure cercheremo di dimostrare con esempi chiari che anche il triviale fa parte del patrimonio alto d'ogni popolo²⁰.

Nell'analizzare il rapporto tra osceno e sacro, Fo ritorna nuovamente sulle tematiche religiose affrontate in altre sue ricerche, come nel caso di *Mistero buffo* e *Gesù e le donne*. A tal proposito, dunque, suggerisce:

Attraverso il lessico impiegato da una comunità si possono addirittura individuare la cultura di quella gente, le doti positive e negative, nonché l'origine di un

¹⁸ Appunti dattiloscritti intitolati *La lenona – come in osceno è sacro – guanda – passato a franca il 18 aprile 2011*, faldone *L'osceno è sacro*, MusALab-Archivio Franca Rame Dario Fo.

¹⁹ Bozza dattiloscritta intitolata *L'osceno è sacro. La scienza dello scurrile poetico – I stesura – 24 aprile 2010 – 1*, faldone *L'osceno è sacro*, MusALab-Archivio Franca Rame Dario Fo.

²⁰ Appunti dattiloscritti di Dario Fo intitolati *La scienza e cultura degli insulti e delle parolacce*, faldone *L'osceno è sacro*, MusALab-Archivio Franca Rame Dario Fo.

certo comportamento o carattere. Semplificando, si potrebbe sentenziare: dimmi le parolacce che usi e ti dirò chi sei, di dove vieni, da quale popolo sei stato educato o negativamente condizionato. Così dagli abitanti di una data città e regione scopriremo pronunciare espressioni cariche di saggezza miste a luoghi comuni di bassa qualità, proverbi eleganti e perfino raffinati e altri banali o addirittura razzisti o triviali.

Egualemente, ci capiterà di ascoltare detti, tratti dal Vangelo o dalla Bibbia, alternati da adagi mutuati dai proverbi dei classici antichi perfino colti, di gusto liberale o al contrario conservatore o reazionario.

Se osserviamo con attenzione scientifica il linguaggio usato dai napoletani, per esempio, scopriremo che questa lingua (giacché non di un comune dialetto si tratta ma di un vero e proprio idioma ricco di forme complesse e colte), osservando questa lingua, dicevo, ci renderemo subito conto che dentro quel lessico si ritrovano espressioni e forme idiomatiche provenienti da un numero incredibile di parlate: greco, arabo, latino, provenzale, catalano e castigliano nonché romanesco e normanno. Si tratta di idiomi in uso presso quei popoli che hanno dominato anche lungamente l'antica Partenope.

E inoltre troveremo di certo numerose espressioni create dai napoletani stessi e altre ancora tradotte in forma fantasiosa da un altro idioma, come è il caso del termine *cafone*, appioppato ai contadini dell'Irpinia e del Molise. La prima traduzione etimologica che alcuni partenopei dall'aria colta mi avevano ammannito era: *cafone* proviene da "quello con la fune..." (*chille co' a' fune*)" dove si identifica il villano, che, sceso dalle sue valli portandosi seco l'animale da vendere al mercato, capra o vacca non cambia, dopo aver trovato il cliente, si avvolgeva intorno al ventre la fune con la quale aveva condotto l'animale²¹.

Nel testo si scorge la propensione di Fo a sostenere le sue argomentazioni attraverso riferimenti e riflessioni di argomento linguistico, storico e antropologico. Le riflessioni sul lessico, in particolare, sono tipiche dei suoi monologhi e delle lezioni che svolgeva anche al di fuori dei teatri. Ritroviamo dunque, ancora una volta, le stesse strutture utilizzate da Fo per la rappresentazione del testo in scena, tradotte, però, in forma prosastica, senza rinunciare al ritmo e al lessico disinvolto, tipico dei suoi monologhi, che gli garantiva un'immediata comprensione da parte del pubblico che, come sappiamo, spesso sedeva attorno a Fo, anche sul palcoscenico e non esclusivamente di fronte a lui in platea. Dal testo emerge

²¹ Appunti dattiloscritti di Dario Fo intitolati *La scienza e cultura degli insulti e delle parolacce*, faldone *L'osceno è sacro*, MusALab-Archivio Franca Rame Dario Fo.

peraltro che Fo riteneva che «la differenza storica di un popolo condiziona anche gli insulti e le parolacce» e che «un attento esame delle scurrilità e degli impropri fa scoprire con chiarezza inconfutabile i valori o le bassezze di un popolo meglio di qualsiasi altra analisi scientifica»²².

Nonostante il testo fosse ideato innanzitutto come prosa divulgativa, sono ancora presenti numerose formule più adatte a un testo recitato, che sono state corrette da Rame, lasciando traccia della versione precedente. È il caso di «Personalmente ne ricordo», sostituito con «A questo proposito ne voglio segnalare». Per la medesima ragione, forse, la frase «A Brescia è famosa la rivolta del *carnaciale* [...]» è rielaborata come «Di qualche città come Brescia si ricorda la rivolta [...]». Alla fine della bozza, viene tagliato un lungo estratto di copione di circa tre pagine, evidentemente giudicato da Rame non consono alla pubblicazione in volume²³.

La versione definitiva del testo presenta una forte impronta saggistica, ma colma di errori di forma, quali la compresenza dell'uso degli apici e del corsivo per le citazioni di singoli termini o di segmenti. Notiamo, inoltre, la presenza nel volume di 133 illustrazioni, realizzate, come di consueto, da Fo e citate di volta in volta con il riferimento al numero della tavola.

Il registro utilizzato è estremamente informale; si distingue anche la presenza di numerosi deittici e di formule proprie dell'italiano parlato, come quelle già citate in riferimento alla seconda stesura del 27 aprile. Questi elementi costituiscono caratteristiche fondamentali dello stile di Fo in prosa, ma è possibile, come già anticipato per altri elementi analoghi, riscontrarne la presenza anche nei testi teatrali. L'uso di deittici, in particolare, è tipico del teatro in generale e prevede la fondamentale componente visiva. A tal proposito, è importante precisare che le illustrazioni presenti fin dalla prima pagina dell'introduzione del testo in oggetto (Fo, 2010a), come in altri libri di Fo, erano realizzate e inserite dall'autore con lo scopo precipuo di compensare l'assenza dell'*hic et nunc* e, in particolare,

²² Appunti dattiloscritti di Dario Fo intitolati *La scienza e cultura degli insulti e delle parolacce*, faldone *L'osceno è sacro*, MusALab-Archivio Franca Rame Dario Fo.

²³ Bozza dattiloscritta intitolata *L'osceno è sacro – SECONDA STESURA – DOPO LA PRIMA STAMPA il 27 aprile 2010*, faldone *L'osceno è sacro*, MusALab-Archivio Franca Rame Dario Fo.

di sopperire all'impossibilità di rivolgersi direttamente al suo pubblico indicandogli fisicamente scenografie, oggetti di scena o altre opere d'arte, come l'attore-autore era solito fare durante i suoi spettacoli²⁴. Nel caso in oggetto, le illustrazioni non furono selezionate da opere che erano già state mostrate in scena, ma realizzate appositamente per il libro, poiché l'opera, come già precisato, a differenza della maggior parte dei testi in prosa di Fo, fu ideata esclusivamente per essere letta.

Conclusioni

I documenti analizzati sembrano tradire la tendenza di Dario Fo ad adottare un registro informale proprio dell'italiano parlato, che parrebbe più conforme al palcoscenico. Le fasi preliminari della stesura del testo sono identiche sia nel caso dei testi teatrali sia in quello delle scritture di carattere romanzesco. Abbiamo evidenziato come la maggior parte dei testi in prosa sia l'adattamento di un dramma o viceversa. In entrambi i casi, il lavoro svolto da Fo in preparazione alla stesura del testo prevedeva uno studio delle fonti associato alla raccolta di voluminosi appunti. Tali annotazioni venivano poi sintetizzate e strutturate in una forma o in un'altra, perlopiù con il supporto di Franca Rame. Ci si propone in prossime ricerche di approfondire l'effettivo contributo di quest'ultima alle opere in oggetto, sulla base delle fonti d'archivio, sulle quali si sono stratificati appunti, correzioni e annotazioni.

§

²⁴ Si veda Barsotti (2007).

Archivi e fondi consultati

MusALab - Archivio Franca Rame Dario Fo presso l'Archivio di Stato di Verona²⁵

Faldone *Il paese dei mezaràt*

- Appunti manoscritti di Dario Fo intitolati *Dammi i primi sette anni* (1996);
- Appunti manoscritti di Dario Fo intitolati *Manassa* (1996);
- Appunti dattiloscritti con annotazioni manoscritte di Dario Fo intitolati *Dammi i tuoi primi sette anni* (1996);
- Appunti manoscritti di Dario Fo intitolati *Dammi i primi sette anni della tua vita* (1996).

Faldone *Gesù e le donne*

- Appunti dattiloscritti di Dario Fo intitolati *Gesù, figlio di Dio; Gesù, figlio dell'uomo* (2004);
- Appunti manoscritti di Dario Fo intitolati *Gesù figlio dell'uomo* (2004);
- Appunti dattiloscritti di Dario Fo intitolati *Appunti per il vangelo e le donne* (2004);
- Appunti dattiloscritti di Dario Fo intitolati *Il vangelo e le donne* (2004);
- Bozza manoscritta di Dario Fo di *Gesù e le donne* (2004).

Faldone *L'osceno è sacro*

- Appunti dattiloscritti intitolati *La lenona – come in osceno è sacro – guanda – passato a franca il 18 aprile 2011*;
- Bozza dattiloscritta intitolata *L'osceno è sacro. La scienza dello scurrile poetico – I stesura – 24 aprile 2010 – 1*;
- Appunti dattiloscritti di Dario Fo intitolati *La scienza e cultura degli insulti e delle parolacce*;
- Bozza dattiloscritta intitolata *L'osceno è sacro – SECONDA STESURA – DOPO LA PRIMA STAMPA il 27 aprile 2010*.

Faldone *La figlia del papa*

- Bozza dattiloscritta con annotazioni manoscritte di Dario Fo de *La figlia del papa* (2014).

²⁵ L'archivio è attualmente in corso di nuova catalogazione e i singoli documenti elencati di seguito non hanno ancora un numero di collocazione.

Bibliografia citata

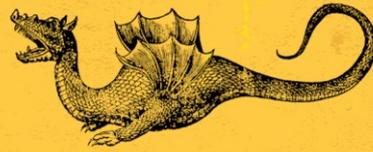
- Barsotti, Anna, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.
- Berardinelli, Alfonso, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Padova, Marsilio, 2002.
- Bordin, Michele e Paolo Trovato (ed.), *Lucrezia Borgia: storia e mito*, Firenze, Leo S. Olschki, 2006.
- Capozza, Gabriella, *Il teatro di Dario Fo: tra contaminazione e reinvenzione. Spunti e riflessioni*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018.
- Chastenet, Geneviève, *Lucrezia Borgia. La perfida innocente*, Milano, Mondadori, 1996.
- Farrell, Joseph, *Dario e Franca. La biografia della coppia Fo-Rame attraverso la storia italiana* (York, 2001), trad. it. a cura di C. Milani, Milano, Ledizioni, 2014.
- Fo, Dario, *Morte accidentale di un anarchico*, Einaudi, Torino 1974.
- , *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, Milano, Guanda, 1992.
- , *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1997a.
- , *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Roma-Bari, Laterza, 1997b.
- , *La vera storia di Ravenna*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1999.
- , *Lezione sul cenacolo di Leonardo da Vinci*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2001.
- , *Il paese dei mezaràt*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- , *Mistero buffo*, Torino, Einaudi, 2003.
- , *Il tempio degli uomini liberi. Il Duomo di Modena*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2004.
- , *Caravaggio al tempo di Caravaggio*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005.
- , *Il Mantegna impossibile*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2006a.
- , *Bello figliolo che tu se' Raffaello*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2006b.
- , *Fabulazzzo osceno*, Milano, Fabbri, 2006c.
- , *Il mondo secondo Fo*, Milano, Ugo Guanda Editore, 2007a.
- , *L'amore e lo sghignazzzo*, Milano, Guanda, 2007b.
- , *Gesù e le donne*, Milano, Rizzoli, 2007c.

- , *Giotto o non Giotto*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2009a.
- , *Sant’Ambrogio e l’invenzione di Milano*, Torino, Einaudi, 2009b.
- , *L’osceno è sacro*, Milano, Guanda, 2010a.
- , *La Bibbia dei villani*, Milano, Guanda, 2010b.
- , *Correggio che dipingeva appeso in cielo*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2010c.
- , *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, Milano, Fabbri, 2011.
- , *Picasso desnudo*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2012.
- , *La figlia del Papa*, Milano, Chiarelettere, 2014.
- , *Nuovo manuale minimo dell’attore*, Milano, Chiarelettere, 2015a.
- , *C’è un re pazzo in Danimarca*, Milano, Chiarelettere, 2015b.
- , *Razza di zingaro*, Milano, Chiarelettere, 2015c.
- , *Darwin. Ma siamo scimmie da parte di padre o di madre?*, Milano, Chiarelettere, 2016.
- , *Il barbarossa e la beffa di Alessandria*, Milano, Guanda, 2017a.
- , *Quasi per caso una donna. Cristina di Svezia*, Milano, Guanda, 2017b.
- Fo, Dario e Florina Cazacu, *Un uomo bruciato vivo. Storia di Ion Cazacu*, Milano, Chiarelettere, 2015.
- Fo, Dario e Franca Rame, *Tegno nelle mane occhi e orecchi: Michelagnolo*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2007.
- , *Una Callas dimenticata*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2014.
- , *Nuovo manuale minimo dell’attore*, Milano, Chiarelettere, 2015.
- Fo, Dario e Piero Sciotto, *Ciulla, il grande malfattore*, Milano, Guanda, 2015.
- Fo, Dario et al., *Storia proibita dell’America*, Milano, Guanda, 2015.
- Gabrielli, Renato, *Scrivere per il teatro*, Roma, Carocci, 2015.
- Pizza, Marisa, *Il gesto, la parola, l’azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Roma, Bulzoni, 1996.
- Rame, Franca, *In fuga dal Senato*, Milano, Chiarelettere, 2014.
- Rame, Franca e Dario Fo, *Una vita all’improvvisa*, Milano, Ugo Guanda Editore, 2010.
- Soriani, Simone, «Dario Fo, il teatro di narrazione, la nuova “performance” epica. Per una genealogia di un quasi-genere», *Forum Italicum*, 39/2 (2005), pp. 620-648.
- , *Dario Fo dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Pisa, Corazzano, 2007.
- Tirinzani De Medici, Carlo, *Il romanzo italiano contemporaneo*, Roma, Carocci, 2018.



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Una constelación de voces de mujeres en primera persona. El caso de *A mí no me iba a pasar* (2019) de Laura Freixas, una autobiografía con perspectiva de género

Katuscia Darici
(Università di Torino)

Abstract

El objetivo de este artículo es proponer una aproximación a la autobiografía de Laura Freixas *A mí no me iba a pasar* (2019). Se destacará el papel de Freixas como referente del feminismo español y de una escritura autobiográfica en la que se subraya cómo el género al que una pertenece condiciona la vida personal a la vez que la profesional. Tras una primera parte, en la que se enumeran algunas de las escritoras que en la actualidad se dedican a la autobiografía desde una sensibilidad nueva, de reivindicación, se trazará su autorrepresentación en una escritura que es a la vez íntima y exterior, en busca de respuestas sobre un papel femenino convencional que Laura Freixas nunca quiso adoptar y en el que durante un tiempo quedó atrapada.

Palabras clave: autobiografía, feminismo, *A mí no me iba a pasar*, Laura Freixas, perspectiva de género.

The aim of this article is to propose an approach to Laura Freixas' autobiography *A mí no me iba a pasar* (2019). The paper will highlight the role of Freixas as a reference of Spanish feminism and of an autobiographical writing that emphasizes how the gender to which one belongs conditions the personal life as well as the professional one. After a first part, presenting the scenery of women writers who are currently dedicated to autobiography from a new perspective, with a new sensitivity of vindication, Freixas self-representation will be outlined in a narrative that is both intimate and external, in search of answers about a conventional feminine role that the Spanish writer, born in 1958, never wanted to adopt and in which she got trapped for a while.

Keywords: autobiography, feminism, *A mí no me iba a pasar*, Laura Freixas, gender perspective.



Katuscia Darici, «Una constelación de voces de mujeres en primera persona. El caso de *A mí no me iba a pasar* (2019) de Laura Freixas, una autobiografía con perspectiva de género», *Historias Fingidas*. Numero Speciale 2 (2023): Forme e Origini del Romanzo, pp. 247-268.

DOI: <https://dx.doi.org/10.13136/2284-2667/1291> - ISSN 2284-2667.

Introducción

Ya en los años ochenta del siglo XX James Olney afirmaba, con seguridad, que «todo el mundo sabe qué es una autobiografía, pero lo cierto es que dos expertos, por más seguros que estén de sus premisas, difícilmente se pondrán de acuerdo» sobre lo que es (en Jay, 1984, 18-19). La reflexión teórica acerca del género autobiográfico, sus límites y sus derivaciones (por ejemplo, la autoficción), de hecho, es abundante y en constante formulación (Caballé, 1986, 1995; Romera Castillo, s/f, 1994; Masanet, 1998; Arriaga Flórez, 2001; Fernández Prieto y Hermosilla Álvarez, 2004; Pozuelo Yvancos, 2006; Alberca, 2007 y 2012; Anderson, 2011; Casas, 2012; Toro, 2017, solo por citar algunas referencias). El ritmo con el que se produce la crítica sobre autobiografías prolifera a la misma velocidad a la que se publican libros clasificables (declaradamente o no) como autobiográficos en distintos niveles. Asimismo, la emergencia pandémica por Covid-19 ha favorecido una inclinación de los escritores hacia la autoreflexividad si pensamos, aunque solo sea, en los numerosos diarios del confinamiento que se publicaron entre 2020 y 2021.

Si bien la definición de partida que Philippe Lejeune formuló en su célebre estudio titulado *El pacto autobiográfico* (1975) sigue vigente¹ y parece gozar de salud, el debate en torno a lo autobiográfico adquiere un nuevo impulso y se enriquece de matices nuevos en las obras de las escritoras que publican en el siglo XXI. Ellas recurren al dato autobiográfico para relatar una experiencia personal cuya peculiaridad reside en el hecho de ser mujer en una sociedad en la que, en menor o mayor medida según la época de ambientación del relato retrospectivo, «el sexismo, consciente o inconsciente, forma parte del día a día» (Barrios, 2019, 160). Esto es, las escritoras se apropian de un género considerado como «algo menor», la autobiografía, frente a «la obra de verdad», es decir, la novela (Freixas, 2021a, 10). La intención, con respecto a épocas pasadas, es distinta. Las mujeres que escriben ya no lo hacen porque se hayan quedado en el único espacio que se les reservaba, fuera del canon, o porque hayan elegido la forma considerada más comúnmente indicada para verter lo personal, lo cotidiano y lo

¹ «Narración retrospectiva en prosa que una persona real hace de su propia experiencia, acentuando su vida individual y en particular la historia de su personalidad» (Lejeune, en Masanet, 1998, 10).

interior. Ahora las escritoras se apropian del género autobiográfico aprovechando sus potencialidades y planteando un canon propio. De hecho, sacan toda una producción asimilable a

los géneros autobiográficos de la escritura femenina [que] siempre se han considerado obscenos, no tanto por practicar una pornografía o una corporalidad aparentemente groseras e innecesarias [...], sino por enfocar lo nimio, lo poco importante, lo que por su trascendencia debería permanecer fuera de escena. Ob-scena. *Off*. Las cositas de mujeres y el fundido a negro (Sanz, 2019, 15).

Una constelación de voces de mujeres en primera persona

La «nueva ola de biografismo», caracterizada por la «omnipresencia [del autor] como referente de la obra» (Alberca, 2007, 27-28) interesa a un número cada vez mayor de escritoras cuyo objetivo ya no es simplemente el de relatar episodios de vida en los que ellas, o sus antepasadas (madres, abuelas), se vieron obligadas a callar, sino el de ofrecer otro punto de vista, en concreto, la denuncia y la superación de lo vivido a través del activismo y la denuncia.

A continuación, mencionaré algunos ejemplos de una constelación de obras escritas por mujeres en primera persona que forman parte de un sentir común de la época actual. No me refiero, de hecho, a cualquier obra autobiográfica reciente escrita por una mujer (el presente artículo no ambiciona a la exhaustividad), sino a algunas de las obras que particularmente se escriben con el objetivo de subvertir el relato hegemónico y dar «una versión complementaria o decididamente opuesta a la historia oficial» (Sanz, 2022, 165).

En *Ahora contamos nosotras* (2019), Cristina Fallarás reúne una memoria personal y colectiva de la violencia contra las mujeres y habla en nombre de las víctimas del sexismo. La escritora inaugura de esta manera un movimiento de denuncia por Twitter a través de «#cuéntalo», bajo cuyo hashtag se expresaron cientos de miles de mujeres, tanto famosas como no, denunciando a sus agresores, a menudo por primera vez de manera

explícita². El libro es representativo, además, de un estilo en que el dato autobiográfico se entremezcla con las formas del ensayo para reforzar la función social y también fidedigna de lo relatado.

Siempre han hablado por nosotras (2019) es un manifiesto feminista que Najat El Hachmi redacta para reivindicar la libertad de palabra y de elección de las mujeres (todas, sin delimitaciones de clase o etnia) a partir de unas vivencias personales que hurgan en la identidad cultural y religiosa. El Hachmi se expresa sobre «lo que no se podía escribir» contraviniendo la «ley del padre» (2019, 13-14) que le imponía el silencio sobre la situación de la mujer de origen musulmán. En su libro denuncia abiertamente la falta de libertad personal que sufrió en sus años jóvenes como ejemplo de lo que a muchas mujeres de su mismo origen les tocó y todavía les toca vivir. En paralelo, toma partido como autora «contra las interpretaciones machistas de las obras escritas por mujeres en los medios de comunicación» (2019, 18).

En un capítulo central de *El coloquio de las perras* (2019), Luna Miguel ahonda en la actitud machista de los escritores que se refieren de forma genérica, y con desprecio, a «eso» para indicar «cualquier cuestión de género, sexualidad, representación, identidad o violencia patriarcal» (2019, 75). Miguel considera que «escribir también es hacer justicia, o, por qué no, vengarse» (2019, 39). Como se lee en la contraportada del libro, *El coloquio* es «un homenaje a todas las autoras hispanohablantes que fueron ninguneadas, maltratadas u olvidadas por el hecho de ser mujeres» (Miguel, 2019). El libro, más ensayístico que autobiográfico, si comparado con los de Fallarás, Sanz o Freixas, sugiere un dato más: la necesidad de las mujeres de recuperar el formato periodístico y ensayístico para «integrar[se] [...] en la historia del pensamiento general» y legitimarse como autoras dentro de un canon que durante mucho tiempo fue principalmente masculino (Naval, 2022, 42).

² «#cuéntalo» se estrenó el 26 de abril de 2018 a raíz de la sentencia de la Audiencia Provincial de Navarra, en el caso conocido como «la Manada»: tiene que ver con la violación (por parte de cinco hombres conocidos precisamente como «la Manada») de una joven de dieciocho años en Pamplona en la madrugada del 7 de julio de 2016 < <https://www.elimparcial.es/noticia/189064/sociedad/cronologia-completa-del-caso-de-la-manada.html> > (cons. 25/04/2023).

De hecho, el ensayo como género «trouve sa place au sein des écritures personnelles» (Hubier, 2005, 65-67). Lo demuestra, además de los ejemplos ya citados, *La mejor madre del mundo* (2019) de Nuria Labari una autoficción sobre los entresijos de la maternidad y la dificultad de conciliar los distintos roles de una mujer cuando es también madre y pareja. Ahonda sobre todo en la dicotomía entre crear y procrear, esto es, tener hijos o dedicarse al oficio de escribir, un tema muy tratado también por Laura Freixas (2000, 2004, 2009, 2019, 2022). Como bien argumenta la escritora norteamericana Tillie Olsen en un texto de 1962,

el trabajo creativo y sustancial exige tiempo y, con raras excepciones, solo quienes se dedican a él por entero obtienen logros significativos. Cuando las demandas de la creación no pueden ser primarias, los resultados quedan atrofiados; el trabajo, inacabado; los esfuerzos y logros se reducen y se impone el silencio —y una desesperación que explica las montañas de solicitudes que inundan las convocatorias de becas, todas ellas en busca de ese tiempo íntegro, y en respuesta al extraño sistema que, a imagen y semejanza de las colas de auxilio social, se ha establecido para nosotras, las artistas— (65-66).

En las páginas de Labari resuenan, en más de una ocasión, momentos de *A mí no me iba a pasar* de Laura Freixas. En particular me parece emblemática la frase que pronuncia la narradora de *La mejor madre* mientras explica que ella «iba a ser otra cosa»³: esto es, una mujer trabajadora tras acabar la carrera «con un expediente impecable» (Labari, 2019, 64); en otras palabras, no iba a ser madre. El uso de un imperfecto de indicativo desvela una sensibilidad afín al título de la autobiografía de Freixas. Con una escritura contundente, Labari no deja espacio a dudas sobre la larga tradición de silenciamiento de las mujeres porque «una mujer que escribe es peligrosa» (2019, 59). Por eso, sentencia de forma provocativa,

que ninguna mujer se explique jamás. Y lo más importante: que ninguna madre tome la palabra. Todas sabemos por experiencia lo insoportable que es el discurso de una madre. Así que está literal y literariamente prohibido. Las madres y las explicaciones son un género en sí mismo, pero ha de ser doméstico y clandestino (Labari, 2019, 59).

³ La cursiva es mía.

Como destaca la periodista Mey Zamora, «las escritoras incluyen el yo en sus relatos para reivindicar su condición de mujeres y plasmar el mundo en femenino» (2019). Al hacerlo, engloban necesariamente la experiencia de la maternidad que, en muchos casos, tanto en Freixas no menos que en Labari, acaba en una reivindicación de las mujeres para encontrar un lugar en la literatura (Zamora, 2019).

Se vengan a través del relato autobiográfico sin tapujos las escritoras cuyas narraciones Marta Sanz recoge en un libro tan potente como lo fue la cuarta ola feminista a la que el título remite: *Tsunami*. Es así como Pilar Adón, Flavita Banana, Nuria Barros, Cristina Fallarás, Laura Freixas, Sara Mesa, Cristina Morales, Edurne Portela, María Sánchez y Clara Usón toman la palabra para «pensarse»⁴ y romper el silencio sobre el machismo en todas sus formas. En *Tsunami* se tocan, entre otros, temas como la violencia obstétrica o el hecho de desempeñar una profesión tradicionalmente masculina; la sororidad; la toma de conciencia de no querer adherirse a un papel tradicional femenino; el feminismo intergeneracional o el silenciamiento de las mujeres porque «las historias de ellas no interesaban» (Sánchez en Sanz, 2019, 95). También se reflexiona acerca de la prostitución y su existencia en cuanto mediada por el capital (Morales en Sanz, 2019, 104).

Anteriormente, Sanz se expresó en *Clavícula* (2017) sobre la construcción cultural del cuerpo femenino y la injusticia médica en detrimento de las mujeres. El punto de partida para hablar en nombre y en defensa del género femenino es el ingreso precoz de la autora en la menopausia. Con un estilo que le es propio, esto es, empezar narrando un hecho personal para referirse a la universalidad de las experiencias, Sanz subraya la importancia de escribir sobre lo que le duele (2017, 51) porque lo que le pasa a ella es lo que le pasa «a todo el mundo» (2017, 15) y son demasiadas las veces en que las mujeres sufren algo sin diagnosticar porque «nadie pronuncia la palabra *menopausia*» (2017, 52) o por el simple hecho de que los médicos no se toman en serio el dolor físico de las mujeres (2017, 96)⁵.

⁴ En el prólogo de *Tsunami*, Marta Sanz utiliza esta misma expresión: «Las mujeres nos estamos pensando. [...] Nos pensamos todas, de un modo intergeneracional» (2019, 11).

⁵ Aunque Marta Sanz suele referirse a *Clavícula* como a una autobiografía, es interesante considerar la definición que del mismo libro propone Edurne Portela: «*Clavícula* no es una novela, tampoco un ensayo

De la misma autora, merece destacar *Monstruos y centauros*, un ensayo autobiográfico impulsado por la manifestación del 8 de marzo de 2018 y del #metoo en el que Sanz toca un abanico muy amplio de problemáticas desde una postura que escarba en el origen de la monstruosidad contra las mujeres (Sanz, 2018, 37)⁶. Al repasar la historia de «los logros en la lucha por la igualdad tras la muerte de Franco» (2018, 22), Sanz insiste en que

las mujeres debemos recolectar nuestros relatos y a la vez aprender a releer los relatos de los hombres con los que nuestra mirada y nuestra voz han sido alfabetizadas. El canon y sus márgenes. Esos escritores y artistas a los que no podemos renunciar porque forman parte de nuestra manera de entender el mundo (2018, 16-17).

Aunque el tema no parezca relacionado, el relato masculino del mundo forma parte de esa violencia directa, e incluso de la simbólica, hacia las mujeres. «Nuestra forma de entender el mundo», como destaca tanto Sanz (2018, p. 17) como, también, una y otra vez, Laura Freixas en sus libros, depende del relato masculino, que nos condiciona en cuanto «lenguaje del opresor» (Sanz, 2018, 32)⁷.

ni una autobiografía. No es un libro de memorias ni un manual de autoayuda. Es un libro híbrido que a veces tiene el tono de diario íntimo, otras la profundidad del ensayo, salpicado de reflexiones lúcidas, anécdotas cargadas de humor negro, relatos de viaje, tiernos correos electrónicos, un poema desgarrador, un cuento juguetón» (2017, s/p). Esta propuesta me parece venir a cuento en lo que refiere a la escritura autobiográfica que se entretiene junto a otros géneros sin que en ningún momento cambie el propósito de la escritora de escribir autobiografía.

⁶ Merece recordar que uno de los amplificadores de la cuarta ola feminista (o Tsunami) fue el «Paro Internacional de Mujeres» denominado también «Huelga Internacional Feminista del 8-M»: durante ese día «las mujeres españolas [...] logra[ron] [...] una movilización sin precedentes contra la desigualdad de género en todas sus vertientes (brecha salarial, discriminación o violencia sexual) y situaron a España a la vanguardia del feminismo mundial» (Gómez y Marcos, 2018). En lo que atañe al #metoo, de forma análoga a lo que pasó en el caso de #cuéntalo, el fenómeno «permitió sacar a la luz, o a la esfera pública, un problema de la esfera privada que afectaba a millones de mujeres en todo el mundo» (Muñoz Saavedra, 2019, 182).

⁷ Con «lenguaje del opresor» Marta Sanz remite al poema «Arden papeles en vez de niños» de Adrienne Rich (poeta estadounidense feminista, 1929-2012). La autora española se refiere al hecho de que, del mismo modo en que el oprimido necesita conocer el lenguaje del opresor para liberarse, las mujeres necesitan desmontar el discurso masculino, entender sus engranajes para «desarrollar el pensamiento autocrítico y a la vez la autodefensa» (Sanz, 2018, 32-34).

En este sentido, «la rabia y la admisión franca del deseo de tener poder y control sobre la vida propia» frente al «viejo modelo de la autobiografía de mujeres, la cual tiende a encontrar belleza incluso en el dolor y a transformar la ira en aceptación espiritual» es el elemento que Carolyn G. Heilbrun destaca como «momento decisivo para la autobiografía femenina moderna» y que la estudiosa ubica temporalmente en 1973, año en que se publica la novela *Journal of a Solitude* de May Sarton (Heilbrun, 1988, 14-15). Ahora bien, no importan tanto, a mi parecer, los datos historiográficos específicos de una tradición literaria, la estadounidense en el caso de Sarton, que puede haber evolucionado de forma distinta a la española⁸. Lo que sí importa son los puntos cruciales de un desarrollo dentro del género autobiográfico que, aun perteneciendo a otros sistemas literarios, pueden facilitar la comprensión de la trayectoria de cierta escritura íntima, sus componentes y características, sus objetivos y naturaleza, más allá de los factores locales. En otras palabras, saber que «al prohibírsele la ira, las mujeres no podían encontrar una voz con la que quejarse públicamente, por lo que se refugiaron [muchas veces] en la depresión y la locura» (Heilbrun, 1988, 18) es útil para arrojar luz en las autobiografías escritas por mujeres de otros países. De España, por ejemplo. De hecho, Manuel Alberca, destaca la necesidad de la autobiografía para expresar un trauma (Alberca, 2007, 46), algo que parece evidente en el discurso de la cuarta ola feminista, en el que aflora el trauma intergeneracional de las mujeres que pasan a tomar partido, resignificar palabras como «doméstico», «cuerpo», «maternidad» y «trabajo» (Sanz, 2019, 15) y al fin rebelarse.

En lo que acabo de resumir confluyen lo íntimo y lo público, lo social, las vivencias personales de las autoras y el prejuicio sobre los textos que de estas vivencias derivan. Es un entramado intrincado que Laura Freixas también relata desenredando la madeja en la que confluyen la dificultad para las mujeres de conciliar la vida personal y la profesional junto al prejuicio sobre la literatura escrita por mujeres, tanto autobiográfica (de la que Freixas es una de las figuras más representativas en España) como ficcional. De estos temas trata *A mí no me iba a pasar* destacando cómo el

⁸ Pensemos tan solo en la influencia que pudo tener la dictadura franquista en la evolución del pensamiento feminista en España, tal como subraya Marta Sanz: «conviene no olvidar los logros en la lucha por la igualdad tras la muerte de Franco» (2018, 22).

género al que una pertenece condiciona no solo la vida personal sino también la profesional.

Laura Freixas, o de la emoción que procuran los textos autobiográficos

Laura Freixas nació en Barcelona en 1958. Es traductora, ensayista, autora de novelas y relatos. Su poética del yo se despliega a través del diario íntimo y de la autobiografía, con una amplitud temática que abarca temas de autoconcienciación como escritora, por una parte, y, por otra, acerca de cuál es su lugar en el mundo como mujer frente a la familia, a la sociedad y, no por último, al mundo editorial. En esta línea de trabajo ha publicado dos autobiografías (*Adolescencia en Barcelona hacia 1970*, 2007 – reeditada en 2021 como *Adolescencia en Barcelona*, por la editorial La Moderna⁹– y *A mí no me iba a pasar*, 2019) y tres diarios (2013, 2018, 2021). Freixas compagina su labor de escritora con la de estudiosa involucrada en la promoción y el conocimiento crítico de la literatura escrita por mujeres. Siguiendo esta trayectoria, fundó «Clásicas y Modernas», una asociación que presidió entre 2009 y 2017 por la igualdad de género en la cultura. Actualmente es presidenta de honor.

Su compromiso con el género, que desempeña a través de la comprensión y la lucha contra la desigualdad en la que viven las mujeres, se centra en la escritura de autoría femenina (propia y ajena) para «comprender realmente y en profundidad cómo las mujeres viven su condición, la interpretan, la sufren, y también contribuyen a ella» (Freixas, 2022, 23). Por eso, entre otros libros, merece destacar *¿Qué hacemos con Lolita?* (2022), cuyo título, como es de suponer, alude a la célebre, y tan contestada, novela de Nabokov que contribuyó a crear el mito de Lolita¹⁰. Freixas se centra en este ejemplo para

⁹ El título *Adolescencia en Barcelona hacia 1970* homenajeaba un libro de Juan Benet (*Otoño en Madrid hacia 1950*). En el prólogo a la edición de 2021, Freixas explica su elección de recortar el título quitando la fecha con la intención de enmarcar su obra en la producción literaria y evitar la posibilidad de que se interpretara como un estudio sociológico o histórico (2021a, 16).

¹⁰ Según el Diccionario de la Real Academia, lolita (en minúsculas) es una «adolescente seductora y provocativa». El diccionario especifica que el término viene «de Lolita, personaje de la novela homónima de V. Nabokov, 1899-1977», URL < <https://dle.rae.es/lolita> > (cons. 04/09/2022).

abordar la misoginia en la cultura, tanto por la novela en sí como, sobre todo, por su recepción (me refiero al hecho de que una historia de pedofilia, violación y malos tratos haya sido interpretada como una «historia de amor») (2022, 21).

¿Qué hacemos con Lolita? Es una recopilación de artículos propios (algunos inéditos, otros anteriormente publicados en distintos medios) en los que la autora ofrece una reflexión teórica acerca de la invisibilidad de las mujeres en la cultura y afirma que la única herramienta para evitarla es la lucha colectiva desde el feminismo (Freixas, 2022, 74).

De hecho, la importancia del feminismo como «uno de los mayores motores de cambio y la única estrategia investigadora y discursiva capaz de dar razón de cómo y por qué se producen» (Valcárcel, 2008, 10) aún a un número cada vez más consistente de escritoras que en la actualidad escriben desde la conciencia de género (Sanz, 2019; Labari, 2022). Como he destacado en el primer apartado, *A mí no me iba a pasar* de Laura Freixas se enmarca en una constelación de obras que, particularmente en los últimos años, no solo se están escribiendo desde la conciencia de género, sino, además, desde la convicción de que lo autobiográfico, «el testimonio, la primera persona, es el único camino para combatir el silencio» de lo que no se permite narrar (Fallarás, 2019, 64-65). Se trata al fin de volver a llenar de contenido real la memoria colectiva entendida como abstracción, contando «el asesinato, la violencia, [...] la represión o [...] cualquier otro dolor» (Fallarás, 2019, 64). En el caso de Laura Freixas se trata, como en Labari, de hacer aflorar pensamientos, palabras, temas que tienen que ver con lo femenino, la sensibilidad de las mujeres, su silenciamiento y, como no, el sesgo de género en el trabajo literario.

En *A mí no me iba a pasar*, la escritora recopila el relato de su vida entre 1985 y 2003, periodo interesante por dos hechos centrales en su trayectoria vital: el matrimonio y la maternidad. El esfuerzo para afirmarse como escritora, y para tener «un cuarto propio», se entrelaza con el deseo de ser madre y compaginar el matrimonio con la escritura. Por eso, el interés de este libro se halla en gran medida en lo que resume el subtítulo: el hecho de ser «una autobiografía con perspectiva de género». Desde sus

comienzos como escritora, Laura Freixas se plantea si es oportuno empezar una carrera publicando autobiografías. Se contesta optando por lo que consideraba más oportuno hacer, o sea, cumplir con una orden no escrita, un juicio de valor que establece que, dentro de los géneros literarios,

las novelas son lo más valioso. Solo ellas pueden ser un *coup de maître*, una obra mayor. Los relatos se admiten como un *coup d'essai*, ejercicio, comienzo de una trayectoria, o a modo de descanso o divertimento entre novelas. El diario se ve como un género por definición, menor, accesorio. En cuanto a las memorias o autobiografías, se consideran también algo menor, admisible en las postrimerías de la carrera, a modo de broche o consagración, pero también como confesión de agotamiento, de que ya no se tiene la imaginación, la creatividad, necesarias para producir la obra de verdad... o sea, novelas (Freixas, 2021a, 9-10).

Tras publicar relatos y novelas, «plegándose» a las normas implícitas del mercado literario y de las editoriales, Freixas publica su primera autobiografía: *Adolescencia en Barcelona*. Su afición por este género literario ha de verse en relación con su «propia historia, con la del país, y con distintas tradiciones literarias» (Freixas, 2021a, 11). En este sentido, el haber atendido el bachillerato en el Liceo Francés, y el consecuente amplio conocimiento de la lengua y cultura francesa, hizo que Freixas se «adentra[ra] en una literatura muy distinta de la española» y en la que hay una considerable «exploración de la intimidad, entendiendo por tal tanto la vida privada como la interior» (Freixas, 2021a, 11). Sus largas estancias en París¹¹ y, más tarde, en Londres, vieron aumentar las lecturas de autoras y autores fundacionales del género autobiográfico¹². En su diario el 27 de mayo de 1992, Freixas confiesa haber

¹¹ Freixas vivió en París como estudiante durante el curso 1980-81 y luego una segunda vez (entre el verano de 1990 y el otoño del año siguiente) cuando, ya casada, se reunió con su marido, que trabajaba en la capital francesa. En Londres fue profesora de español en las universidades de Bradford y Southampton entre 1984 y 1986. Véase Freixas (2021a, 11-12 y 2013, 11).

¹² Entre los franceses, destacan los diarios de André Gide, de los cuales Freixas traducirá y publicará en 2012 una selección por la editorial Alba de Barcelona. Su más reciente trabajo de traducción en este ámbito son las *Cartas a la hija* de Madame de Sévigné (ed. Periférica, 2022). Entre los anglosajones, Freixas se dedicó a la lectura, también en lengua original, de los diarios de Samuel Pepys, James Boswell, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Anaïs Nin, Sylvia Plath, Joe Orton, tal como la escritora detalla en el prólogo de *Adolescencia en Barcelona* (2021a, 12).

roto un corsé: el que me impedía usar como material literario el material autobiográfico. Hacerlo me parecía fácilón, autocomplaceme y, además, exhibicionista, o susceptible de ser objeto de voyerismo. [...] Y además me he dado cuenta de otra cosa: tanto da que la materia prima sea autobiográfica, puesto que el arte está en la elaboración, de la cual la autobiografía sale necesariamente transformada (Freixas, 2013, 43).

Esa transformación, que la escritora opera en fase de redacción pero que también percibe en la lectura cuando «sient[e] que la autora o autor, hablando de ella o de él, habla de mí», es también fuente de emoción como «caminar por un alambre a [...] cien metros del suelo» (Freixas, 2012a, 23).

«Había intentado ser un hombre [...] pero había fallado»: el intento de una mujer de encajar en un mundo de hombres

La expansión del género autobiográfico se dio en todas las literaturas occidentales a partir de los años 70¹³. Desde entonces un número considerable de autoras feministas se han interrogado sobre la existencia de una «literatura de mujeres» que pudiese considerarse de forma distinta a la escrita por hombres (García Fernández, 2015). En particular, el género autobiográfico se ha considerado durante mucho tiempo, al menos hasta mediados del siglo XX, un «desahogo intimista» (Miguel Delibes en Freixas, 2004, 115)¹⁴. Como observa Freixas, expresar los sentimientos en la literatura está visto como un afeminamiento y conduce al desprestigio de una literatura que radica en lo confidencial (2004, 115-116). En el caso de las mujeres, escribir autobiografía, es decir,

hacer pública su vida privada –la cual incluye, normalmente lo amoroso– es, también convertirse en mujer pública. Y eso es muy peligroso en una cultura masculinista, donde a la mujer se le recuerda constante y a veces amenazadoramente su condición de objeto sexual (Freixas, 2004, 116).

¹³ España, sin embargo, no fue interesada por el mismo fenómeno de expansión hasta la Transición democrática (Alberca, 2007, 31).

¹⁴ Según Freixas, «la desconfianza hacia la intimidad procede de la misoginia latente en la cultura española» (2022, 94) y lo sentimental se asocia a un concepto de mala literatura y de femenino (2022, 65-66).

Por estas razones las mujeres han recurrido a diferentes estrategias para evitar el protagonismo presentándose en calidad de personaje secundario que asiste a los acontecimientos como testigo o bien han escrito autobiografías fragmentarias. También se han dedicado a la «autobiografía de infancia», pues se trata de la narración de una época vital que evita entrar en el tema de la sexualidad o enfrentarse a cuestiones inherentes a la condición de mujer porque la etapa adulta queda excluida de los hechos narrados (Masanet, 1998, 50; Freixas, 2004, 117; 2021a, 17). Finalmente, la modalidad que más libertad ha otorgado a las mujeres a la hora de verter sus confesiones en la escritura ha sido la de ficcionalizar la realidad (Freixas, 2004, 118).

Con su autobiografía con perspectiva de género Freixas responde idealmente a la pregunta de «¿qué significa ser una mujer escritora en una cultura cuyas definiciones fundamentales son [...] franca y encubiertamente patriarcales?» (Gilbert y Gubar, 1979, 60). *A mí no me iba a pasar*, de hecho, es una larga respuesta a esta pregunta, partiendo del sueño de ser escritora (Freixas, 2019, 41) hasta realizarlo. Entre los dos polos, entre el desearlo y el conseguirlo, la autora narra sus éxitos (trabajar en una editorial y dirigir una colección) pero sobre todo sus dudas acerca de la vida y de la profesión, de cómo compaginar las dos cosas, de los intentos fracasados para que lo personal (el amor o, mejor dicho, el matrimonio y el proyecto de ser madre) no limite el tiempo dedicado a su actividad profesional. Lo que a ella no le va a pasar, y se lo repite en su fuero interno ya en el segundo capítulo, es tener que renunciar a la independencia y a triunfar como escritora, aunque eso suponga madrugar y trabajar a tiempo completo (Freixas, 2019, 64). Tampoco le va a pasar, y es a lo que aspira, ser discriminada en el mundo editorial. Sin embargo, se enfrenta a dificultades de todo tipo, todas relacionadas con el hecho de ser mujer. En el trabajo, el anuncio de su boda provoca desconfianza en los jefes, y aunque no haya una confrontación directa sobre temas personales, a raíz de la mirada que Laura cree detectar en los Número Uno, Dos y Tres (que es como, de forma impersonal, se refiere a los directivos), se repite para sí, como para tranquilizarlos, que al casarse no cambiará su entrega al trabajo:

¡Pero yo no me iré, yo no seré una de esas mujercitas que en cuanto se casan, o en cuanto se embarazan, lo dejan todo, se acurrucan en el nido, al calor asfixiante del hogar, yo soy una Yeti! ¿No se ve que hace seis meses de la boda y aquí sigo, como si nada? (Freixas, 2019, 78).

Llama la atención la mirada externa que resalta, en estas afirmaciones, el prejuicio masculino, que la misma narradora plantea, hacia las «mujercitas». No hace falta decir que ocurrirá lo contrario de lo que ella se propone inicialmente y eso hará que vaya creciendo su infelicidad y decepción, incluso hacia sí misma en uno de los momentos en que más desorientada se siente:

Yo, que parecía otra cosa: una joven promesa, una posible sucesora [de uno de los directores de la editorial], que parecía tener madera de editor, de empresario... yo, al final, ¿qué había resultado ser? Una mujer. ¿Como podía haber confiado en mí, a quien se le ocurre? Para el Numero Dos, mi embarazo es una traición (Freixas, 2019, 136).

Por otra parte, se va poco a poco sensibilizando sobre el tema de las desigualdades entre hombres y mujeres, aunque solo al considerar lo que le toca aguantar en su matrimonio. Hay que decir que Étienne no es una figura negativa si se sopesan las condiciones mínimas que tradicionalmente ha de tener un buen marido: es un gran trabajador, quiere tener niños y, al menos aparentemente, es fiel a su mujer. Sin embargo, por su entrega en cuerpo y alma al trabajo, se siente con derecho de echarle en cara que es porque ella gana poco que a él le toca esforzarse tanto y para pagar los gastos de todos, incluido el privilegio de vivir en un chalé de trescientos metros cuadrados en Madrid. También, es insensible a las dificultades que encuentra su mujer en el tema de la maternidad y de la conciliación con el trabajo porque, al fin y al cabo, cree que, si está en casa para cuidar de la niña tras su primer embarazo, no tendrá dificultad en encontrar el tiempo de escribir durante el día. Todo eso explica la frustración de ella que, como se ha visto, no solo expresa sus sentimientos de forma directa, sino que lo hace viéndose desde fuera.

La mirada externa abre la novela. De hecho, la narradora está viviendo un conflicto entre el malestar interior debido a sentirse encerrada

en una noria (metáfora que utiliza para describir su vida que evidentemente no la satisface) y fantasear sobre cómo salir de allí (Freixas, 2019, 14): «Salir. Salir, marcharme, decir: Basta, me voy. Me voy, sí, como quien se sale del cine cuando le aburre la película» (Freixas, 2019, 11). En momentos así, por ejemplo, durante la fiesta de cumple de uno de sus dos hijos, se autodescribe como «la Mamá como dios manda» (Freixas, 2019, 11) no porque lo sea, sino porque cree que los demás así la ven. Desde esta perspectiva, los cuatro (sus hijos, su marido y ella) son «La Familia Feliz en el Chale Adosado» (Freixas, 2019, 13) mientras que, en realidad, ella se siente una «maruja de lujo» viviendo «esa vida estándar de familia feliz por la que [...] había luchado» (Freixas, 2019, 16).¹⁵

Otra mirada externa recurrente es la del marido que, más que hablar por su propia voz, a menudo lo hace por comentarios o respuestas hipotéticas que la narradora prefigura en su mente restituyéndose a sí misma menosprecio e infravaloración. En efecto, la concienciación y el empoderamiento de la narradora tienen lugar a través de un largo recorrido que oscila entre el intento de encajar en un mundo masculino y el de ser simplemente ella misma y afirmar su propia voluntad.

Yo me sentía avergonzada. Había intentado ser un hombre como los demás, pero había fallado: me había traicionado mi naturaleza carnal, mortal. Ya no pertenecía al orden superior, inmaterial y angélico de los jefes, sino al bajo y vulgar

¹⁵ El concepto de «maruja de lujo» se repite, una y otra vez, hasta el final del libro donde reafirma, de manera contundente, que odia esa vida (Freixas, 2019, 332). Según el Diccionario de la Real Academia, «maruja» es un término despectivo y coloquial que en España indica a una «mujer [sin inquietudes culturales] que se dedica solo a las tareas domésticas y a la que suele asociarse a ciertos tópicos como el chismorreo [y] la dependencia excesiva de la televisión», URL < <https://dle.rae.es/maruj> > (cons. 20/08/2022). Freixas recurre a este término y añade «de lujo» para indicar la situación que ella misma vive en casa y de la que no está satisfecha. Reconoce tener un estándar de vida alto, aunque crea estar dedicándose exclusivamente a la casa y a los hijos. De hecho, si por una parte goza de una situación privilegiada gracias al estatus económico asegurado por los ingresos de su marido que le permiten dejar el trabajo fijo para dedicarse a la escritura, por otro, se siente como si estuviera «casada con una cuenta corriente» (Freixas, 2019, 332). A ella no le interesa el dinero, sino poder realizarse como escritora y como persona también fuera de la casa. Sin embargo, el tiempo que le queda para la escritura se reduce a un tiempo robado al cuidado de los niños y la casa. En el último capítulo del libro, cuando hace ya quince años que ha dejado su último empleo en una editorial, crece su frustración al darse cuenta de que será difícil encontrar un trabajo que no sea precario y mal pagado: «traducciones. Correcciones de estilo. Clases de francés. Miserables trabajos de hormiguita» (2019, 326). Sobre el concepto de «maruja de lujo» se vea también Zas Marcos (2019).

de las mujeres, las esposas, las secretarias (2019, 137)¹⁶.

No solo «ser mujer es una identidad que resulta altamente conflictiva» (Reisz, 1999, 137-152) sino que, además, como apunta una y otra vez Laura Freixas en su producción narrativa y ensayística, «hay en la cultura un prejuicio contra las mujeres y todo lo que se percibe como femenino» (2022, 20). En su autobiografía, Freixas no solo evidencia las desigualdades sino también, indirectamente, la falta de modelos femeninos que no sean los tradicionales (véase la mención a esposas y secretarias). Se trata de una concienciación que ha llevado a cabo también en su labor como crítica: en sus ensayos ha analizado el papel tradicional de la mujer en la literatura constatando que ha sido el de musa al lado de un genio¹⁷, o sea, compañera de hombres famosos (o no, pero con profesiones importantes) que se afirman en la vida pública dedicándose de forma exclusiva a su profesión mientras que las mujeres se quedan en casa para dedicarse a las tareas del cuidado (Freixas, 2022, 116-117). Así, las injusticias que vive en su propia persona dan pie a la autora a emprender sus investigaciones.

¿Por qué tantas mujeres que habían pagado un precio muy alto en trabajo, renuncias, esfuerzo, para educarse, para conseguir un buen empleo, para hacer una carrera profesional, lo dejaban y se volvían amas de casa y madres? La esposa del jefe de mi marido, las madres de muchos amigos de mis hijos... ¿Cómo explicar que alguien que con su trabajo puede ganar cuatro o cinco veces el salario mínimo, deje ese trabajo por otro cuyo valor de mercado, lo que pagaría si contratara a otra persona para hacerlo, es el salario mínimo?

¡Qué gran tema para investigar! Millones de personas haciendo algo a todas luces absurdo. ¿Por qué entonces, nadie hablaba de eso? Hojeaba las revistas grises con letras en la portada, en el estante de arriba del quiosco: globalización, ETA, islamismo... Hojeaba las revistas de colores con fotos en la portada, en el estante de abajo: crema de coliflor, consejos para teñirse el pelo, trucos para quitar manchas de grasa... De la gran pregunta, nada (Freixas, 2019, 253-254).

¹⁶ Resulta interesante y curioso a la vez una anotación de uno de sus diarios. Con fecha 18 de abril de 1992 se lee: «Interpretación memorable de mi nueva y flamante psicoanalista [...]: “Parece que usted lo que quiere ser no es escritora, sino escritor”» (Freixas, 2013, 34).

¹⁷ El concepto de genio, según Freixas, es «otro mecanismo clave para excluir a las mujeres [...]. Sea artística, científica, política, social, militar... la historia se nos cuenta, al menos en la cultura de masas, en forma de sucesión de grandes hombres, de “genios”» (2022, 64).

Desafortunadamente, una de las respuestas a esta gran pregunta es que no solo las mujeres son invisibilizadas. Lo es también la invisibilización de su invisibilización (Freixas, 2022, 120). Al mismo tiempo,

la solución a la discriminación no puede consistir en que las mujeres intentemos comportarnos igual que los hombres, entre otras cosas porque, aun si actuamos igual, lo que hacemos no se interpreta igual: una novela de amor escrita por un hombre se considera, al menos en principio, como perteneciente a la Literatura con mayúscula, pero si es de una mujer, es sospechosa de entrada de pertenecer a la subcultura sentimental (Freixas, 2022, 17).

Se trata de una espiral que considera la literatura escrita por mujeres como subcultura destinada a un público exclusivamente femenino (Freixas, 1996, 14; 2022, 39-48).

«Superar lo autobiográfico»¹⁸: a modo de conclusión

En el prólogo de *Adolescencia en Barcelona*, al explicar su condición de mujer que escribe, Freixas vuelve a introducir una reflexión sobre la condición femenina y la escritura con relación a «la desconfianza y el prejuicio» que rodea a las mujeres que escriben (2021a, 14). Un año más tarde, en *¿Qué hacemos con Lolita?*, confiesa: «Y me equivocaba de medio a medio cuando pensaba que lo que les había pasado a ellas a mí no me iba a pasar» (2022, 16). Se refiere a la desvalorización de la literatura escrita por mujeres, pues «la mentalidad dominante sigue minusvalorando a las mujeres, todo lo que las mujeres hacen» (Freixas en Touton, 2019, 106). La desigualdad está en todos los ámbitos de la vida de una mujer y, si tampoco en este artículo se han destacado de manera diferenciada, ha sido para reflejar el hecho de que, en su autobiografía de 2019, Freixas no opera una separación. Su introspección sobre las dicotomías público-privado, literario-no literario, social-individual forman parte de un mismo discurso de

¹⁸ En su tercer diario, *Saber quién soy. Diario 1997-1999*, Freixas se refiere a la superación de lo autobiográfico en el sentido de no tener miedo a manejar el texto autobiográfico si es necesario enriquecerlo o cortar algún detalle innecesario o incomprendible para el lector (2021b, 25). Aquí se utiliza el término en sentido extendido a la posibilidad de superar los confines genéricos.

concienciación.

Aunque en la teoría del género autobiográfico, el feminismo ocupa un lugar preeminente (Pozuelo Yvancos, 2006, 17),

según denuncia una gran mayoría de autoras, la crítica contribuye a encerrar las novelas escritas por mujeres en categorías que restringen su público potencial y les impiden acceder a los últimos peldaños de la literatura de prestigio: las obras se suelen encasillar –las que consiguen alguna que otra reseña– bajo el título de «literatura femenina para mujeres», pero también «literatura sobre inmigrantes» [...], «ciberfeminismo» [...], «literatura y nuevas tecnologías» [...], «literatura autobiográfica» [...], «subgénero de la intelectual expatriada» [...], etcétera (Touton, 2019, 57).

En la constelación de voces de mujeres que escriben en primera persona, que se han mencionado en la primera parte de este artículo, sobresale la ausencia de una tradición literaria femenina (Chemello, 2014, 37) que es compensada por la existencia de una red de relaciones e influencias mutua (en palabras de Elena Gajeri, una «concezione di genealogia tutta di donne», en Chemello 2014, 38) que sirve de premisa para el planteamiento de una tradición (Chemello, 2014, 38). Ante un panorama cambiante y en el que, frente a los logros, las mujeres siguen padeciendo situaciones de desigualdad, Freixas tiene una solución unívoca:

He visto [...] lo bastante como para entender que ni es cierto que en el pasado no hubiera mujeres, ni lo es que en el futuro las recogerá el canon. Ahora sé que, en literatura, como en otros campos, la (apariencia de) igualdad no es propia de la nueva generación, la que hoy es joven, sino de la juventud: es un viejo espejismo que a cada generación se renueva, para disiparse al cabo de unos años y volver a empezar. ¿Y qué podemos hacer para evitarlo? Para mí, la respuesta está clara: reflexión teórica y acción colectiva. Es decir, feminismo (Freixas, 2013b, 158).

De lo dicho hasta aquí resulta evidente el «poder emancipatorio de la escritura femenina» (Smith, 1991, 58). En la constelación de obras que he comentado, las mujeres escriben autobiografía sin miedo, y lo hacen con rabia, utilizando este sentimiento para la denuncia y concienciación sobre la condición de la mujer. Al hacerlo, superan el paradigma genérico de la autobiografía, no solo (o no tanto) por no poder encajar en el masculino,

sino porque sus premisas para la escritura son distintas a las de los hombres. Si la pregunta por parte de los hombres sigue siendo ¿por qué leer a las mujeres?, Freixas contesta que «para enterarse de qué dicen» (Freixas, 2022, 210), pues la expresión de sus sentimientos concierne a todos, aunque incomode o irrite, o sobre todo por eso. En el caso concreto del desarrollo de la escritora tal como lo cuenta en su autobiografía, la emancipación supone un largo camino de concienciación que es doble: de hecho, la emancipación ha de alcanzarse ya sea socialmente, como trabajadora en el campo de la cultura, ya sea en casa y en sí misma, para alcanzar un justo equilibrio liberada del peso del papel otorgado a la mujer por las estructuras patriarcales.



Bibliografía citada

- Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- , «Las novelas del yo», en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, ed. A. Casas, Madrid, Arco/Libros, 2012, pp. 123-149.
- Anderson, Linda, *Autobiography*, London and New York, Routledge, 2011.
- Arriaga Flórez, Mercedes, 2001, *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*, Rubí (Barcelona), Anthropos, 2001.
- Barrios, Nuria, «María Pandora», en *Tsunami. Miradas feministas*, ed. M. Sanz, Madrid, Sexto Piso, 2019, pp. 147-166.
- Caballé, Anna. «Aspectos de la literatura autobiográfica en España». *Scriptura*, Núm. 2, 1986, pp. 39-49, < <https://raco.cat/index.php/Scriptura/article/view/94167> > (cons. 25/04/2023).

- , *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica en lenguaje castellano (siglos XIX y XX)*, Madrid, Megazul, 1995.
- Chemello, Adriana, «Quale canone per quale storia letteraria», en *Oltreca-none. Generi, genealogie, tradizioni*, ed. A. M. Crispino, Guidonia (RM), Iacobelli, 2014, pp. 33-50.
- El Hachmi, Najat, *Siempre han hablado por nosotras*, Barcelona, Destino, 2019.
- Fallarás, Cristina, *Ahora contamos nosotras. #Cuéntalo: una memoria colectiva de la violencia*, Barcelona, Anagrama, 2019.
- Fernández Prieto y M.^a Á. Hermosilla Álvarez (eds.), (con la colaboración de A. Caballé), *Autobiografía en España: un balance*. Actas del Congreso Internacional celebrado en La Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001, Madrid, Visor, 2004.
- Freixas, Laura, «Prólogo» en *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama, 1996, pp. 11-20.
- , *Literatura y mujeres. Escritoras, público y crítica en la España actual*, Barcelona, Destino, 2000.
- , «Mujeres, literatura, autobiografía: la singularidad española, o consideraciones sobre un eclipse», en *Autobiografía en España: un balance*, eds. C. Fernández Prieto y M.^a Á. Hermosilla Álvarez, con la colaboración de A. Caballé, Madrid, Visor, 2004, pp. 113-118.
- , *La novela femenil y sus lectoras*, UCOPress, Editorial Universidad de Córdoba, 2009.
- , *Una vida subterránea. Diario 1991-1994*, Madrid, Errata Naturae, 2013.
- , *Todos llevan mascara. Diario 1995-1996*, Madrid, Errata Naturae, 2018.
- , *A mí no me iba a pasar. Una autobiografía con perspectiva de género*, Barcelona, Penguin Random House, 2019.
- , «La altura del alambre (prólogo a esta edición)», *Adolescencia en Barcelona*, Galisteo (Cáceres, España), La Moderna, 2021a, pp. 9-23.
- , *Saber quién soy. Diario 1997-1999*, Tres Hermanas, 2021b.
- , *¿Qué hacemos con Lolita? Argumentos y batallas en torno a las mujeres y la cultura*, Madrid, Huso, 2022.
- García Fernández, Nagore, «Palabra y cuerpo el género en la escritura o la escritura del género», en *Actas del I Coloquio Hispano-Ruso sobre Mujer y Literatura*, coord. Rosana Murias, 2015, pp. 9-18.

- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998 [1979].
- Gómez, Manuel V. y José Marcos, «Movilización histórica por la igualdad de las mujeres», *El País*, 9 de marzo de 2018 < https://elpais.com/economia/2018/03/08/actualidad/1520545956_654616.html > (cons. 25/04/2023).
- Heilbrun, Carolyn G., *Escribir la vida de una mujer*, Madrid, Megazul, 1994.
- Hubier, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Jay, Paul, *El ser y el texto. La autobiografía, del Romanticismo a la Posmodernidad. (Representaciones textuales del yo, de Wordsworth a Barthes)*, Madrid, Megazul, 1984.
- Labari, Nuria, *La mejor madre del mundo*, Barcelona, Penguin Random House, 2019.
- , *El último hombre blanco*, Barcelona, Penguin Random House, 2022.
- Masanet, Lydia, *La autobiografía femenina española contemporánea*, Madrid, Fundamentos, 1998.
- Miguel, Luna, *El coloquio de las perras*, Madrid, Capitán Swing, 2019.
- Muñoz-Saavedra, Judith, «Una nueva ola de feminista... más allá de #MeToo. Irrupción, legado y desafíos», en *Políticas Públicas para la Equidad* vol II., eds. P. Rivera-Vargas, J. Muñoz-Saavedra, R. Morales Olivares y S. Butendieck-Hijerra, Colección Políticas Públicas, Universidad de Santiago de Chile, 2019.
- Naval, María Ángeles, «Pensar, leer, pensar (conjúguese en femenino plural)», prólogo a Marta Sanz, *Enciclopedia secreta. Lecturas en el espejo feminista*, Zaragoza, Contraseña, 2022, pp. 11-55.
- Olsen, Tillie *Silencios*, prólogo de Marta Sanz, trad. de Blanca Gago, Barcelona, Las afueras, 2022 [1962].
- Portela, Edurne, 2017, «Clavícula, de Marta Sanz: una poética de la fragilidad», *Lamarea.com*, < <https://www.lamarea.com/2017/03/22/claviculo-marta-sanz-una-poetica-la-fragilidad/> > (cons. 20/08/2022).
- Pozuelo Yvancos, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006.

- Reisz, Susana, «Hablar de sí», en *Escrituras del yo. España e Hispanoamérica*, eds. Rosalba Cambra y Norbert von Prellwitz, Roma, Bagatto, 1999, pp. 137-152.
- Romera Castillo, José «Literatura y vida en la España actual», SELITEN@T, < <https://www2.uned.es/centro-investigacionSELITEN@T/pdf/autobio/I2.pdf> > (s.f.) (cons. 20/08/2022).
- , «Escritura autobiográfica de mujeres en España (1975-1991)», Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Irvine, 24-29 de agosto de 1992, vol II. *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas*, Irvine, Universidad de California, 1994, pp. 140-148.
- Sanz, Marta, *Clavícula*, Barcelona, Anagrama, 2017.
- , *Monstruos y centauros. Nuevos lenguajes del feminismo*, Barcelona, Anagrama, 2018.
- , (ed.), *Tsunami. Miradas feministas*, Madrid, Sexto Piso, 2019.
- , «Instrucciones para ser mujer y feminista» en *Enciclopedia secreta. Lecturas en el espejo feminista*, Zaragoza, Contraseña, 2022, pp. 165-170.
- Smith, Sidonie, «El sujeto [femenino] en la escena crítica: la poética, la política y las prácticas autobiográficas», en *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*, coord. Ángel G. Loureiro, Madrid, Megazul, Endymion, 1994 [1991], pp. 35-67.
- Touton, Isabelle, *Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2019.
- Valcárcel, Amelia, *Feminismo en el mundo global*, Madrid, Cátedra, 2019 [2008].
- Vivero Marín, Cándida Elizabeth, «El cuerpo como paradigma teórico en literatura», *Revista de Estudios de Género. La ventana*, vol. III, núm. 28, 2008, pp. 56-83.
- Zamora, Mey, «¿De qué hablan las autobiografías femeninas de hoy?», *La Vanguardia*, 13 de octubre de 2019, < <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20191013/47893788819/feminismo-literatura-mujeres-autoficcion.html> > (cons. 25/04/2023).
- Zas Marcos, Mónica, Entrevista a Laura Freixas: «Fui una maruja de lujo porque me dejé tentar por la cara seductora del patriarcado, que la tiene», *elDiario.es*, 02/07/2019, < https://www.eldiario.es/cultura/libros/laura-freixas-maruja-seductora-patriarcado_128_1485940.html > (cons. 25/04/2023).



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Per una archeologia del romanzo e del romanzesco: ipotesi su genere, origine, storia

Giovanni Cara
(Università di Padova)

Abstract

Nell'articolo si riflette problematicamente sull'idea di genere letterario in relazione alla forma romanzo. Partendo dalle considerazioni di un saggio di Enzo Melandri e in considerazione delle più recenti attitudini teoriche, si analizza la possibilità di risalire lungo i processi storici del romanzesco attraverso un'archeologia paziente che aiuti nel recupero dei testimoni testuali; si ipotizza l'impossibilità intrinseca di arrivare alla scaturigine originale di ciò che è romanzesco ma si prospetta l'ipotesi del romanzesco come modello a sé legato a strutture profonde e radicate nel tempo. In questa ottica, la divisione di compiti tra le più recenti indagini sperimentali e la critica letteraria sul campo devono procedere come due fasi e con due strumentazioni diverse, ma comunicanti e sodali e con momenti e punti di contatto. Parole chiave: romanzo, Enzo Melandri, romanzesco, teoria del romanzo, generi.

The article reflects problematically on the idea of literary genre in relation to the novel form. It starts from the considerations of an essay by Enzo Melandri and taking into account the most recent theoretical attitudes, analyzes the possibility of tracing the historical processes of the novel through a patient archeology that helps in the recovery of textual witnesses. The intrinsic impossibility of arriving at the original source of what is fictional is hypothesized, but the very hypothesis of the fictional as a model in itself, linked to deep structures rooted in time, is proposed. From this point of view, the division of tasks between the most recent experimental research and literary criticism in the field must proceed as two phases and with two different instruments, but communicating and companions and with moments and points of contact.

Keywords: novel, romance, Enzo Melandri, theory of the novel, literary genres.

§

0.

In un breve saggio del 1980 da poco riedito Enzo Melandri ragionava, con una prosa densa e affascinante, spesso obliqua e impervia, sull'origine dei generi letterari (Melandri, 2014). Le sue riflessioni – anche viste dalla prospettiva attuale – riescono a far rampollare una tale ramificazione di suggestioni da risultare complesso ricostruirla, a causa della ricchezza dei presupposti impliciti e delle conseguenze che comportano alcune estensioni logiche. Il primo più delicato presupposto è che abbia senso parlare di «genere» e che abbia senso farlo anche in senso filosofico tanto da ipotizzarne un'origine: ciò che, com'è noto, per gli studiosi di letteratura, almeno nelle modalità, non è sempre pacifico, ed è anzi spesso oggetto di distinzioni, allontanamento, sospetto, imbevuti come siamo ancora – molto più di quanto vorremmo ammettere – di sensibilità crociana, oppure partigiani di purismo filologico classificatorio o, ancora, più convinti dalla prassi della ricezione che consideri i lettori storici, dentro un orizzonte d'attesa, partecipi di un complesso sistema di comunicazione variabile. In tutti i casi, come Hans Robert Jauss ha a suo tempo osservato, le possibilità paiono ridursi a tre: i generi sono solo categorie applicabili *a posteriori* in base alla concretezza delle singole opere; i generi sono universali *a priori* (ma bisognerebbe capire di quale tipo, se al pari di schemi linguistici oppure di strutture integrate rispetto ad altri fenomeni insieme neurologici e psichici quali il riso, il pianto, la paura, ai quali in secondo grado, con l'arte, si vorrebbe dare un senso ulteriore e una narrazione per necessità di sopravvivenza anche sociale) che strutturano l'urgenza di dare un tempo alla propria vicenda; i generi sono universali, ma fanno corpo unico coi testi che vi s'inquadrano, sono in sé stessi entità in movimento e in continuo riassetamento in accordo con le opere con cui si accompagnano (Jauss, 1989). In effetti, a ben vedere, gli ultimi due casi sono omogenei quanto alla valenza in certo modo assoluta che ha il genere come entità intrinseca alle opere, qualunque sia la natura logica – ed eventualmente la ragione fisica – di tale entità (schema, *pattern* o modello di ordine semiotico o cognitivo): la differenza consisterebbe, mi sembra, nel diverso accento posto sulla referenza e sulla maggiore o minore resistenza al contesto storico. Va anche detto che, se di modello si tratta, esso comprende modalità o modi di misurazione dei processi integrati d'azione, ossia aiuta

a definire avverbialmente entro quale spazio si muovono i testi, ma come tale modello funzioni, dove stia in concreto e quale possa essere la sua sede è oggetto di altre scienze e discipline che io non sono in grado di utilizzare e alle quali, piuttosto, potrei ricorrere solo in sede di collaborazione. In ogni caso si può dire che ogni ipotesi teorica privilegia un aspetto o un altro del processo, senza voler sempre considerare e avere il coraggio di accettare che – come accade in altre discipline – nella conseguente verifica sperimentale soggetto e oggetto sono implicati nella stessa analisi, in un sistema che non può mai considerarsi isolato. Del resto, ci sono campi in cui persino nelle scienze considerate dure si avverte la medesima *impasse*: Northrop, nell'introduzione all'edizione italiana di Heisenberg (2022 [1958]), sottolineando che neppure la ricerca fisica è epistemologicamente ed empiricamente neutrale, arriva a dire che nel campo della meccanica quantica «solo se l'intero universo viene incluso nell'oggetto della conoscenza scientifica la condizione qualificante per un «sistema isolato» può essere soddisfatta» (2022, 31)¹.

Comunque sia, lo stesso Jauss prende posizione; Köhler, che con Jauss condivide lavori e molte opinioni, spiega benissimo l'idea di fondo che, pur nelle differenze d'applicazione, animava entrambi:

Io concepisco il genere letterario – ed è una premessa che condivido con Jauss – non «ante rem», come un universale realistico-normativo, e neppure «post rem», in accezione nominalistica e classificatoria, ma come esistente «in re», e questo sulla base di una successione di opere con tratti comuni relativamente costanti, il cui rapporto strutturante con altre opere è dipendente da un sistema e insieme generatore di un sistema (Köhler, 1982, 15).

Melandri sembra suggerire un dettaglio ulteriore: secondo il suo punto di vista si potrebbe inferire – ma nel saggio non lo si dice in maniera

¹ La lettura in sequenza di due recenti saggi sul tempo, uno di un neurochirurgo e l'altro di un fisico (Benini, 2020; Tonelli, 2021), sembra condurre a interpretazioni a volte incompatibili. Poiché tempo e spazio sono dimensioni fondamentali dell'idea stessa di romanzesco, la questione non è di poco conto; appare evidentissimo l'impaccio del punto di vista (osservatore e osservato sono irrimediabilmente implicati), palesato del resto dal (benvenuto) continuo ricorso in entrambi i saggi citati a immagini letterarie e filosofiche per «raccontare» lo stato delle cose. Negli studi umanistici tale intrico indissolubile è addirittura insieme il presupposto della debolezza disciplinare e la sua ricchezza, sicché non c'è da sgomentarsi di fronte ad alcune apparenti incongruenze, ma vale la pena di tenerne costantemente conto.

esplicita – non solo che i generi esistono e hanno un’origine (per quanto al fondo inattingibile), ma anche che le singole opere sono legate in maniera indissolubile alla funzione primaria che hanno i medesimi generi e rispondono a un dispositivo che ha precisamente nei generi il proprio alveo, la propria giustificazione, la propria «casa». Il genere è prima della consistenza materiale delle opere in quanto esito originario di una concezione «debole» del realismo (per Melandri in verità già implicita in Platone e Aristotele), basata sulla decisiva presa d’atto che la conoscenza proceda non per semplice aderenza delle parole alle cose, ma attraverso una mediazione concettuale che garantisce la possibile comprensione e allo stesso tempo, non potendo pervenire a un «realismo forte» in grado di eludere lo scarto, la mette sotto scacco. Possiamo parlare dei processi, ma non dell’ontologia dei soggetti implicati (noi compresi). La conseguenza è che:

il rapporto tra l’uomo e la natura, pur essendo egli parte di quella, tutto potrà essere fuorché *conoscitivo*, posto che con ciò s’intenda qualcosa di speculare, di proporzionale o, da ultimo, di contemplativo. Questo genere di conoscenza non esiste. [...] L’aporia è superabile, ma a un prezzo. [...] Il prezzo da pagare per un criterio di verità pragmatico, infatti, è che il rapporto tra uomo e mondo non è più speculare, o *diadico*, ma comprende una dimensione in più e si fa *triadico*, implicando per di più al vertice una variabile tanto libera da risultare infine incalcolabile. Perché il terzo vertice è Dio; o, non volendo personalizzare la questione, il *theós*, il divino (2014, 53).

Va inteso qui che Melandri non intende riferirsi al divino teologico, ma – se ricostruisco in forma adeguata i passaggi del ragionamento – intende parlare del limite assoluto e irraggiungibile, il quale non consente l’intelligenza onnicomprensiva del tutto e per questo, anzi, restituisce lo sforzo della conoscenza interamente nelle mani dell’uomo:

Nel riportare indietro la mimesi alla matrice o idea generativa dei «generi», sono in realtà emerse le tracce di un’antichissima *antropologia*: e ciò vale a dire di una dottrina che, pur essendo soteriologica, e quindi postulando il *theós*, il divino oltre l’uomo come condizione di salvezza, non concede nulla alle varie pratiche propiziatorie dalla superstizione alla magia, né si propone in un qualche rituale sapienzialmente accreditato dal sofico allo gnostico, ma indica nella condizione umana l’unico punto di partenza e di ritorno (2014, 58).

L'esistenza del *theós* non è discriminante, insomma, se non in quanto vale come inspiegabile regola del gioco. Melandri allude al *côté* tragico del problema con una sorta di *witz* caustico disposto subito dopo una complessa osservazione sui margini incorporei del senso:

A questo punto, che il termine esista o meno, importa abbastanza poco. La questione non è ontica, ma noetica nel senso del *lektón*: del suo significato tangenziale, assoluto proprio perché *hyperoúsias* o al di là dell'ente. Certo, che ci siano cose che non esistono è abbastanza grave; ma è molto peggio dover constatare come ce ne siano di quelle che esistono e basta, senza significare nulla (2014, 53).

Insomma, *in e con* il genere si misura il limite del conoscere e riferire umani, tra l'impossibilità – per usare la terminologia di Melandri – di *dire* in via definitiva il nostro rapporto con il mondo e il poterlo fare solo in maniera mediata attraverso il linguaggio, che tuttavia non è in grado di dire altro che le relazioni. Per questo parlo di «dispositivo» in senso funzionale: l'opera, nel genere, per Melandri può *esprimere* il mondo, ma il senso ultimo della medesima – quale sia cioè la risposta definitiva circa il nostro ruolo nel mondo – rimane interdetto, e i generi, nella loro immensa ampiezza, come le bolle in una cosmologia di multiversi, stabiliscono, o piuttosto segnalano (perché non sono norme in sé e sono inseriti in spazi con un confine dato, come la pelle per i nostri corpi), i limiti estremi oltre i quali non è possibile darsi risposte: il tragico, il comico, il lirico e l'epico sarebbero la quintessenza, il nucleo dell'ultimo grado fondamentale di dicibilità, il luogo entro il quale le opere si muovono in cerca di un senso, solo potendo stabilire la modalità con cui poterlo fare. Non è un caso che Melandri parli di «origine» dei generi e sia meno interessato al problema storico della loro «genesì»: individuare l'origine dei generi significherebbe essere in grado di descriverli e spiegarli nell'istante esatto del loro scaturire e motivarsi; significherebbe dare una risposta «narrativa» proprio al nodo problematico dell'insufficienza linguistica. Melandri antepone in epigrafe al suo ragionamento un passaggio (ostico pure questo) dell'*Origine del dramma barocco tedesco* di Benjamin (1925) e con esso rende esplicito il senso di tale distinzione:

Quantunque categoria del tutto storica, l'*origine* non ha nulla in comune con la *genesì*. L'*origine* non comprende il divenire di quanto è nato, ma piuttosto sottintende qualcosa di sorgivo nel suo crescere e appassire. L'*origine* sta come un vortice nel flusso del divenire e trascina col ritmo suo proprio il materiale genetico².

Circoscrivere l'*origine* di un fenomeno, come fosse il principio di tutti i bambini possibili della storia universale, vorrebbe dire aver trovato al limite estremo paternità e maternità assolute come secondo il racconto biblico (che infatti si dà un limite certo e descrive l'*origine* del nominare come un dono divino); una spiegazione ultima della genesi che riuscirebbe a risalire all'atto fondativo e dunque esplicativo, con l'interdetto dogmatico conseguente aggravato dal cristianesimo istituzionalizzato (l'ostacolo epesegetico dantesco: *State contenti umana gente al quia*) fino all'afasia o all'ineffabilità. Salvo poi, come sembra voler significare lo stesso Melandri quando parla del racconto biblico, essere costretta tale spiegazione a risolversi in un'altra dicotomia narrativa – a differenza del mito con le sue divinità multiple e capricciose, implicate nella vicenda umana – e distinguere il tempo degli uomini dall'assoluta alterità divina, che a sua volta rimane in attesa di un racconto misurato su un cronotopo inaudito ancora da scoprire. La conclusione che Agamben trae nella sua prefazione alle riflessioni di Melandri, conclusione che quest'ultimo pare aggirare come se volesse evitare l'invasione di campo nel sistema della critica letteraria, è la seguente:

La relazione fra l'uomo e il mondo è [...] mediata dal linguaggio, ma in modo tale, che proprio quella relazione resta non dicibile né detta. Di qui il senso e la necessità dei generi letterari: essi esprimono, ciascuno a suo modo, l'impossibilità del linguaggio di venire a capo del suo rapporto col mondo. I generi letterari sono, cioè, il sigillo che l'esperienza dei propri limiti segna sul linguaggio: tragicamente (il pianto sull'impossibilità di dire), comicamente (l'impossibilità di dire come riso), elegiacamente (il lamento sulla parola), innicamente (la celebrazione del nome), liricamente (il canto: io non posso dire ciò che, parlando, vorrei dire), epicamente (la memoria delle azioni che si perdono al di là del pianto e del riso) (2014, 14).

² Per il contesto in cui è inserita la citazione, con traduzione diversa, si veda Benjamin (2018, 90). Melandri usa la versione italiana Einaudi di E. Filippini (1971).

1.

Forse è qui chiaro dove volevo arrivare con questa premessa, riconducendo le fitte pagine di Melandri al problema del romanzo e alla fattispecie del romanzesco come organismo dotato per attraversare la coscienza di ognuno dei limiti che il linguaggio ha e che è spinto (o auto-costretto) a manifestare attraverso diversi generi, e in un certo modo persino in comunicazione (non propriamente osmotica) con varietà di altre specie. Cioè, e a voler essere logici fino in fondo: se, come quasi tutti riconoscono, il romanzo si caratterizza per tale capacità metamorfica – o, piuttosto, polimorfica – ed è in grado di assumere strategie ed elementi eterogenei, esso non appartiene a un insieme preciso oppure è un universo a sé in grado di condividere con molti altri una parte comune; per recuperare l'immagine cosmologica, è come una bolla del multiverso che affondi parti esterne di sé in numerose altre bolle senza con ciò creare discrasie o paradossi. In alternativa, il romanzo farebbe parte di un universo (o un insieme) più ampio – quello della narrativa – che però, daccapo, dovrebbe includere pezzi di sistemi eterogenei o allogeni. Qualunque sia la risposta, variabile secondo i critici, le impostazioni teoriche e le epoche (polifonia e dialogicità sono, tra le caratteristiche riconosciute al romanzo in particolare da Bachtin in senso positivo, tra le più antiche in termini negativi; tuttavia non sempre si riferiscono allo stesso concetto e nemmeno del tutto al «parassitismo» del romanzesco polimorfico), resta il fatto che, come capita per qualunque forma superiore o maggiore (come i generi), potremo cogliere la genesi di *un* romanzo e il processo che ha consentito la nascita di una unità, ma non potremo mai osservare l'origine del romanzesco e dovremo sempre fermarci sull'orizzonte degli eventi (è curioso che Benjamin, citato nell'epigrafe da Melandri, adoperi un'immagine molto simile a quella usata per descrivere i buchi neri, perfezionata in realtà molto più tardi negli anni '60). Siamo solo in grado di scorgerne alcuni tratti e, con essi, il problema fondamentale dei margini estremi del linguaggio, che il romanzo, fin dai primi esempi che possediamo, palesa da subito, usando anzi al contempo come tema e come strategia, e quasi facendo consapevolmente stridere il meccanismo inceppato del linguaggio al suo limite d'uso.

Per essere più chiaro sull'uso della terminologia, è bene rendere esplicito che in questo passaggio sto implicando, almeno in parte, l'idea saussuriana di linguaggio, come se – spostando la questione linguistica al problema sovradimensionato dei sistemi letterari (che sono per sé stessi basati su un uso all'ennesima potenza dei segni oggetto dell'analisi di Saussure) – un romanzo fosse la *parole* che s'inquadra in una *langue*, entrambe, *langue e parole*, comprese a loro volta nell'ambito più generale del linguaggio. Sappiamo che per Saussure *langue* e linguaggio non sono il medesimo oggetto, essendo il secondo appunto un'entità sovradimensionata; ora, si tratterebbe di capire se il romanzesco funziona come *langue* o come linguaggio e, stabilita un'ipotesi, se il romanzesco si possa considerare o meno come genere che attraversa altri generi o sia una forma sottodimensionata rispetto alla categoria di genere. In ogni caso, mi pare, il romanzesco sarebbe un'entità che, in un certo senso, al contempo esiste e non esiste: cioè, esiste come struttura profonda (scritta nella necessità di dare un senso all'essere sia ontologicamente che predicativamente nello spazio e nel tempo) ma non esiste se non nelle articolazioni con le quali si presenta nelle singole opere. Ciò implica che è esatto parlare di funzioni «a priori» (nel senso di costitutive rispetto a una «corporeità situata») e trascendentali di cui il romanzesco si servirebbe (come spazio e tempo, ma potremmo aggiungere anche numero e causa), ma solo utilizzando un modello filosofico kantiano integrato con le acquisizioni scientifiche attuali circa le funzioni percettive:

tali funzioni coincidono con le nozioni di tempo e spazio [...] presenti in ogni uomo sin dalla nascita. [...] In quanto *a priori*, spazio e tempo sono indipendenti dall'esperienza, non derivano cioè dal mondo che circonda il soggetto. Piuttosto [...] sono le condizioni di conoscibilità del reale, necessarie quindi per permettere al soggetto di ordinare la realtà con la quale si incontra ogni giorno e di averne delle rappresentazioni. [...] Spazio, tempo e numero costituiscono quindi un sostrato comune a tutti gli uomini, un fattore che non si apprende con il supporto dell'esperienza e che non deriva da essa ma la precede e consente a ogni uomo una prima e imprescindibile percezione del dato. [...] Va tuttavia precisato che seppur l'intervento dell'esperienza non è una condizione necessaria per la presenza di tali strutture di base sin dai primi momenti di vita, essa contribuisce al loro sviluppo nel corso del tempo. Pertanto, la comunità scientifica è sempre più propensa ad accettare l'idea, proposta in passato da Konrad Lorenz,

secondo la quale gli a priori kantiani sono definiti come a posteriori filogenetici in quanto la presenza di tali nozioni nel nostro cervello deriva, in ogni caso, da un lento processo di selezione trasmesso geneticamente da individuo a individuo. La struttura cerebrale e l'ambiente in cui il soggetto vive e quindi esperisce si intrecciano e si influenzano reciprocamente in un graduale e lento processo di interazione e trasmissione dei processi acquisiti nel corso del tempo (Miglietta, 2018).

D'altro canto, a proposito di scienze cognitive, occorre adoperare una certa cautela nell'applicazione di analogie ed equazioni dirette; per esempio, concordo con Moro (2017, 81) sulle perplessità circa un'interpretazione «spinta» e riduzionista che ponga sul medesimo piano di realizzazione una sequenza di azioni e una sequenza sintattica. La corrispondenza tra dire e fare, spiegata con l'uso incauto ed entusiastico dei neuroni specchio da parte dei letterati, a mio parere si basa su un equivoco: tale corrispondenza, se c'è, si pone sul piano dei contenuti comunicabili, non su quello dell'architettura del mezzo. Eppure quest'ultima fa la differenza; è la sintassi, la scelta delle unità linguistiche, la disposizione di queste ultime in un microsistema legato a un macrosistema che rendono diversi due messaggi che comunicano la medesima azione. Da un altro punto di vista e in riferimento più ampio al problema del genere, non mi ha mai convinto la definizione di quest'ultimo come di un'istituzione culturale di tipo convenzionalista simile a un «contratto sociale» (Jameson, 1990); non c'è, se non in pochi tratti esterni, convenzionalità, termine spesso usato in modo diverso secondo le fonti (da cui, non a caso, lo stesso Saussure – qui incompreso, a volte – si allontana a proposito del linguaggio³), semmai arbitrarietà e circostanzialità storica, per cui le strutture dei generi si assestano secondo nuove strategie e permettono l'adattamento di fronte ai mutamenti circostanti. Ed è proprio su questa oscillazione, su questa «imperfezione» o adattabilità della struttura che il romanzesco pare attestarsi di continuo, indulgiando sulla propria immagine sfocata nello specchio, rimbalzando sul bordo traslucido della bolla sistemica. Detto ancora altrimenti: forse il romanzesco, nella sua inesauribile volontà di dire e disporre in storia infinite vicende, indica con ostinazione il punto esatto

³ Si veda invece la nota chiarificatrice su convenzione e arbitrarietà di Tullio De Mauro in Saussure (1983, 414-416).

su cui ogni critica letteraria o filosofica è sempre inciampata e di cui è mai riuscita a dare una spiegazione convincente: cosa renda artistico un discorso e in cosa consista la letterarietà. È evidente che non voglio qui confondere classi con famiglie, tipi, specie o categorie in senso normativo, logico-grammaticale o biologico che sia; al contrario mi chiedo se, per i generi, abbia davvero senso scomodare costrutti e non sia più sensato (per quanto delicato e controverso possa risultare l'approccio) parlare semmai di dispositivi strutturali, logici in senso radicale e assoluto: da qui deriva l'interesse che suscitano le pagine di Melandri; e da qui anche la resistenza, da parte mia, ad attribuire al canone il valore di una prova definitiva. Per quanto possibile (in mancanza di una generale conformità negli studi che ho consultato su questi temi, dove si usano categorie e termini non unificati), in queste pagine cerco di seguire una terminologia coerente almeno quanto alla partizione concettuale in specie, generi e, dentro i generi, forme (o varietà), consapevole comunque del rischio di ambiguità che deriva dal non avere tutti gli studiosi il medesimo lessico condiviso.

2.

Nell'autocoscienza straniante del romanzo, che esso porta con sé fin dai primi testimoni percependosi al bordo di diverse soluzioni (epica, lirica, mimetico-teatrale) e addirittura invadendo il campo di altri codici (come quello figurativo), intravedo l'ennesima prova della sua natura proteiforme sul crinale vertiginoso delle specie e quindi anche di generi diversi e con una peculiare capacità transitiva. Dopodiché, in merito a questa notazione, bisognerebbe comprendere come un genere diverso della medesima specie o addirittura di un'altra possa entrare a far parte del dispositivo romanzesco e di un romanzo in particolare. Nel caso più semplice, come per esempio quello di una poesia inserita in un romanzo, occorrerebbe disporsi ogni volta su due piani differenti per comprendere se si tratta dell'uso romanzesco di versi o di un incastonamento accessorio, per quanto funzionale, come la protesi meccanica in un organismo biologico, che assolva una funzione congruente e potenziativa e abbia un ruolo che, benché si tratti di un'estensione allogena, in realtà è armonico quanto a esistenza fisica del sistema, introducendo modificazioni nella forma ma

non nella sostanza; rispetto a un romanzo in cui non vi sia alcuna estensione allogena, un romanzo «potenziato» di questo tipo non sarebbe in alcun modo incomparabile né quanto a genere, ovviamente, né quanto a specie (il che è meno evidente), ma semmai quanto a declinazione formale e varietà (per individuare due esempi estremi: un romanzo pastorale e un romanzo poliziesco). Ancora diverso il caso dell'introduzione all'interno del sistema di una rappresentazione figurativa descritta o di un copione teatrale (quindi non di una rappresentazione teatrale, che costituirebbe un esempio ulteriore). Le varianti si potrebbero moltiplicare, complicare e persino incrociare o fare interagire a scatole cinesi: niente vieta di pensare a freddo a molte ipotesi; per esempio, un romanzo che, a un dato punto, descriva la serata di un personaggio a teatro, in cui si rappresenta una commedia musicale (non una qualsiasi, ma una definita e ridondante quanto a senso intratestuale) con un vasto scenario, la cui composizione figurativa contenga a sua volta un'informazione esplicitata linguisticamente e importante per la vicenda narrativa; vicenda narrativa che, magari, sia tutta costruita in una prosa che ricerchi un ritmo accentuativo che voglia rispettare, nella sequenza delle frasi, un tempo musicale sui 4/4, come fosse il testo per una lunga partitura.

È sull'originaria inafferrabilità del romanzesco che, a mio parere, c'intestardiamo quando tentiamo di stabilirne la scaturigine, mentre diamo per (abbastanza) pacifica quella di altre forme letterarie sottodimensionate rispetto al sistema più comprensivo dei generi. E neppure, in effetti, soprattutto per gli aspetti più generali può esserci sempre d'aiuto un uso acribioso della nomenclatura perché, a proposito di romanzo, è proprio la categorizzazione e la descrizione geometrica dei fenomeni – ascendenti o discendenti secondo il punto di vista (dalla specie al genere e alle forme; dal particolare al generale) – a risultare insufficiente nella lunga durata; risalire attraverso una storia del romanzo è molto più arduo che per altri casi letterari, e non c'è una soluzione unitaria su cosa sia il romanzo e quale possa esserne l'ipotetico modello o prototipo storico concreto (ammesso che ci sia): quello greco? Quello medievale (da entrambe le parti dell'Impero perduto, però: il romanzo bizantino è invece quasi sempre ignorato dalle teorie sul romanzo)? Quello moderno? Quello borghese? E quale posto avrebbe, in una trafila storica, la variegata tradizione orientale tesa

all'unificazione (romanzesca) delle parti attraverso la cornice narrativa, alla quale il romanzo deve tanto? Quale posto le antichissime attestazioni egizie? E quale le anomalie territoriali, tali rispetto a una critica occidentale-centrica?⁴

Ogni scelta implica il taglio dei possibili precedenti o di varianti de-localizzate rispetto al nostro centro canonico e fissa gli inizi della storia in maniera laboratoriale: il che, quando si dia come premessa operativa, è del tutto ineccepibile e addirittura può essere l'unica soluzione per osservare un fenomeno a breve o medio termine. Per fare un'ipotesi critica su un romanzo di Zola non devo tornare indietro fino alle perdute *Meraviglie al di là di Tule*. Ma forse per interpretare nel loro disporsi come sistema in una storia *Le avventure di Pinocchio* il riferimento alle *Metamorfosi* di Apuleio e ai primi due *Lazarillos* anonimi (1554 e 1555) – e qui anticipo uno dei problemi che pongo più avanti a proposito di realismo, picaresca e modernità romanzesca borghese (o grande borghese) – può aiutarmi in gran parte e ancor più che *I promessi sposi*, benché quest'ultima opera sia un modello cronologicamente più congruo. Se parto per esempio dal principio che il romanzo nasce in epoca moderna, il confronto fra *Pinocchio* e la picaresca può essere pacifico; ma cosa sto esattamente mettendo in relazione con Apuleio e Collodi? Quali individualità desumibili da quale categoria? Certo si potrebbe dire che tutto ciò ha più a che fare con l'ambiente mentale sincronizzato nel quale sono immersi gli autori, che lavorano in dialogo coi loro precedenti senza peritarsi di stabilire coerenze nomenclative o cronologiche e senza la precisione storiografica e tassonomica con cui invece lavorano i critici: gli autori possono essere iperletterari e anzi vivono di iperletterarietà, mentre ai critici di norma l'iperletterarietà è rimproverata o, talvolta, preclusa. Per un aspetto del problema, che ha a che vedere con le proprietà transitive della letteratura e con la natura dialettica

⁴ È per questo che ritengo utilissimi i tentativi di ricostruzione storica e l'attenzione alla genesi come processo: tali tentativi, pur da presupposti differenti, ampliano la prospettiva inclusivamente, alla ricerca di una vicenda romanzesca che non sia legata in maniera esclusiva all'idea di modernità. Non è qui opportuno estendere il problema anche alla storiografia letteraria; mi limito a ricordare, da ultimi, Doody (2009) e Pavel (2015), oltre che lo sforzo comprensivo e a più voci dei cinque volumi sul romanzo di Moretti (2001-2003). Riconsidererei anche Meletinskij (1986, ed. it. 1993), ingiustamente dimenticato, fra i pochissimi, molti anni fa, a ricordare anche la tradizione medievale bizantina, su cui si confronta anche Beaton (1997) e Cupane (2004).

dell'arte, di sicuro è così ed è valido per qualunque forma di comunicazione. Si tratterebbe tutto sommato di un'idea allargata di intertestualità. Ma per un altro aspetto, strutturale e in un certo senso più specifico, il romanzesco presenta un tale supplemento autocompensativo e parla con tale insistenza di sé stesso da rendere spesso quasi inevitabile, se non necessario, il richiamo al problema irrisolvibile delle sue origini. Il che sposta i termini del rapporto fra i tre testi che sto usando come esempio – *Pinocchio*, *L'asino d'oro* e *Lazarillo de Tormes* – al sistema «sintattico» d'incassi e di schemi, prima ancora che a quello, più evidente, di corrispondenze e rivisitazioni tematiche.

Cervantes, ad esempio, narrativizza questo aspetto del problema nel *Chisciotte*, quando nella prima parte costruisce la lunga sequenza della locanda sull'implicito riferimento a una sequenza analoga dell'*Asino d'oro* e con intenzioni formali e costruttive omologhe rispetto al romanzesco generale come tendenza all'infinito enciclopedico: una struttura a incasso in cui il lettore può vedere scorrere due livelli di narrazione, come davanti a uno spaccato teatrale o ad una di quelle case delle bambole in cui le manine del bambino che gioca possono accedere alle stanze in miniatura. A un primo livello un gruppo di personaggi legge e ascolta la novella del *Curioso impertinente* (I, 33-36), che è in apparenza estranea alla storia del cavaliere errante e legata al tema della *curiositas*. Intanto, a un secondo livello, l'eroe continua invece la sua vicenda combattendo contro otri di vino che gli sembrano nemici. Tutta l'architettura della casa è inoltre sospettosamente simile a quella eretta da Apuleio nella sequenza in cui la vecchia, nella caverna dei briganti, racconta la vicenda di *Amore e Psiche* (IV, 28-VI, 24) e, poco prima, proprio a ridosso della metamorfosi in asino, Lucio (la cui *curiositas* è un tratto fondativo della vicenda), che ha sottratto peli di otre invece che i capelli di un giovane, viene rimproverato dalla maga Fotide in questo modo: «ingannato dall'oscurità della notte che ti aveva colto di sorpresa, impugnata la spada ti armi che sembri Aiace in preda alla follia, con la differenza che quello se la prese con delle bestie vive e si diede a massacrare interi greggi, mentre tu, molto più eroicamente, hai privato del loro soffio vitale tre otri di pelle di capra gonfi di aria, e hai atterrato i nemici senza versare una goccia di sangue» (III, 19). Infine, all'uscita della locanda

cervantina (o della casa delle bambole), scopriamo che il racconto del *Curioso impertinente* si trovava in una valigia dimenticata da un avventore in cui era contenuta un'altra novella intitolata *Rinconete y Cortadillo*, che non viene letta nel romanzo ma che davvero è una novella che Miguel de Cervantes Saavedra pubblicherà nel 1613, fuori dalla casa delle bambole, tra le mani del bambino-lettore. Per di più, dopo la lettura della novella, entra nel teatro-locanda un reduce algerino che ha conosciuto un tale Saavedra, eroico prigioniero dei mori, in un'inserzione che collide con l'autobiografismo (il doppio riferimento dell'autore a sé stesso, con la novella e nel racconto del *cattivo*) girato a strategia narrativa.

3.

In riferimento al rapporto che il romanzo può intrattenere con altri insiemi, e pensando a una possibile relazione tra maggiore e minore, generi e specie, sottogeneri e sottospecie descrivibili attraverso forme e varietà ulteriormente differenziabili, mi sembra che nella nostra tradizione esistano due anomalie legate l'una all'altra a doppio filo. Chiarisco che qui e in tutto il resto dell'articolo uso il termine «anomalia» con funzione non del tutto sinonimica rispetto a «eccezione». Un'anomalia può determinare o indicare la deviazione dal funzionamento consueto al punto da poter costituire il crocevia di partenza di una nuova condizione. L'ambiguità intrinseca del linguaggio costringe la genetica a dire che la stessa cosa (mutazione) diventa «anomalia» se ha effetti negativi sulla specie e «agente evolutivo» se ha effetti positivi; tale sottigliezza non è auspicabile in letteratura, dove non ha senso parlare di mutazione e soprattutto di positivo o negativo rispetto alle traiettorie dei generi e dei testi.

La prima anomalia, dunque, verificatasi nel passaggio tra la cultura greca e quella latina, viene poi ereditata dalla cultura romana ed è presente in moltissime altre lingue non romane. L'anomalia è lessicale con ovvie implicazioni semantiche, ma sospetto che essa nasconda anche un'ambiguità radicale, un problema epistemologico di fondo circa la nostra comprensione dei rapporti tra il mondo e il nostro modo di dirlo (o esprimerlo) attraverso le forme e, più in generale, codificarlo, e che proprio in tale ambiguità si celi, a un altro livello, l'oscillazione, il margine d'inquietudine

di fronte ai medesimi problemi che sollevano le pagine di Melandri. Com'è noto, Aristotele nel parlare delle forme letterarie ha intenzioni più pratiche e classificatorie che organiche rispetto al sistema metafisico; Platone, d'altra parte, legando più strettamente il problema al sistema più generale delle idee (per esempio nella *Repubblica* e nel *Timeo*), non sempre utilizza una terminologia univoca. E la seguente tradizione latina sembra in certo modo far slittare tale incertezza sul piano della traduzione dei concetti in parole: in effetti tanto Platone quanto Aristotele nel riferirsi a ciò che noi chiamiamo «genere» usano in prevalenza il termine *εἶδος*, che ha a sua volta una complessa elasticità semantica; Platone, in particolare, al di là della preferenza per *εἶδος*, varia servendosi anche di *ἰδέα*, *γένος* e *παράδειγμα* per parlare non solo della «forma» poetica, ma anche del referente assoluto dell'idea (Bergomi, 2011). E si noti che *γένος* è poi il termine adattato che viene desunto dalla tradizione latina e romanza, mentre *παράδειγμα* delimita un sistema semantico che certo accoglie anche il senso di «forma», ma lo specifica diversamente nel senso di «modello» o *pattern* originario e universale. Il paradigma è dunque unico (*Repubblica* 392e-394b: il paradigma mimetico del teatro; il paradigma narrativo di ditirambo, nòmo e poesia lirica; il paradigma misto dell'epos: che in questo contesto, in quanto misto, è già un problema ulteriore) e le varianti non sono suscettibili di ulteriori sottogeneri in senso attuale (tanto meno, dunque, di sottospecie). L'anomalia sospetta, dati questi brevi riferimenti, scaturisce nella mia testa da un piccolo cortocircuito linguistico ed etimologico che le parole di Melandri attraverso Benjamin individuano intorno al problema di genere e origine, considerando che è proprio la matrice comune di *γένος*, *γένεσις*, *γίγνομαι* (la radice γεν-), da cui il latino *genus*, *genesis*, *gigno*, a confluire in un termine così infido come «genere», il cui corrispettivo è presente in molte lingue anche non romanze, riferito ai fenomeni letterari (ma dovremmo dire artistici in generale) per parlare di oggetti e allo stesso tempo di concetti, entrambi diversi al loro interno: sequela di testi; famiglia di testi; stirpe (progenie) di testi; ma anche modello di testi; paradigma di testi; forma di testi; insieme di testi; sistema di testi. Se davvero la lingua con la sua storia nasconde problemi profondi e definitivi del nostro esistere, affermare di voler «individuare la genesi dei generi» significa all'apparenza perdersi in un semplice

paradosso ludico, ma in senso più serio comporta anche voler comprendere la nascita (o nascita) di un fenomeno nel suo comparire in quanto prototipo, la nascita dell'inizio e, con essa, il modello ultimo, il paradigma dello stesso paradigma (beninteso che in questo caso, dalla prospettiva di Benjamin e di Melandri, genesi e origine coinciderebbero quanto a funzione sovradeterminata). Il che sarebbe impossibile, se non all'interno di un disegno provvidenziale che ci voglia partecipi del divino, in cui si può credere o meno (e *l'Angelus* di Benjamin sembra spinto in avanti da questo soffio, speranza o condanna che sia). Ma forse l'anomalia è spiegabile in termini di storia della lingua, per quanto talvolta poco semplici siano i fenomeni di slittamento semantico.

La seconda anomalia si è trasformata invece in un ostacolo critico e, per quanto macroscopica, oramai è quasi inavvertibile nell'uso comune anche della critica più attenta al formalismo logico, forse per mancanza di terminologia più precisa (il che è pure significativo) e per necessità di sintesi; essa consiste nell'equivocità del concetto di mimesi, che la nostra tradizione, a partire proprio da Platone e Aristotele, usa per codici eterogenei fondandosi su fenomenologia e terminologia dello spazio teatrale, con un implicito «passaggio del significato di *mimesis* da «dramma» a «riproduzione» (Iacono, 2010, 6); teatro in cui, va sempre ricordato, la componente gestuale (attori) e quella scopica (pubblico) sono importanti quanto la componente linguistica e, a rigore, in certi casi possono prescindere da essa. Le conseguenze, com'è noto, hanno contribuito a rendere più intricato il già complesso problema del rapporto e dell'eventuale transizione fra diversi codici, oltre che a oscurare almeno alcuni tra i passaggi dell'illusionismo mimetico. È su tali problemi che il romanzesco gioca una posta rilevante della sua partita; detto altrimenti con la terminologia delle scienze cognitive (le quali, tuttavia, più che sui generi mi sembra che si soffermino sui testi e le loro componenti, e pongano l'accento sulla ricezione senza considerare a sufficienza anche ruolo di autore ed emissione in quanto elaborata e scritta), vi sono al medesimo tempo un aspetto storico e mutevole e un aspetto relativamente stabile. L'aspetto storico, e dunque anche la possibile sua descrizione storiografica, deve tenere conto dell'uso differenziato che i lettori (e gli autori) fanno di *frame*, *script* e modelli che possono essere prevalenti in un'epoca e particolarmente funzionali in un

periodo storico, oltre che dal bagaglio di conoscenze e informazioni disponibili al momento, ciò che in fondo aveva già individuato Iser fin dal 1978 partendo da un altro punto di vista teorico⁵. L'insieme di tali elementi fornirebbe materiali e garantirebbe l'attivazione e la funzionalità dei modelli situazionali d'interpretazione e rivitalizzazione del testo, principi di relazione fra parole e cose (le «cose» possono essere a livello più articolato anche situazioni, e i modelli computazionali essere componenti di quelli situazionali) in una sorta di continua negoziazione in cui schemi individuali e schemi condivisi si ripartiscono i compiti. Il problema che sorge davanti a un testo letterario è che tale operazione deve supporre un salto o uno slittamento di qualche tipo da una referenza o, meglio, corrispondenza mediata di primo grado sul piano dell'esperienza storica a una corrispondenza mediata di grado ennesimo attraverso il principio di simulazione (che forse Melandri penserebbe in termini analogici), capace di usare gli stessi modelli ma su uno spazio-tempo diverso qual è quello narrativo. In tal modo – e credo che qui consista il motivo della diversità di posizioni teoriche assunte al riguardo – dovremmo supporre la presenza di una sorta di meta-modello che ci consenta di interpretare la realtà ipotetica basata sulla realtà sperimentata, con l'apparente paradosso che tale meta-modello si servirebbe degli stessi strumenti utilizzati nel modello di primo grado, seppure in base a un «patto letterario» che, per analogia, consenta lo slittamento senza che le due realtà e i due piani, pur essendo commisurabili, vengano percepiti come isomorfi nel *continuum* mentale o possano sembrarlo temporaneamente solo in ragione dello stesso patto.

Mi chiedo, e su questo forse nel futuro potranno aiutarci a rispondere le neuroscienze, se i generi non siano proprio meta-modelli complessi, resistenti alle variabili situazionali, condivisi sulla base di calchi e proprietà sovradimensionate (trascendentali) che consentono principi minimi di co-referenzialità, molto stabili e duraturi, comunque abbastanza elastici – proprio perché duraturi – da adattarsi a diverse conformazioni sociali e culturali, legati ai processi affinati per situare (e interpretare) nello spazio-tempo del racconto di sé le esperienze primarie in modo che esse si dispongano secondo costruzioni articolate, variabili, continue e coerenti. In

⁵ Consultato nell'ed. it. (1987).

quanto capaci di intervenire nel contesto situazionale, i generi sanno «solo» ricondurre la realtà a un procedimento e ad un insieme di modalità; il modello (come sistema commisurato di modi) permette di condurre a relazioni di somiglianza varie unità testuali, quindi anche prima che si ponga il problema della differenziazione in lingue diverse (diversamente da quanto sembra invece pensare Segre (1985, 260), salvo poi dover parlare per i testi di «discendenza o affinità genetica») e invece nell’ambito del seguente principio che, per il senso comune, suona ancora come controintuitivo: «nonostante le apparenze, tutte le lingue umane condividono la stessa struttura. Più esplicitamente: tutte le lingue umane esibiscono elementi primitivi e regole di composizione analoghi, e dunque la stessa complessità» (Moro, 2017, 27). Se spazio, tempo e numero, come ritengono i neuroscienziati Stanislas Dehaene ed Elizabeth Brannon (il cui progetto si chiama non a caso «Kantian Research Program») sono davvero funzioni a priori del nostro cervello ereditate dall’evoluzione e con le quali nasciamo (Montemayor e Grønfeldt Winther, 2015; Miglietta, 2018) esse dovrebbero confluire nella definizione di qualunque genere – non solo letterario – e, nel caso del romanzesco, potrebbero dirci in che modo esso si distingua da e si confonda con gli altri generi per modalità e procedimenti in tutte le fasi della sequenza comunicativa: come l’autore percepisce il mondo e come lo dice scrivendo; come il lettore percepisce il mondo e come lo rivede tra le pagine facendolo proprio. Tutto questo al netto di una palese asimmetria situazionale, in cui cioè il destinatario è quasi sempre assente, i destinatari sono potenzialmente infiniti e ogni *blend* negoziato in fase di terzietà è instabile, perché basato su fissità dell’emittenza e mobilità della destinazione. Non sono in grado di esprimermi sullo studio di Dehaene e Brannon, ma i loro risultati, per ciò che mi riguarda, sarebbero confortanti specie per la possibile comprensione di cronotopo e organizzazione lineare narrativa e, quindi, anche per tutto quanto questo significherebbe rispetto a genere e romanzesco.

4.

Il genere accoglie i testi nel loro dinamico porsi nel processo della realtà, ossia coglie l'azione in modalità protensiva e avverbiale (direbbe Agamben: «tragicamente, comicamente, innicamente, liricamente, epicamente»). Secondo questa logica – tutta da dimostrare, ne sono cosciente – e considerando che, come dicono i cognitivisti, una descrizione discontinua della realtà è per un lettore più complicata da interpretare rispetto a una costruzione continua, il romanzo sembra la forma letteraria più vicina a una descrizione continua in grado, secondo il modello situazionale, da un lato di ottimizzare la messa in relazione tra parole e mondo, e dall'altro di esprimere e rendere palese lo spostamento, il salto referenziale o di corrispondenze di cui si diceva sopra. In effetti, quando «situiamo» qualcosa in uno spazio abbiamo bisogno di coordinate temporali, per quanto implicite, nascoste o vicino al grado zero esse sembrano in alcuni casi di sperimentalismo letterario. Quanto più è discontinua l'informazione e quanto più si isola ogni singolo elemento del discorso, tanto più la stessa informazione è oscura e l'uso di uno schema relazionale diventa arduo: a costo di semplificare all'eccesso il problema, direi che il romanzo tende al massimo di continuità linguistica mentre la poesia è in grado invece di elaborare all'ennesimo grado modelli di astrazione in cui prevalga la discontinuità (come nel caso di testi fatti di elementi almeno in apparenza slegati gli uni dagli altri). In questa ottica, anche per le caratteristiche comuni a tutte le lingue (sono bidimensionali; sono asimmetriche; procedono secondo l'effetto clessidra da cervello a cervello; sono ricorsive e permettono l'effetto a incasso; sono dotate di infinità discreta; sono in grado di contenere anche le istruzioni logiche interne; i loro elementi in teoria sono computabili all'infinito: cf. Moro 2016), il romanzesco è una forma adatta per sfruttare fino al limite di rottura tutte le prerogative dello strumento (la lingua) di cui si serve. In tale prospettiva la definizione scarna e all'apparenza semplicistica da cui ogni descrizione del romanzo quasi sempre parte («narrazione lunga») non è poi così ingenua e coglie, invece, un aspetto sostanziale e profondo, direi fondante del genere, essendo proprio tale estensibilità e la conseguente continua protraibilità quanto di più simile esiste, in primo grado, alla caratterizzazione della stessa lingua naturale, forzata e piegata, in secondo grado, al possibile esaurimento di tutti gli oggetti conoscibili e

immaginabili del mondo. Il romanzesco, in quanto luogo in cui poter far proliferare mondi possibili (nel senso di Pavel, 1992), sopporta persino serialità, *spin-off*, *sequel*, episodicità, riprese; se la costruzione di un romanzo e la conseguente attivazione teoricamente infinita nella molteplice risposta dei lettori suppone un processo inferenziale di continua ri-creazione nell'ambito di un sistema dato, possiamo persino affermare che non sia esatto pensare ai mondi narrativi come a «piccoli mondi, perché non costituiscono uno stato di cose massimale e completo» (Eco, 2016, 401): essi, al contrario, sono completi e potenzialmente massimali nella misura in cui sono completi e massimali i mondi esterni e sincronizzati dei lettori, i quali sono in grado di riempire ogni fessura in ogni angolo più riposto del microcosmo poetico con tutte le immaginabili ipotesi, come capita di fronte al semplice passaggio di una storia che ci lascia sospesi sulla stessa pagina e spinge a innescare una complicata catena di collegamenti integrati nello spazio incurvato del pensiero, quasi fosse possibile sbirciare intorno al frammento circoscritto dentro uno specchio e ricostruirne tutte le estensioni. È invece il critico che, sottraendosi per quanto è possibile alla propria storia personale, dovrà avere un'attitudine più disposta verso il mondo dello scrittore per aprire uno spazio interpretativo più limitato entro la linea diacronica.

Tornando all'ipotesi sulle origini del romanzesco da una prospettiva storica, forse incorrendo in una semplificazione o in un eccesso di sintesi, mi domando se non vi sia una ragione per il fatto che, dopo una lunga cesura e ben prima della riscoperta di molti testi antichi, in epoca medievale occidentale e bizantina il romanzo si ricostituisca da subito e in apparente assenza di riferimenti intertestuali (almeno per quanto riguarda l'area occidentale; il romanzo bizantino conserva invece molti tratti di quello greco) e sembri riemergere come necessità incontenibile. Se infatti il romanzo appartiene al sistema narrativo *tout court* e il romanzesco è anche tentativo di dare un senso cronologico al nostro vivere (proprio come è esigenza psichica dare uno sviluppo narrativo alla nostra esistenza) – benché in qualche modo ogni atto comunicativo possa contenere in sé il germe o l'ipotesi di una narrazione – esso è anche oggettivazione del limite (come nell'ipotesi di Melandri sui generi). Anche da questa prospettiva un

insieme – il romanzo – condividerebbe la caratteristica più generale e comprensiva della famiglia a cui appartiene – la narrativa – e finirebbe per sovrapporsi a un ampissimo settore della categoria familiare, fagocitandone le componenti. Sarebbe un genere a sé, cioè una specie nel senso che il termine assume in ambito zoologico e scientifico (e in comprensibile assenza di una terminologia altrettanto specifica in letteratura), non ulteriormente definibile se non con le sottospecializzazioni (genere poliziesco, avventuroso, picaresco, cavalleresco, fantasy eccetera).

E ciò che all'origine caratterizza e distingue il romanzesco in alternativa agli altri generi (o specie) della medesima famiglia, come sopra ipotizzato, consisterebbe nel fatto che esso è non solo oggettivazione, ma anche narrazione dello stesso limite, di fronte al quale ogni storia – che non potrà mai raccontare tutte le storie – si trova e si troverà sempre, a meno di scoprire il corrispettivo semiotico di una favolosa particella di Dio da cui tutto ha avuto genesi e salvo il fatto che poi qualcuno potrebbe voler raccontare anche la genesi della particella. Quando Valéry secondo Breton si burla dell'incipit standard da romanzo, con la povera marchesa costretta a uscire sempre alle cinque, o quando Italo Calvino osserva il medesimo dilemma dal lato opposto e lo lacera nei tanti possibili inizi di vicende interminate in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, si coglie comunque da una prospettiva o da un'altra la medesima inquietudine che ogni articolazione romanzesca ha nel suo dover essere orientata verso un senso e contro una barriera, per quanta disarticolazione sperimentalista o, all'opposto, per quanto particolarismo minimalista e ingrandimento del dettaglio si vogliano modellizzare⁶. E quando Umberto Eco, nelle celebri *Postille a «Il nome della rosa»*, scrivendo sul bronzo il principio postmodernista (e in effetti finendo per parlare di fenomeni non circoscritti alla sola presunta postmodernità), elabora l'aneddoto sul dirsi più o meno innocentemente

⁶ La possibilità di giocare con le opzioni infinite che il mondo offre alla narrazione è un tratto di un ampio filone del romanzesco che ha, ancora una volta, in Cervantes uno speciale testimone, lucido e raffinato; si veda per esempio *l'incipit* di capitolo in *Persiles* II, 2 in cui si gioca con le voci del narratore e della fonte fittizia: «Sembra che il rovesciamento della nave rovesciò o, per meglio dire, turbò il giudizio dell'autore di questa storia, perché a questo secondo capitolo diede quattro o cinque esordi, quasi dubitando su quale esito avrebbe scelto. Alla fine si risolse dicendo che fortuna e sfortuna sogliono procedere unite, tanto che a volte non esiste mezzo che le divida; procedono il dolore e il piacere così vicini, che è sciocco l'afflitto che dispera e l'allegro che confida, come fa facilmente capire questo strano avvenimento» (trad. mia).

«ti amo» è, come suo solito, chiarissimo, ma elude con eleganza dettagli importanti: non sono solo le maschere postmoderne a dover ammettere di citare e ripetere il già detto; persino i personaggi di Eliodoro nelle *Storie etiopiche* parlano citando i personaggi della tragedia o di Omero, consapevoli di farlo, e di farlo già al quadrato e con il medesimo distacco disincantato. Anzi, nelle *Storie etiopiche* è la stessa genealogia achillea di Teagene che viene esibita in maniera sorniona, come se il personaggio visse ripetendo la vita di un altro personaggio eroico tradizionale e al lettore fosse consentito di dubitarne⁷.

È dunque in questa staffetta continua e inarrestabile da una all'altra vicenda narrativa che il romanzo (e il romanzesco come sistema), non solo si ferma al confine del dicibile, oltre il quale è la nuda realtà impossibile da oggettivare, ma lo indica con insistenza e fa della sua presenza un filo ora invisibile ora evidentissimo attraverso il fronte e il retro del tessuto (o dell'arazzo, per usare la metafora cervantina sulle traduzioni da una lingua all'altra in *Chisciotte* II, 62). Se riconosco al romanzo l'attitudine ad aggirarsi inquieto lungo i confini di molte altre forme per ribadire all'ennesima potenza l'ineffabilità davanti ai medesimi confini mentre racconta anche la vicenda del viaggio per arrivarci, allora la *res* romanzo non deve avere per forza un nome per essere riconosciuta; o può essere stata sperimentata, prima di qualsiasi sistematizzazione e teoria, anche con nomi diversi e senza scomodare le opposte alternative di realismo filosofico (il romanzo è e c'è da lunghissimo tempo) e nominalismo (il romanzo c'è in quanto viene riconosciuto come tale a un certo punto della storia), perché il problema

⁷ Si veda Eco: «Ma arriva il momento che l'avanguardia (il moderno) non può più andare oltre, perché ha ormai prodotto un metalinguaggio che parla dei suoi impossibili testi (l'arte concettuale). La risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente. Penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle "ti amo disperatamente", perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: "Come direbbe Liala, ti amo disperatamente"» (1986: 529). In questo caso – ma la delimitazione della post-modernità è incerta e varia secondo gli interpreti – Eco fa coincidere l'epoca dell'avanguardia con la punta estrema e ultima della modernità; più precisamente, il riferimento sembra essere alla seconda avanguardia degli anni Sessanta del XX secolo (appunto l'arte cosiddetta concettuale). Ho già espresso altrove, e proprio in riferimento al romanzo, alcune perplessità su tale impostazione (Cara, 2003), peraltro ancora oggetto di continue riletture: si veda per esempio il dibattito su post- e ipermodernità in Donnarumma (2011; 2013) e Ceserani (2012); presente anche in Cara (2021).

si pone semmai dal punto di vista della linguistica storica e non della filosofia del linguaggio (benché, a un livello diverso del discorso, io sia consapevole della possibile interferenza tra i due campi). Quando Eliodoro – che qui sto usando come ipostasi esemplificativa – riappare nel Cinquecento, viene da subito percepito come il fratello ritrovato in una lunga vicenda. Da un altro lato del problema, quello del rapporto fra l'epos antico e l'epos moderno privo ancora di un nome preciso (e anche sulla storia del termine «moderno» varrebbe la pena di soffermarsi, soprattutto dalla prospettiva di un'epoca che fonda il concetto di «maniera»), Tasso, con qualche perplessità di ordine valoriale ma senza rilevare problemi sostanziali, non ha dubbi nel considerare *Le storie etiopiche* nell'insieme dell'«epopeia» (Tasso, 1587, 15); il che fa slittare la questione su un altro piano teorico rispetto a quello che individua per esempio Mazzoni: «Le *Etiopiche* non sono sempre state un romanzo: lo sono diventate quando si è cominciato a collocarle nella stessa classe dei testi medievali che già portavano questo nome» (Mazzoni, 2011, 79). Il problema non è quello della definizione nominale, per Tasso e per il Cervantes del *Persiles* (che a sua volta evoca Tasso nella mirabolante pinacoteca romana dei non-quadri), ma quello della eventuale familiarità genetica e di una tradizione di lunga durata che in questi due casi specifici, Tasso e Cervantes ed entrambi in riferimento al problema del romanzo greco (qui alludo al Cervantes del *Persiles* e non del *Chisciotte*), non vede prevalere il legame coi testi medievali ma con quelli più antichi, e tra essi include Eliodoro. L'«identificazione retrospettiva» a cui allude lo stesso Mazzoni, e che per l'appunto è rovesciata avendo come orizzonte il nostro senza voler considerare un possibile orizzonte aperto e non oscurato dai temporali della storiografia, non dev'essere legata al nome, dunque, ma a qualcosa che a tutt'oggi non abbiamo ancora inquadrato in una teoria esaustiva perché non siamo d'accordo sulla sua storia e forse anche perché è lo stesso oggetto di studio a mutare di continuo nelle varietà o forme (come già Bachtin in parte rileva in *Epica e romanzo*, anche se lungo una linea evolutiva e progressiva), seppure, forse, non nelle strutture profonde di specie o genere. Altrimenti, dovremmo ritenere che *Le storie etiopiche* diventano un romanzo milleduecento anni dopo la loro composizione, il che porrebbe un duplice interrogativo: perché questo fenomeno avverrebbe solo per il romanzesco? E, ancor prima:

come si considerava in quanto forma la *res* (*Storie etiopiche*) al tempo in cui fu scritta, ammesso che sia mai stato impellente definire qualcosa che semplicemente era escluso dalle poetiche, ma non dalle abitudini dei lettori (il che vale anche per il *Lancelot* in prosa)?⁸

5.

È ancora Benjamin a individuare nella narrativa la tensione a conservare, con l'esperienza, il ricordo dell'esperienza e – nell'epos – conservare anche lo stesso racconto perché venga consegnato alle generazioni; per Benjamin, che riconduce all'epoca moderna e alla stampa la genesi del romanzo, quest'ultimo è la manifestazione di una ferita insanabile destinata a condurre inevitabilmente alla fine della narrazione. Ma si comprende il motivo di simile convincimento, anche per l'insistenza ai tempi del dopoguerra e alla desolazione di un paesaggio in cui, com'egli dice, «nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole» (Benjamin, 1962 e 1995, 248); la sua è una tra le diverse cronache di una morte annunciata lungo tutto il XX secolo, molte di esse basate, per la verità, su presupposti meno profondi e densi, e meno implicati per biografia: morte che invece, ad ora, non si è verificata. Forse perduta nel dettaglio della scaturigine del fenomeno narrativo tanto da sfocare un quadro inclusivo che ammetta anche il romanzo, o forse per storica associazione del romanzo alla borghesia e a quanto del processo di ripetizione industriale (come, fin subito, anche la tipografia: è uno dei paradossi della seconda parte del *Chisciotte*) era responsabile di un mutamento antropologico di distanziamento dalla comunicatività dell'oralità, l'analisi di Benjamin è tuttavia come di consueto acutissima e sensibile e, se vi includiamo il romanzesco (e non il romanzo: è più concretamente a quest'ultimo e alla propria epoca che forse Benjamin pensa, e in un certo

⁸ Valgano le parole di Giuliano l'Apostata per rivelare, con un solo gesto sprezzante, tanto la consapevolezza della *res* quanto la precisione terminologica nel condannarla, come sarà per tanti secoli da lì in avanti: «Per quanto riguarda le invenzioni (*plasmata*) in forma (apparenza, immagine) di storia (*en historias eidei*) che ci raccontarono gli scrittori del passato, dovremmo rinunciarvi: parlo delle fantasie d'amore (*erotikas hypothesis*) e di tutto ciò che gli assomiglia» (Lettera 89b). *Historia* per Longo Sofista (I 1, 1); *mythos* (I 2, 3) o *drama* (I 9, 1) per Achille Tazio; *dieghema* (IV 5, 1) o *syntagma* (X 41, 4) per Eliodoro: è noto quanto la storia del riconoscimento di questi figli con padre e madre incerti sia lunga e ancora oggi tormentata.

senso si comprende ciò che paventa), spiega una parte di quanto intendo esprimere:

Il *ricordo* fonda la catena della tradizione che tramanda l'accaduto di generazione in generazione. È l'elemento musicale dell'epica in senso lato. Esso abbraccia le sottospecie musicali dell'epico, fra cui tiene il primo posto quella incarnata dal narratore. Esso crea la rete che tutte le storie finiscono per formare fra loro. L'una si riallaccia all'altra, come si sono sempre compiuti di mostrare i grandi narratori, e in primo luogo gli orientali. In ognuno di essi vive una Sheherazade, a cui, ad ogni passo delle sue storie, viene in mente una storia nuova. È questa la memoria epica e l'elemento musicale del racconto. Ma ad essa si oppone un altro principio, anch'esso musicale in senso stretto, che, come elemento musicale del romanzo, è ancora in un primo tempo (e cioè nell'epos) nascosto, e indistinto dall'elemento musicale del racconto. La sua presenza si lascia a volte intuire nell'epos. Così soprattutto in luoghi solenni dei poemi omerici, come le invocazioni della musa all'inizio. Ciò che si annuncia in questi luoghi, è la memoria eternante del romanziere rispetto a quella dilettevole del narratore. La prima è dedicata a un solo eroe, a una sola traversia o a una sola lotta; la seconda ai molti fatti dispersi. È, in altre parole, la reminiscenza o ricordo interiore, che, come elemento musicale del romanzo, si affianca alla memoria, elemento musicale del racconto, una volta scissa, nella dissoluzione dell'epos, l'unità della loro origine nel ricordo (Benjamin, 1962 e 1995: 262-263).

Là dove e quando l'immagine e il ruolo del romanziere si stabilizzano, l'aspetto postumo e liminale che c'è nel conservare un ricordo accentua il desiderio di infinità (la «memoria eternante»); il libro, per Benjamin, favorisce il passaggio dall'oralità generosa dell'epos a quella scritta e più inquieta del romanzo che, aggiungo, con l'accento posto sul secondo «principio musicale», è costretto, e ancor di più nei suoi limiti materiali, a scontrarsi con l'avversaria invincibile e più potente della memoria, che però è pure la controparte inevitabile: la morte. Le parole dette sono effimere e fluiscono nello spazio collettivo del bocca a bocca; ma nel caso della scrittura non si tratta più di effimero e di asintotica perfettibilità: la fine di una vita è anche la fine di una storia narrabile e, da un certo punto di vista, per le parole non c'è reliquiario più visibile di un libro, sia per l'autore quando lo consegna allo stampatore sia per il lettore quando lo termina e chiude. Gli stessi grandi poemi orali cessano di rivitalizzarsi di continuo nel momento in cui, privati delle voci corporee, nell'epoca della

scrittura, vengono fissati per sempre e resi unici e definitivi. Ed è per questo che, per quanto mi riguarda, non comprendo come a Benjamin sfugga la possibile forza esemplare del libro come terribile e ambigua scoria nel paesaggio dell'*Angelus Novus*, fra costrizione verso l'avanzamento e sguardo rivolto alle macerie alle spalle, magari anche nel suo passaggio davanti agli incendi della biblioteca di Alessandria. «Ciò che separa il romanzo dalla narrazione (e dall'epico in senso stretto)», dice Benjamin tra l'altro cogliendo l'importanza del supporto materiale,

è il suo riferimento strettissimo al libro. La diffusione del romanzo diventa possibile solo con l'invenzione della stampa. Ciò che si lascia tramandare oralmente, il patrimonio dell'epica, è di altra natura da ciò che costituisce il fondo del romanzo. Il romanzo si distingue da tutte le altre forme di letteratura in prosa – fiaba, leggenda, e anche dalla novella – per il fatto che non esce da una tradizione orale e non ritorna a confluire in essa. Ma soprattutto dal narrare. Il narratore prende ciò che narra dall'esperienza – dalla propria o da quella che gli è stata riferita –; e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia. Il romanziere si è tirato in disparte. Il luogo di nascita del romanzo è l'individuo nel suo isolamento, che non è più in grado di esprimersi in forma esemplare sulle questioni di maggior peso e che lo riguardano più da vicino, è egli stesso senza consiglio e non può darne ad altri. Scrivere un romanzo significa esasperare l'incommensurabile nella rappresentazione della vita umana. Pur nella ricchezza della vita e nella rappresentazione di questa ricchezza, il romanzo attesta ed esprime il profondo disorientamento del vivente. Il primo grande libro del genere, il *Don Chisciotte*, mostra subito come la magnanimità, l'audacia, la volontà di aiuto di uno degli esseri più nobili – lo stesso *Don Chisciotte* – sono affatto prive di consiglio e non contengono un briciolo di saggezza. E se ogni tanto, nel corso dei secoli (cogli effetti più durevoli, forse, negli Anni di viaggio di *Wilhelm Meister*), si è cercato di calare insegnamenti nel romanzo, quei tentativi finiscono sempre in una trasformazione della forma stessa di romanzo. Il cosiddetto «romanzo educativo», invece, non si stacca affatto dalla struttura basilare del romanzo. Integrando il processo della vita sociale nello sviluppo di un personaggio, esso procura la giustificazione più debole che si possa immaginare agli ordinamenti che determinano quel processo. La loro legittimazione fa a pugni con la loro realtà. «L'insufficiente diventa evento» proprio nel romanzo educativo (Benjamin, 1995, 251-252).

Non si potrà forse essere del tutto d'accordo per esempio con la lettura ancora romanticista del *Chisciotte* (che però andrebbe, credo, in parte

recuperata), ma quel che conta qui è l'interpretazione di fondo per cui senza l'assoluto sconcerto del romanziere di fronte alla solitudine e all'incapacità di condividere la memoria – un'incapacità linguistica, basata sullo squilibrio creato nei processi di comunicazione – neppure esisterebbe il romanzo. E circa questo paradosso e l'intenzione frustrata di fissare il punto e riuscire a rompere il cerchio che costringe, le parole di Cervantes sull'autobiografia picaresca, consegnate a un dialogo tra Don Chisciotte e Ginés de Pasamonte (*Chisciotte* I, 22), paiono un *gag* surreale e allo stesso tempo sono lucidissime nel centrare la questione di una forma narrativa che il medesimo autore percepiva come nuova e che egli incastra in una metaforma compatibile, ossia *l'istoria* di Don Chisciotte, qualunque cosa per definizione istituzionale essa sia e a sua volta resa problematica dagli incastri con altre forme (il romanzo cavalleresco, il romanzo pastorale, il romanzo greco, Apuleio e così via). Il paradosso che, alla domanda di Don Chisciotte se il libro che Ginés sta scrivendo sulla sua vita sia terminato, si scatena con la risposta piccata dello stesso Ginés («come posso aver terminato la mia storia, se la sto ancora vivendo?») è tutto dentro l'asintotico inseguire la propria vicenda; essa per un istante incrocia quella che sta tracciando Don Chisciotte, in quanto simulacro di romanzo cavalleresco presente in una nuova storia, ed entrambe sono davanti allo sguardo di un lettore almeno temporaneamente fuori dalla pagina: nella seconda parte del romanzo (che Cervantes non può chiamare né romanzo né *novela*, o *novel*, *romance*, *roman* né altro che *istoria* o *libro*) vi saranno anche lettori implicati nel grande gioco al massacro della scrittura e la struttura si complicherà. Al termine materiale e concreto di tutte le traiettorie, l'ultima pagina, saranno molte le vite – comprese quelle dei lettori – che incontreranno l'estrema barriera insuperabile, mentre Sancho, al capezzale del padrone moribondo, gli chiederà di rialzarsi e vestirsi da pastori per iniziare un'altra traiettoria. «Ma» – come dice lo stesso Cervantes nelle ultime parole (postume) del prologo al *Persiles* – «i tempi cambiano. Tempo verrà, forse, che, riannodando questo filo rotto, dirò quel che ora mi manca ma che so andava detto. Addio, grazia, addio sorrisi, addio allegri amici: io sto morendo e desiderando di vedervi presto felici nell'altra vita» (trad. mia).

6.

Una conseguenza parziale di queste sintetiche riflessioni a partire dal saggio di Melandri può essere la seguente: qualunque opinione si abbia intorno a romanzo e romanzesco, è necessario sottoporla al contrasto di ipotesi che poi possano essere sperimentate. Sul piano del *come* neurocognitivo e biologico potranno sperimentarle quanti abbiano le competenze e i mezzi tecnici per farlo (ed essi avranno comunque anche opinioni filosofiche); sul piano del *dove* e *quando* e dei singoli esempi è invece necessaria l'acribia dei filologi e la conoscenza di quegli strani organismi che sono i testi letterari. In quest'ultima istanza occorre dunque un paziente lavoro di archeologia dei medesimi testi che, come nella cultura materiale degli oggetti, preveda la possibilità di scoprire (o riscoprire) attestazioni di fatti lontani nel tempo, chiamati in maniere diverse ma concepiti a partire dal medesimo paradigma, con analoga funzione, talvolta persino in circostanze comparabili secondo categorie sociologiche e storiografiche e secondo un principio analogico come inteso da Melandri. Una tazza nella caverna di un uomo primitivo e una tazza nella casa di una famiglia borghese, per quanta infinita distanza culturale vi sia, sono comparabili anche se siamo in grado di osservarne predicativamente le differenze; una tazza nella mia cucina e il simulacro virtuale di una tazza dell'iperrealtà non sono nemmeno comparabili sul piano naturale – se non si verifica, quindi, il salto concettuale e metaforico di un'astrazione – più di quanto lo siano una mucca e uno scaldabagno, benché entrambi alla fin fine costituiti dalle stesse componenti primarie invisibili, stringhe o particelle ondulatorie che siano (ma su questo, forse stremato dagli algoritmi della quarta rivoluzione di cui parla per esempio Floridi (2017) con ottimismo, chissà che io pecchi di semplificazione)⁹.

⁹ L'infosfera, per Floridi (2017), è la nuova realtà trasformata. A parte le conseguenze a cui giunge l'autore, sono i presupposti antropocentrici del concetto di natura a lasciarmi perplesso, come se vi fosse perfetta sovrapposizione tra come l'uomo percepisce il mondo e un ipotetico mondo assoluto da dominare. In effetti tutto il libro di Floridi è costruito sull'idea di «rivoluzione», salto e, implicitamente, evoluzione nel senso progressivo e qualitativo. Tale idea (ri)fondativa si nasconde in affermazioni di principio come la seguente: «In questo libro, ho soltanto iniziato a delineare alcune idee per una filosofia della storia concepita come filosofia dell'iperstoria, per una filosofia della natura elaborata come filosofia dell'infosfera, per un'antropologia filosofica pensata come una quarta rivoluzione nella comprensione di noi stessi che fa seguito alla rivoluzione copernicana, darwiniana e freudiana e per una filosofia politica

La comparabilità o addirittura la sovrapposizione metaforica tra mucca e scaldabagno può avvenire su un altro piano, perché sono in grado di immaginare che un racconto parli di una mucca che, per qualche misterioso intervento, subisce la metamorfosi e si trasforma in uno scaldabagno senziente; o posso scrivere un racconto su una mucca che è convinta di essere uno scaldabagno fino al punto di diventarlo. Del resto, grazie allo straordinario campionario di Gianni Rodari, sappiamo che in letteratura una mucca di Vipiteno si è già mangiata un arcobaleno. Così, posso anche congetturare che la tazza della mia cucina si smaterializzi e ricompaia nella realtà virtuale di un universo digitale. Tuttavia non nei termini in cui Floridi (2017) concepisce tale realtà virtuale, che pure – qui concordo – ha conseguenze sulla realtà materiale, ma di cui forma parte: non si tratta di un evento fuori dallo spazio-tempo; esso è sottoposto ai medesimi principi come e più di altre piattaforme comunicative dell'epoca secondo Floridi prerivoluzionaria (quali televisione e cinema). La vera «quarta rivoluzione» potrà avvenire non quando un computer sarà in grado di redigere un romanzo, ciò che molti temono come ultimo ostacolo da superare per rubare il fuoco agli dei e fare del computer un Prometeo: così il computer scriverebbe solo di una realtà che gli abbiamo insegnato e che gli è aliena, e produrrebbe un'altra storia di uomini suggerita dagli uomini. Perché tale rivoluzione avvenga dobbiamo supporre che il romanzo digitale scritto da un computer abbia spazio e tempo digitali (ammesso che si chiamino così e che spazio e tempo lì abbiano senso) nei quali si racconta di come esso (o egli/ella, per rispettare il futuribile politicamente corretto) trascorra la vita di impulsi, schede e mondi meccanici; il computer scrittore, avendo coscienza di sé, non vivrebbe la nostra bislacca materialità per lui non commensurabile di alberi e grattacieli, ma un'altra che neppure riesco a immaginare e che, comunque, sarà fatta di particelle o stringhe. Forse, per dirlo coi cognitivisti, avrà un modello computazionale analogo al nostro quanto a funzionamento, ma il suo modello situazionale non potrà che essere, non solo diverso, ma radicalmente alternativo, perché la sua entità oggettivante sarà aliena rispetto alla nostra.

ripensata nei termini di sistemi multi-agente che possano essere all'altezza dei compiti posti da sfide globali» (XIII).

Il nucleo, il nodo dell'intrico critico realista, colto anche da alcune avanguardie al principio del XX secolo (valgano come ipostasi il celebre *Questa non è una pipa* di Magritte o, al rovescio, il ritorno al puro segno grafico come ritorno all'icona in sé in quanto ambito specifico dell'opera), consiste forse nel tendere in maniera sbilanciata la corda da una parte o dall'altra del processo comunicativo. Mettere per esempio l'accento sulla ricezione comporta un alto rischio critico di deformazione prospettica se si considera la medesima ricezione come fenomeno coesistente rispetto alla scrittura o, peggio, ricalcato in disequilibrio sul nostro contemporaneo. Se il lettore di ogni epoca ha tutto il diritto al transfert e alla manipolazione, tanto da tirare la corda quanto vuole verso di sé (e dire tutti i suoi «ma non può essere», «ma è inverosimile» o «mi sembra che parli di me» come possono fare i singoli ascoltatori della novella del *Curioso impertinente* letta nella locanda del *Chisciotte*), il critico – dopo essere stato lettore anche lui – deve disporsi su un altro piano e fare un altro patto, procedere a una seconda «sospensione dell'incredulità» di tipo metacritico che consenta, per quanto è possibile, di rigenerare la percezione di realtà dell'emissione attraverso l'illusione della medesima realtà. Le conseguenze di una disposizione critica sbilanciata, come spesso si è visto nelle storie del romanzo, sono quelle d'individuare come orizzonte d'arrivo ciò che è divenuto per noi il contesto e come partenza ciò che tale contesto ancora non è ma dovrà diventare. Una concezione idealistica dei processi che, nella contingenza e, perché no, nell'ampio ventaglio di probabilità che si danno nel farsi delle vicende, è del tutto assente. Mi sembra che, fra gli altri, questo nesso sia, in forma implicita, all'origine di uno dei passaggi logici di fondo nella revisione critica di Segre in *Quello che Bachtin non ha detto* (1984, 61-84) quando – riconsiderando la svolta realista – ridiscute lo stesso concetto di realismo. Potremmo perfino, considerando anche ulteriori riflessioni del medesimo Segre¹⁰, condurre il ragionamento alle estreme conseguenze e spostare il problema del realismo dal piano storiografico della sua epifania nel mondo e poi della sua presenza documentabile (come se si trattasse di un salto di specie nel processo evolutivo della letteratura) a quello cognitivo (non sto usando qui il termine nel senso di «cognitivista»), considerando la diversa

¹⁰ Per esempio in molte pagine di Segre (1985), in cui si cerca di recuperare lo storicismo dentro le strategie dello strutturalismo.

percezione che si può avere della realtà in differenti momenti della storia (e, peraltro, di ogni singola vita individuale). Cioè a dire: in letteratura il problema non è solo descrivere la realtà, ma è piuttosto (e da prima) come la si conosce e con quale disposizione linguistica rispetto a un possibile assoluto ontologico inattingibile, a costo di riconoscere che non esiste un realismo ma esistono tanti realismi quanti sono gli individui, e gli individui dentro differenti comunità storiche, che si sono avvicinati disponendosi, dentro il mondo, nella prospettiva spazio-temporale tipica del proprio tempo, e non di altri. In questo senso la straordinaria idea di cronotopo bachtiniano, precisata da Segre (qui non importa se prima l'uno dell'altro¹¹), funziona nei testi perché essi accettano i cambiamenti di prospettive dentro l'area dispositiva dei generi; attraverso il cronotopo i testi coscientemente s'illudono di rispecchiare in qualche modo il mondo, con le distorsioni e gli slittamenti tipici del linguaggio, che però, rispetto alla pur lenta variabilità adattativa delle lingue, ha le sue strutture costanti determinate dalla concreta conformazione del nostro sistema percettivo (ed è questo il punto).

Anche nell'idea di cronotopo si possono vedere alcune interferenze con l'immagine speculare di realtà come entità concreta e reversibile nella letteratura; lo stesso Segre, per esempio, nel cercare una sintesi critica e sfruttare l'integrazione einsteniana della quarta dimensione temporale rispetto allo spazio tridimensionale euclideo, dice: «Il s'agit là de faits qui appartiennent a l'histoire individuelle et, par son intermediaire, a l'histoire collective. Cette histoire se transforme, dans l'oeuvre litteraire, en un espace narratif ou poetique comportant un renversement qui fait penser a la conversion du temps en espace proposée par la physique d'Einstein» (Segre, 1967, 165-166¹²). In realtà il tempo einsteniano è una dimensione, un'estensione che si aggrega indissolubilmente a quelle dello spazio; non spazio in sé ma attributo fondamentale per descrivere lo spazio-tempo. Nel passaggio concettuale dalla fisica all'ambito letterario la lieve asimmetria logica (dire «dimensioni dello spazio-tempo» e «spazio» *tout court* non è la stessa cosa, così come, se vogliamo pensare a una narrazione, parlare di «dimensioni spazio-temporali di una vicenda amorosa» e di «tempo di

¹¹ Sulla questione si veda Pioletti (2018).

¹² L'articolo è inserito in traduzione in Segre (1969, 17-28).

una vicenda amorosa» non significa necessariamente parlare della medesima cosa) può condurre – non è il caso di Segre, ma lo è stato e lo è spesso ancora in altri – a parlare delle circostanze extraletterarie evocate nei testi come luoghi concreti e trasferibili, suscettibili di convertibilità immediata e realista. Non è un caso che il tentativo di Segre fu quello, fondamentale e auspicabile, di reintrodurre nel formalismo spinto di certe letture dell'epoca anche gli aspetti più legati alla storicità. Ma è evidente che, nel passaggio cognitivo dallo spazio quadrimensionale della realtà alla rappresentazione di tale spazio in termini mentali e simbolici e poi narrativi e linguistici (le lingue sono bidimensionali), si verifica una radicale trasformazione che, per moltissimi aspetti, ancora sfugge al sondaggio neuroscientifico. Di più: l'idea fisica e controintuitiva del tempo einsteniano non è quella esperita o elaborata dal cervello sulla base dell'adattamento al senso circadiano (*circa diem*) e quindi sembra non essere utilizzabile come tale nel cronotopo letterario, che anzi – situandosi tra autore e lettore – ha estensioni nel passato della scrittura e nel molteplice presente dei destinatari. In questa prospettiva considero complementare o correttiva (non alternativa) un'impostazione cognitivista che intenda il concetto di «intelligenza incarnata» del lettore (qual è anche il critico) nel senso più umanistico e ampio possibile.

Ho riscontrato aspetti convergenti con quanto intendo dire in una versione di «spazio» del cognitivismo (che in generale trovo però ancora difforme e inadeguato rispetto alle esigenze interpretative di tipo letterario) in Tucan (2014), pure se l'autrice si occupa di problemi differenti. A proposito della diversa concezione di spazio nell'ambito del racconto (inteso nel senso più generale), per esempio, si considerino queste notazioni su *blend* e *blending*: «La teoria del *blending*, o *amalgama*», osserva Tucan, «postula che il significato abbia natura dinamica. [...] La teoria del *blending* implica un modello che si compone di quattro spazi: due spazi sorgente, uno spazio generico che raccoglie le informazioni dei due spazi sorgente in generale e un *blend* nel quale le informazioni provenienti dai due spazi sorgente vengono combinate e affinate» (2014, 91-94). Le traiettorie complesse di simile dispositivo in effetti cambiano alla radice lo stesso statuto di realtà, moltiplicandone i piani in entrambe le direzioni;

nel caso della letteratura, dal mondo al testo e dal testo al mondo: «le rappresentazioni di spazi mentali narrativi non emergono solo da informazioni “reali” o “fattuali” interne allo *storyworld*, ma possono anche derivare da ciò che nella storia ‘non è reale’, per esempio dalla molteplicità degli spazi mentali creati dai desideri, dai sogni, dalle ipotesi irrealizzate dei personaggi, o da alternative che sono considerate ma non attualizzate» (2014, 95). S’intende dunque che, nella lettura (e nella scrittura) spazi reali e spazi fittizi sono in costante reciproca comunicazione osmotica, e non in disposizione doppia, riflessa, distinguibile, separata. Ciò che – ma forse mi sbaglio – questo dispositivo non contempla è che, considerati due individui in comunicazione e uno in ascolto, nella realtà naturale lo spazio-amalgama, il blend, non è uno, ma è triplo; nel caso di due spazi sorgente è doppio, perché comunque la combinazione potrà essere tendenzialmente condivisa, ma non sarà mai sovrapponibile nei due soggetti, se non in una prospettiva astratta e disincarnata e solo quando il contenuto dello spazio sorgente sia minimo e sottoponibile a statistica: ciò che non avviene negli spazi-sorgente letterari. È comunque evidente, nella impostazione generale del cognitivismo, che l’attenzione è sperimentale ed è spostata sulla comunicazione situazionale; nel caso di una possibile applicazione alla letteratura sarà dunque sbilanciata sulla ricezione oppure – quando si tratti di un’applicazione interna ai testi – dovrà supporre, oltre l’esclusione del mondo dell’autore, la ricerca in via non sperimentale del senso delle relazioni fra i personaggi; il che conduce inevitabilmente, come si può constatare dai vari pur interessanti tentativi fatti in questo senso (per esempio: Semino, 2011; Ceserani, 2014; Gambino e Pulvirenti 2014), a utilizzare strumenti già consolidati (ci si aspetterebbe provenienti soprattutto dall’estetica della ricezione) usando terminologia differente. L’«estetica sperimentale» (nella definizione di Gallese (2014), che la preferisce a «neuroestetica») non sembra essere utile per comprendere aspetti amodali e generali che non possono contemplare il ruolo originariamente *embodied* e le scelte incarnate dell’autore (che risultano inattingibili, se l’autore non è presente e se lo è in forma indiretta: nessuno potrà mai pervenire a ogni blend attivato in ciascun passaggio sintattico dall’immaginazione narrativa di uno scrittore nella sua solitudine, sospeso, come il trapezista di *Primo dolore* di Kafka, in equilibrio tra il tetto del circo e il pubblico che l’osserva

da giù) e che a loro volta fanno capo all'astrazione simbolica di un intero sistema di riferimento qual è il genere secondo l'ipotesi discussa in queste pagine. Anche l'idea di «immaginazione narrativa», espressa in area cognitivista per esempio da Turner (1996), come strumento di previsione e organizzazione fondamentale per la cognizione, conferma la naturale propensione alla narratività dell'uomo già individuata per esempio dalla psicologia nell'inevitabile costruzione del «romanzo individuale» durante il processo formativo di una persona. In ogni caso aiuta a comprendere la narratività, che è una – per quanto importantissima – fra le caratteristiche del romanzesco, ma che non esaurisce la possibile definizione di romanzesco¹³.

I generi come «linguaggi», dunque, nel senso chiarito sopra, benché forse passibili di mutazioni e adattamenti sulle lunghissime distanze, tendenzialmente più rigidi rispetto alle «lingue» letterarie, conformati su paradigmi e modelli in grado di permettere alle forme, agli oggetti storici sottodimensionati di cambiare entro quei limiti. La distanza tra il *come* le lingue raccontano (e siano in grado di raccontare) la realtà e il *cosa* sia davvero la realtà è una misura incomparabile: chiedere che differenza esista tra «come» e «cosa» è come istituire una relazione analogica tra «mangiare» e «frutto»; si tratta di una relazione disallineata che necessita di un'attivazione sintattica almeno implicita (come sarebbe se lo facesse Tarzan, dicendo: «mangiare frutto», con l'omissione del verbo che pure è lì in forma implicita perché ci pensa l'interlocutrice Jane a decodificare il senso). Su tale attivazione sintattica, sul rapporto fra le cose e il loro accadere da una prospettiva dinamica inesorabilmente umana (a meno che non si scopra

¹³ Per un solido tentativo teorico in senso biologico-cognitivista si veda Casadei (2018), che però è sullo sfondo di alcuni miei dubbi qui espressi circa la possibilità di una prassi critica autonoma fondata solo sul concetto di *embodiment*. Alcune perplessità suscita anche l'introduzione di Stefano Calabrese a Calabrese (2012), basata fra l'altro sull'esempio equivoco di una pubblicità il cui testo l'autore sembra fraintendere: si tratta della promozione di una celebre marca di biglietti-memo in cui una coppia è a letto addormentata e la donna porta, attaccato sulla fronte, un biglietto con un nome scritto; l'originale del testo è «Jade», ma l'autore legge «Jane» e su questo – non so se consapevolmente o meno – Calabrese basa il confronto interpretativo, a partire da *schema* e *script* desunti dall'immaginario di Tarzan e Jane, totalmente assente nella fonte esemplare. Il messaggio è più sornione e allude alla probabile abitudine dell'uomo di cambiare spesso partner, sicché il post-it serve per ricordare il nome dell'ultima conquista. La manipolazione, in realtà, mette in evidenza proprio i pericoli di una comunicazione squilibrata sulla ricezione.

che anche Cita ha scritto un romanzo) consiste il cronotopo; sulle basi di questo rapporto e del cronotopo il linguaggio regola la sua maniera di dare un ordine (magari anche grazie al paradigma numerale); con il linguaggio che osserva tale rapporto attraverso il linguaggio la letteratura s'interroga e il romanzesco, dietro ciascuno di questi momenti in una volta sola, la osserva interrogarsi.

7.

In termini ancor più radicali, penso ad aspetti linguistici profondi come per esempio la negazione frasale, che rende asimmetrica la struttura linguistica rispetto alla percezione del mondo. Si tratta del caso all'apparenza innocuo in cui, come dice Moro (2015, 278), fatti salvi alcuni casi precisi, «la negazione capovolge le condizioni che rendono vera (o falsa) una frase» e che costituisce un'anomalia sintattica (necessita di un morfema specifico e non si può organizzare con gli stessi elementi dell'affermazione contraria) e allo stesso tempo inficia la più intuitiva e semplice delle idee sul linguaggio: nella negazione frasale «non esiste un fenomeno che stimoli il contenuto (e la struttura, ovviamente) di una frase negativa» (2015, 280). Per usare un esempio chiaro di Moro, «Se entrando in una stanza vuota, io dico *in questa stanza non c'è una ragazza bionda*, qual è il rapporto tra quello che vedo e che costituisce il mio stimolo percettivo e la mia frase? Nessuno; o, meglio, è una frase vera ma non è stimolata da uno stato di cose: se lo stato di cose è lo stimolo cui si riferisce la frase allora ci sono infiniti stati di cose che potrebbero stimolare la stessa frase corrispondenti agli infiniti oggetti che possono essere in quella stanza tranne una ragazza bionda» (2015, 280). Sembra quasi un piccolo inceppamento strutturale della lingua nell'esprimere l'assenza di un referente che, invece, il cervello è in grado di accettare. Mi pare che il romanzesco contenga il pervicace tentativo linguistico di esplorazione in questi «infiniti stati di cose» al limite del possibile, proprio nel senso melandriano. Ma la mia domanda piuttosto è: come è possibile interpretare il problema del realismo letterario, se esso si basa sulla rappresentazione di un mondo che, in quanto fittizio, non c'è da nessuna parte? Com'è possibile dire che il mondo detto in un romanzo rispecchia il mondo di fuori se il mondo del

romanzo è costruito su una menzogna, una negazione implicita e continuata dalla prima pagina all'ultima (salvo eventuali effetti di realtà) o, quantomeno, una sublimazione della realtà basata su negazioni o ipotesi di realtà? Moro (2015, 271-313) evidentemente non affronta la questione da questo punto di vista, ma lo fa sul piano di stretta linguistica. Tuttavia, forse – ma la mia è poco più di un'ipotesi – il problema della «negazione nel cervello» (intorno al quale mi pare che si aggiri perlomeno un aspetto della «sospensione d'incredulità» letteraria) abbia più di una implicazione nel concetto di realismo (oltre che complicare non poco la prospettiva cognitivista sull'*embodiment* degli atti linguistici, senza distinzione tra le complesse peculiarità strutturali comuni a tutte le lingue.¹⁴ Ancora di più: cosa è realistico in una descrizione dettagliatissima di un romanzo ottocentesco in cui l'autore ha scelto fra le infinite possibilità della stanza dell'esempio di Moro solo una parte degli oggetti, persino quelli che, come la ragazza bionda, possono non esservi? In questo ambito, invece, la teoria della *embodied simulation* e della «partecipazione allocentrica» è utile per comprendere come, fin dall'infanzia, il rapporto con il mondo esterno preveda (anzi quasi esiga come strategia di sopravvivenza) l'ipotesi e il *se fosse* nell'ordine della controfattualità, cioè di un lento apprendimento di ciò che potrebbe essere in base ai dati forniti a poco a poco dal mondo (Calabrese, 2014). Il dato significativo consiste nel fatto che sono le fiabe e le storie fantastiche a essere meglio utilizzate dagli studiosi per comprendere il rapporto con il mondo attraverso il racconto; non lo sono le narrazioni «realiste» nel senso critico comune. Eco (2016 [1997]), parlando degli schemi di riconoscimento nel naturale dinamico, affronta tutta la questione del realismo da un altro punto di vista; tuttavia mi pare che il modo con cui, per esempio, conclude il cap. 2 attesti la sua stessa dichiarata volontà di non scendere sotto la «soglia inferiore» della semiotica e, d'altra parte, mostri la difficoltà fino ad oggi inaggrabile (le cui spie sottolineo in corsivo, mentre metto i corsivi originali del testo fra virgolette): «Gli schemi *potranno anche* essere considerati come *pochissimo naturali*, nel senso che *non preesistono* in natura, ma ciò non toglie che siano “motivati”. In

¹⁴ Si considerino infatti le perplessità di Moro (2017, 81) con ulteriori riferimenti bibliografici.

questo *sospetto di motivazione* si svelano le linee di tendenza del “continuum”» (2016, 153). Se non sono naturali (o sì o no, non «pochissimo») da cosa sono motivati, soprattutto pensando che l'uomo non può osservarsi escluso dalla natura? Persino se fossero motivati convenzionalmente, come Eco sembra suggerire (*ibid.*, in nota), non si riesce – non si può, a mio parere – a venire a capo dell'aporia.

È implicito – ma è uno snodo logico che poche volte si osa evidenziare – che lo stesso concetto di «realismo» (ancor più di «realità») condivide fin troppe sfumature semantiche con quello di verità: in Italia ne abbiamo anche avuto una variante nel Verismo a riprova. Ma – per non allontanarmi troppo della questione – è proprio sull'idea molteplice e prospettica di realtà e verità che il romanzo s'intigna nel raccontare come può essere che stiano le cose in infiniti modi possibili, dentro una concezione della verità sempre molteplice: verità individuale doppia, edipica secondo la lettura di Ricoeur, in cui cioè l'antieroe è allo stesso tempo soggetto e oggetto d'osservazione, osservatore irrimediabilmente implicato e lacerato nella sua limitatezza di fronte all'essere infinito e irrisolvibile; e verità collettiva e plurale, in lotta su diversi piani di realtà, secondo interessi e modi, come l'Antigone sempre secondo Ricoeur, il quale non per caso cerca il senso della tragedia come spazio esteso, come dimensione sperimentale, con un respiro simile al concetto di limite dei generi secondo Melandri, anche se – mi sembra – con intenzioni diverse (Ricoeur interessato piuttosto al *cosa* e Melandri al *come*)¹⁵.

È necessario considerare anche un altro passaggio logico: dire che la nostra percezione moderna di realtà è quella che definisce il romanzo risulta tautologico e non risolve il problema della genesi – e dell'origine – del fenomeno; introdurre un correttivo, retrodatando la funzione realista come fa Segre, e affermare che il romanzo ha la sua genesi nell'epoca medievale non fa che ampliare l'alveo cronologico del canone (il quale a questo punto ha fatto del realismo e di un modo un paradigma commisurato al genere) senza con ciò smettere di renderlo esclusivo invece che inclusivo, ciò che, almeno dal mio punto di vista, è necessario per riuscire a trovare criteri unificanti o differenziali. Detto altrimenti e nei termini di

¹⁵ Ho in mente in particolare Ricoeur (1977; 1993). Si vedano al proposito Gattinara (2013) e Casucci (2021).

cui sopra: affermare che il concetto (moderno) di realismo è il criterio distintivo comporta la supervalutazione dei contenuti rispetto alle strutture formali e all'organismo linguistico; ma come vediamo il mondo e cosa vediamo del mondo sono due processi indivisibili del nostro raccontarlo; e sono indivisibili nel cronotopo. Esiste un cronotopo del romanzesco che si differenzi nel tempo estendendo diversamente una o tutte le quattro dimensioni? E non è forse il cronotopo, legato com'è allo spazio e tempo percepiti, più stabile di quanto si pensi, perlomeno per ciò che concerne i processi e il ruolo delle funzioni primarie? Cosa dovremmo dire sul realismo estetico nella più stretta attualità, considerando il possibile bypass simulacrale dei nuovi schermi percettivi nella conoscenza del mondo? E cosa del realismo in un disegno del mondo che, secondo Floridi, starebbe entrando nella quarta rivoluzione dell'iperstoria e che dovrà fare i conti, dunque, con l'infosfera e un possibile iperrealismo? Un altro cronotopo con un'altra dimensione? Ci sarebbe da pensare, per l'ennesima volta, alla fine del romanzo, a cui di tanto in tanto sembra essere necessario allestire il funerale? O perché non pensare, invece, a una nuova strategia di adattamento, nuovi supporti per la scrittura, materiali o immateriali, trasportabili come un papiro o, ancor più, un libro? La capacità proteiforme del romanzo, alla fin fine, sembra essere la prova più forte della sua resistenza in quanto sistema (in senso comune) o genere (in senso melandriano) a sé.

Anche perché, se ha ragione chi vede proprio nel passaggio dall'oralità alla scrittura la scaturigine del romanzo e addirittura la logica conseguenza della sua «invenzione» (Loretelli, 2010), risulta evidente quale tipo di salto critico sia necessario nel valutare i rapporti tra realtà e romanzesco. «Il significato, in un'opera d'arte narrativa» dicono Scholes e Kellogg (1970),

è una funzione del rapporto tra due mondi: il mondo fantastico creato dall'autore e il mondo "reale", l'universo percepibile coi sensi. Quando diciamo che "capiamo" un'opera narrativa, vogliamo dire che abbiamo trovato un rapporto soddisfacente, o una serie di rapporti soddisfacenti, tra questi due mondi. [...] Per il momento dobbiamo occuparci di problemi più fondamentali, il primo dei quali sarà il rapporto tra il mondo reale dell'autore e quello del lettore.

In una cultura orale questo problema non esiste. Il cantore e gli ascoltatori partecipano allo stesso modo e lo vedono con gli stessi occhi. [...] In una cultura

scritta, com'è ora la nostra, un testo fissato dalla scrittura tenderà, tuttavia, a sopravvivere al suo ambiente originario e si troverà costretto a farsi strada in un ambiente del tutto estraneo (1970, 103-104).

Si parla di «funzione del rapporto», non di rapporto immediato; ciò che si scopre – da parte del lettore – è una «serie di rapporti»; ciò che, invece, il critico cerca sono piuttosto le funzioni di quei rapporti. Ed è forse vero (ma non sono in grado di vedere fino a che punto) che nell'oralità il cardine funzionale è sottodimensionato rispetto a quello immediatamente relazionale; per esempio nel teatro e in generale nelle arti performative, in cui l'effimero caratterizza il circolo comunicativo e la presenza dei destinatari è decisiva, si può ancora vedere la stessa asimmetria, seppure con altre implicazioni. Con tale impostazione «storico-antropologica»¹⁶ della *natura* della narrativa, si comprendono bene queste parole su Auerbach:

Il realismo si è mostrato un fattore così potente nell'arte narrativa che il suo influsso si farà forse sentire per sempre, in qualche misura; può darsi che gli artisti letterari non riescano più a ritrovare l'innocenza del *romance* prima dell'avvento del romanzo. Si è anche dimostrato impossibile per uno dei tentativi più poderosi e prestigiosi di vedere la narrativa occidentale nel suo complesso – la *Mimesis* di Auerbach – considerare questo argomento unicamente in termini dello sviluppo del realismo (Scholes e Kellogg, 1970, 107).

Rilevo solo di passaggio che anche Auerbach – mi sembra – finisce per far confluire l'idea di *mimesis* nel concetto di genere (tanto da supporre che persino la storiografia sia un genere a sé) o perlomeno di categoria sovradimensionata attraverso la quale poter distinguere un insieme compatto di opere della tradizione occidentale. Ma, rispetto a Scholes e Kellogg, andrei persino oltre: nello sforzo per ricostruire la vicenda del romanzesco e ricondurre il problema alle funzioni specifiche di un genere, conserverei pure una possibile distinzione di comodo tra *romance* e *novel* presente nella tradizione critica anglosassone, senza tuttavia che tale distinzione di comodo possa persistere in altre lingue (come fra *romance* e «romanzo» nel senso italiano) e senza che il *romance* possa implicitamente

¹⁶ Così Brioschi nella *Presentazione* a Scholes e Kellogg (1970: viii).

essere escluso dal romanzesco in quanto irrealistico (in senso auerbachiano) o, come talvolta si dice, idealizzante, al contrario del *novel* moderno e borghese. *Romance* e *novel*, dal mio punto di vista, sarebbero varietà o forme (in senso scientifico e stretto) della medesima specie, il romanzesco, e non storiograficamente intese come per Watt (1976). Li penserei come due filoni secondo l'impostazione di Pavel (2015), pure non per forza alternativi o scanditi secondo un prima e un dopo nella storia, talvolta persino confluenti in singoli autori immersi in modo speciale nel rovello della scrittura in quanto anche sperimentazione pervasiva di ogni strategia e modalità poetica, come accade con Cervantes, capace di scrivere il *Chisciotte* e il *Persiles* secondo due direttrici in apparenza antitetiche. L'*Amadís de Gaula* e il *Lazarillo de Tormes* sarebbero entrambi romanzi (secondo la terminologia italiana) di diversa varietà, predicabili come si vuole (romanzo cavalleresco e romanzo picaresco), ma partecipi della medesima e più generale vicenda familiare pregressa (il romanzesco) per ricostruire la quale è ancora necessario il ricorso composito a forze diverse; tanto più necessario, tale sforzo, in questo momento storico in cui i più vari *studies* stanno seppellendo di contentutismologie retroattive – si passi l'invenzione inquieta del termine – la storia dei testi. Antropologia, linguistica generale, scienze cognitive, storiografia, *digital humanities*, geografia culturale, oltre che la condivisione e collaborazione comparatistica fra letterature diverse, lontane e non solo occidentali, potranno contribuire agli studi sul romanzesco inclusivo, per verificare l'ipotesi di un genere scaturito da complesse implicazioni che qui, in maniera confusa, sto cercando di evocare in forma problematica e interlocutoria.

8.

In questo quadro complesso, a mio parere, la soluzione provvisoria consiste dunque nell'inclusività massima che poi consenta (direi per abduzione, alla Peirce) di osservare con pazienza le anomalie e di perlustrare gli angoli remoti della sfera. Magari tale sfera è meno estesa di quanto mi appaia, ma per affermarlo ho bisogno allo stesso tempo di non escludere tutti gli elementi costitutivi che compongono ogni unità che potrebbe appartenere all'insieme. Se affermo che il realismo è un criterio – parlando

solo del realismo occidentale e moderno – risulta che guardo tutta la sfera dal mio angolino di universo, quando all'altro angolino – con un'idea di realtà diversa, con un'altra lingua, ma con le stesse strutture linguistiche – qualcun altro potrebbe a sua volta escludere la mia identità con la medesima buona fede, dicendo parimenti che il mio non è un romanzo realista. E le anomalie sono tante. Faccio solo pochi esempi in via interlocutoria oltre a quelli qua e là già fatti in queste pagine, esempi di fronte ai quali dichiaro in alcuni casi la mia incompetenza (ed è per questo che, sul problema del romanzesco, auspico uno sforzo di maggiore collaborazione per mettere insieme i pezzi di un fenomeno che, magari, è più articolato, meno occidentale, più sistematico e – alla lettera – più generico di quel che si pensi).

Un primo esempio deriva dall'includere tra le possibilità quella della poligenesi: la dislocazione del romanzo in quanto fenomeno spiegabile entro un'idea del romanzesco che faccia ricorso a processi di adattamento e di strutture cognitive (che attenga all'area dell'originario nel senso di cui sopra, insomma), potrebbe spiegare testi a prima vista anomali, che però così anomali non sarebbero e avrebbero nomi diversi per varietà diverse ma comparabili.

Andrew Plaks inizia così un articolo su *Il romanzo nella Cina Premoderna* nel contesto della ricca impresa editoriale in cinque volumi a cura di Moretti (che considero un ottimo esempio di inclusività, con tutti i felici rischi del caso):

Definire «romanzo» la prosa d'invenzione fiorita nella vecchia Cina (molto prima dell'influenza occidentale dal tardo XIX secolo in poi) può sembrare nel migliore dei casi un fraintendimento tassonomico – e nel peggiore una pura e semplice sciatteria. Sarebbe come classificare uno squalo tra i delfini e un gufo tra i pipistrelli (Plaks, 2002, 57).

Un'esclusione senza margini di recupero basata sul criterio più indiscutibile, esemplificato con l'incomparabilità di classi biologiche diverse che solo i bambini confondono per l'apparente somiglianza (gufi e pipistrelli, squali e delfini), oltre che, come lo stesso Plaks chiarisce nelle successive considerazioni che qui riassumo, sull'asse geografico spostato altrove rispetto al luogo in cui oggetto e parola per definire l'oggetto sono

nati. Insomma, una eterogeneità in senso stretto e radicale. Ma solo poche righe dopo, nella stessa pagina, Plaks continua:

La soluzione più semplice consisterebbe nell'eliminare il termine «romanzo» dal bagaglio terminologico degli studi di comparatistica che trattino di testi premoderni non occidentali. E tuttavia, le testimonianze letterarie della civiltà umana suggeriscono altrimenti: fin dalla tarda antichità, nel Mediterraneo orientale e in luoghi lontani fra loro come l'India, la Persia, la Cina (e più tardi il Giappone) si osserva l'esistenza di forme di narrativa lunga che, pur non essendo perfettamente conformi alle convenzioni estetiche del romanzo occidentale, sono ad esse almeno *commensurabili* (Plaks, 2002, 58).

La terminologia ora sposta la possibilità di paragone non fra classi o sottoclassi di specie differenti, ma sulla forma diversa (che corrisponde alla varietà di una medesima sottospecie) forse non omogenea ma comunque confrontabile, in base a (e a partire da) tutte le caratteristiche sovraordinate della specie. E di conseguenza Plaks, nel parlare di Cina premoderna, usa la parola «romanzo» in tutto il resto dell'articolo. La netta assimilazione della categorizzazione biologica (zoologica o botanica che sia) a quella letteraria mostra qui tutta la sua inefficienza formale; ma non è questo il punto, anche se è il medesimo rischio che si corre in alcune letture evoluzionistiche della letteratura, sganciate da precise restrizioni e delimitazioni di campo¹⁷. Il punto è che (lasciando da parte anche la distinzione discendente tra specie e sottospecie che davvero in letteratura a questo punto è

¹⁷ Si veda almeno Cometa (2011) per un resoconto bibliografico critico e un esame sintetico del possibile incontro strumentale fra scienze deboli e forti (anche se in realtà, come osserva lo stesso Cometa, nell'orizzonte storico a lunghissima portata è piuttosto un re-incontro). Cometa considera le prospettive e i limiti di alcune tendenze critiche recenti, quali biopoetica o evoluzionismo letterario, che tuttavia in questa sede non è possibile approfondire, per quanto taluni aspetti sullo sfondo siano logicamente comuni o conseguenti rispetto al nodo delle mie considerazioni. Si tratta di questioni che esigerebbero, per quanto riguarda le arti (in linguistica si è fatta più strada), una riflessione ampia basata, almeno per il momento presente, più su ipotesi e proposte che su sperimentabilità. Tuttavia mi pare che: 1. Il darwinismo applicato ai fenomeni culturali parta spesso da un fraintendimento che non tiene conto di un elemento fondamentale dello stesso darwinismo corretto: l'adattamento di una specie non avviene gradualmente e per risolvere uno per uno i problemi posti dall'ambiente; la giraffa, per usare l'immagine più celebre, non allunga a poco a poco il collo come un elastico per arrivare al ramo più alto o combattere più efficacemente, ma è il salto di specie di una giraffa con il collo più lungo che la privilegia sulle altre e la rende vincente sul piano di progenie e trasmissione del carattere. 2. Inoltre, data la casualità di molti processi evolutivi, spesso la questione è posta in termini antropocentrici (che, nella biopoetica, è il pericolo opposto e complementare rispetto al riduzionismo) e microstorici e non considera che la capacità

inadatta e sarebbe pure ridondante rispetto a genere e sottogenere, presente anche nelle categorie biologiche) non è un problema di mammiferi e uccelli con le ali, ma di varietà (come da botanica) o forme (come da zoologia) della stessa sottospecie che sono confrontabili in base a una sufficiente quantità data di caratteristiche. E si consideri che, come in natura, è possibile una qualche comparabilità anche tra specie diverse e osservare ligri, muli e zonkey letterari in libertà e persino, se non squafini e gufistrelli, qualche strano patchwork unico per famiglia e genere, con becco, arti palmati e sedere di castoro, che depone le uova e allatta, schizza veleno dalle unghie, è luminescente, ha dieci cromosomi sessuali e forse è nato da uno stupro, quando, secondo leggenda, un ratto d'acqua un giorno violò una povera anatra uscita incautamente sola in un pantano. Ed è così che può essere nato un romanzo ornitorinco monotremo.

cognitiva potenziata possa non essere per forza un vantaggio adattativo, ma, al contrario, sulla lunghissima gittata dei processi naturali, un tratto autodistruttivo (se è vero, fra l'altro, che la presenza dell'uomo sta conducendo la natura al collasso: e non si comprende perché la natura dovrebbe selezionare, allungando il collo della giraffa umana, una specie che porti sé stessa e la medesima natura alla distruzione sistematica). 3. Se l'egoismo (nel senso strettamente biologico di istinto all'autoconservazione) è un tratto diffuso in natura, la componente dialogica dell'arte (ossia il problema di un processo integrato che preveda la necessità di almeno due parti cooperanti: destinatario e destinatario) potrebbe subire un sensibile ridimensionamento. In una prospettiva radicale, il più possibile asettica e distante, potremmo dire che in realtà, quanto ad adattabilità, gli insetti sono vincenti sugli uomini, l'arte comunicativa dei quali ha spesso come nucleo propulsivo proprio la comunicabilità, in una *impasse* inevitabile per non poter riuscire a dire. Per me costituisce un'immensa anomalia e un discrimine ingombrante che lascia sgomenti *I sommersi e i salvati* di Primo Levi: non so come temperare privazione della lingua pure attraverso l'uso violento della stessa lingua, ineffabilità del male assoluto e tentativo di comunicazione in un libro, suicidio dell'autore, eredità letteraria e negazionismo pervicace, così ancora vivo e vegeto nel tempo attuale. Se il linguaggio può essere anche strumento di negazione delle lingue altrui fino alla menzogna radicale, se esso è incapace di stabilire il punto di una memoria condivisa, conducendo al silenzio e all'autodistruzione, è implicito che il medesimo strumento linguistico contenga in sé tutti i difetti che il cervello ha raccolto nel processo evolutivo. Si può fare l'«elogio» di tale imperfezione da un'altezza nobilissima (Levi Montalcini, 1987), ma se ne devono pure rilevare i limiti strutturali e naturali. Da una prospettiva critica rispetto al cognitivismo: non comprendo perché la svolta empatica celebrata con la scoperta dei neuroni specchio abbia messo in evidenza, nella comunicazione di massa e anche nell'applicazione critica dei fenomeni, solo gli aspetti positivi della simulazione; come sappiamo, l'uomo empatizza pure con le più abiette azioni dell'uomo; ci sarebbero da considerare, dunque, anche gli accorgimenti amodali e razionali positivi di contro-empatia, tesi a difendere la specie dalla distruzione quanto quelli empatici privi di immediato controllo razionale; anche le *tricotenses* davanti alla ghigliottina o chiunque agiti lo spettro dell'untore si dispone simulando empaticamente con la folla e nella folla. Quanto c'è dunque di empatico, e quanto di razionalità contro-empatica e intenzionale-non-motoria nella narrazione delle nostre vite? E quanto, nella scrittura e nella lettura di un romanzo (basti pensare alle strategie di autocensura, all'umorismo inverso, ai segni cifrati in maniera controllata o come clic spitzeriani)?

La strategia retorica di Plaks basata sulla negazione negata («non si può, però...») o sull'affermazione subito disattesa, come sappiamo, ci è comune quando è necessario procedere con cautela lungo un sentiero sconosciuto o minato da chi vi ha camminato prima. Tanto più se, come spesso capita nel mondo accademico, i primi esploratori hanno sistemato qua e là cartelli minacciosi che portano scritto «Private property. No trespassing» per avvertire i possibili inottemperanti circa le conseguenze in giudizio. Invece è da considerarsi utilissima la violazione del monito e il tracciamento di qualche metro in più di cammino, come nel caso di Plaks. Simile, tale caso, nella forma cautelativa e nella implicita ricchezza di risultati futuri, a quello per esempio di Maria Teresa Orsi nell'introduzione a *La storia di Genji*, opera giapponese composta all'inizio del secondo millennio, in piena epoca Heian (794-1185). In questo caso le strategie cautelative sono interne al ragionamento e non si organizzano in premessa:

Il *Genji monogatari* viene spesso indicato come il primo esempio di romanzo psicologico. Se simili attribuzioni suonano sempre alquanto arbitrarie, leggendolo non si può evitare di avvertire quanto si proceda in profondità nello scandagliare l'animo umano e come il quadro che ne deriva sembri spesso in sintonia con il modo di sentire di oggi (Orsi, in Murasaki, 2015, xxxii).

Ma l'autrice – a prescindere dalle complesse questioni filologiche che non sono in grado di apprezzare a fondo – accoglie con generosità il termine «romanzo» in tutta l'introduzione, sceglie la possibilità critica più inclusiva e, aggirando sia il problema della eterogeneità sia quello della restrizione cronologica, afferma:

Romanzo, potremmo chiamarlo, accettando la definizione più semplice e scarna del romanzo inteso come «opera lunga, in prosa, d'invenzione». Ma il discorso si potrebbe ampliare, possedendo l'opera di Murasaki Shikibu alcune qualità che la critica, non più rigidamente ancorata alla definizione apodittica di Hegel del «romanzo come moderna epopea borghese», tende ad attribuire a opere appartenenti a periodi storici antecedenti la rivoluzione borghese e industriale (2015, x).

Varrebbe la pena di andare fino in fondo dalla prospettiva opposta e usare a riprova come criterio quasi-qualitativo (certo con buona dose di

distanza ironica, di apertura e con criterio analogico ampliato, senza sostituire numeri o pacchetti discreti alle forme letterarie, perché neanche due romanzi vicini nel tempo sopportano l'identità) la proprietà simmetrica ($A=B \rightarrow B=A$) e, con più opere, quella transitiva ($A=B$ e $B=C \rightarrow A=C$) per vedere quanto a un esame raffinato regga in primo luogo l'ipotesi che il *Genji monogatari* sia confrontabile, nell'ambito del romanzesco inclusivo, con la *Princesse de Clèves* e quindi la *Princesse de Clèves* sia confrontabile con il *Genji monogatari* (il che non è scontato); in secondo luogo l'ipotesi che se il *Genji monogatari* è paragonabile alla *Princesse de Clèves* e quest'ultima è paragonabile a *Madame Bovary*, allora il *Genji monogatari* è paragonabile a *Madame Bovary*. Un'escursione cronologica di circa milleottocento anni che di certo fa venire l'orticaria a più di un critico, già indisposto dalla retorica della negazione negata, e che invece – a mio parere – potrebbe aprire a risorse euristiche inattese¹⁸.

¹⁸ Per inserire la riflessione nel contesto del pensiero filosofico di Melandri, e per intendere le ragioni di quanto sto argomentando, cito diffusamente Mariani (2010), che in forma chiarissima spiega: «Melandri [...] s'interessa già a partire dal 1960 – con *I paradossi dell'infinito nell'orizzonte fenomenologico* – a un particolare tipo di fenomeni, in cui si dà una percezione immediata del «tutto», dove per «tutto» dovrà intendersi la forma di un contenuto. Si tratta – per dirlo con un tecnicismo – dei «momenti figurali» o «quasi-qualitativi», in cui effettuiamo un'intuizione immediata di una molteplicità. I granelli di sabbia, uno stormo d'uccelli, la volta stellata, etc., sono esempi di «momenti figurali», in cui l'apprensione di un insieme indeterminato non si dà per semplice sommatoria delle singole parti. Più semplicemente, per riconoscere uno stormo d'uccelli non siamo costretti a effettuare una serie di percezioni individuali e successivamente aggiungere le singole componenti; il riconoscimento di un cielo notturno avviene in modo istantaneo, indipendentemente dal numero delle stelle che lo compongono. Il risultato filosoficamente più maturo di queste analisi [...] consiste (a) nell'introdurre categorie organicistiche in opposizione a quelle atomistiche; (b) nel riconoscere che il momento strutturale – il quale ha per funzione specifica di costituire le singole parti in un insieme più complesso e d'ordine superiore – pertiene direttamente al fenomeno stesso e non si aggiunge esternamente come se ne rappresentasse un qualcosa d'indipendente. La forma coabita nel contenuto o, meglio, la forma è nel contenuto e, viceversa, il contenuto annuncia in sé la possibilità della forma. Emerge tuttavia un'aporia di rilievo che torna a presentarsi – in logica così come in psicologia – con una sorta di effetto boomerang: una volta affermata la maggior pregnanza del tutto sulle singole parti, ci ritroviamo a dover fare i conti con il problema dell'individuazione. In un contesto in cui è il tutto a precedere e determinare l'insieme degli individui, siamo ancora in grado di dire $a = a$? La priorità del complesso sul semplice non rischia forse di dissolvere in un magma indistinto la particolarità dei singoli elementi? [...] La risposta di Melandri consiste nel riconoscere che l'identità rimane per principio possibile, a patto però d'abbandonare la sua natura elementare. Si dovrà piuttosto parlare di un'identità a carattere funzionale, vale a dire non più la relazione statica $a = a$, bensì la dinamica $a : b = c : d$. Detto altrimenti, l'individuo si definisce in relazione al contesto in modo tale che una definizione della sua identità ($a = a$) risulta possibile solo in funzione di una definizione più generale dei termini posti in relazione. Si dà, cioè, un rapporto proporzionale tra il tutto e le parti, senza però invalidare la possibilità di una distinzione tra i due livelli di riferimento. Il contesto non

E anzi, per continuare con ulteriori anomalie del sistema e introdurre un altro esempio conseguente dal principio teorico del romanzesco inclusivo, ecco come ancora Maria Teresa Orsi traduce un passo dei *Racconti di pioggia e di luna* di Ueda Akinari in cui, nel 1768, l'autore adopera implicitamente la proprietà transitiva accostando la sua opera a due classici e due autori lontani nel tempo: uno cinese (primi decenni del 1300) e l'altra giapponese (tra fine del 900 e primi anni del 1000):

Luo Guanzhong compose il romanzo *Sul bordo dell'acqua* e per questo motivo i suoi discendenti per tre generazioni nacquero sordomuti; Murasaki Shikida scrisse la *Storia di genji* e per questo finì per un certo periodo all'inferno; per entrambi fu conseguenza delle opere compiute. Ma se guardiamo la loro prosa, scopriamo che, creando forme rare in ogni particolare, avvicinandosi alla realtà in un'alternanza di silenzio e espressione, con toni ora alti ora bassi e sinuosi, essa fa echeggiare corde nascoste nell'animo del lettore. Qui si può veder rispecchiata una realtà lontana di mille anni. Anch'io per caso possedevo alcune futili storielle e quando le ho buttate giù esse hanno creato un mondo fantastico, dove cantano i fagiani e i draghi combattono. Per quel che mi riguarda, penso non abbiano alcun fondamento, ma chi li legge non deve assolutamente pensare che si tratti di storie vere; non vorrei che per questa colpa i miei discendenti nascessero senza naso o con il labbro leporino (Akinari, 2001, 31).

Dietro la raffinata ironia dell'autore si apre a ventaglio una serie di luoghi familiari e noti ai frequentatori di questioni sul romanzo: il problema dell'episodicità in cerca di cornice (alla base della stessa storia del monogattari¹⁹); la condanna del genere in quanto privo di esemplarità e pericoloso, se «fa echeggiare corde nascoste nell'animo del lettore»; i temi della menzogna e della realtà rispecchiata; persino il tema dell'alternanza fra «silenzio e espressione» che risuonano in chi legge, sotto la metafora acustica e musicale, fa pensare in termini diversi ai medesimi concetti con cui l'estetica occidentale (cioè lo studio della percezione mediante i sensi) ha tentato di capire le strategie tipiche del narrare, piegate piuttosto sul

è l'individuo esattamente come il tutto non è la somma dei singoli elementi. I due piani devono rimanere rigorosamente distinti, ragion per cui s'introduce la necessità di una mediazione analogica, dove per «analogia» intenderemo quel dispositivo – logico e al contempo ontologico – in grado di attenuare l'opposizione tra gli estremi, permettendo un graduale passaggio da un polo all'altro: dal generale al particolare così come dalla forma al contenuto» (2010, 102-103).

¹⁹ Si veda in questo senso Boscaro (2002).

possibile rapporto reversibile tra immagine e parola, come l'ecfrasis, la prosopopea, l'*hablar a los ojos* o la pittura eloquente (straziando o spesso fraintendendo la complessità dell'*ut pictura poesis* nell'epistola oraziana), tutte modalità esplorate e usate persino in maniera sistematica dal romanzo sin da Eliodoro, Longo Sofista o Achille Tazio e integrate nel romanzo bizantino, in versi o in prosa (Cupane, 2013).

Un altro esempio di anomalia, più vicino alle mie competenze, potrebbe consistere nell'osservazione di un dettaglio di questa lunga storia in cui s'intraveda la genesi di un fenomeno particolare nel flusso continuo e all'interno della storia generale del sistema a cui anche *a posteriori*, invece che negarlo in ragione di criteri attuali, possiamo affermare che tale fenomeno appartiene. Se il sistema è quello romanzesco, il fenomeno in dettaglio è costituito dall'uno-due in stretta corrispondenza cronologica, una sorta di microsistema, composto dal prototipo (Il *Lazarillo* del 1554) e dal suo immediato riuso (il *Lazarillo* del 1555), entrambi consegnati ai lettori dietro anonimato. In discussione è dunque l'origine di una variante di genere che finirà per essere compresa nel canone e diventerà addirittura predicativa rispetto ad altre varianti: si evoca infatti la picaresca anche come specificazione in riferimento ad altri sottogeneri romanzeschi, e con ragione, per esempio a proposito di *Pinocchio*²⁰. Il problema è che, se consideriamo che il secondo *Lazarillo* devia subito per introdurre il fantastico metamorfico e addirittura il fiabesco, nel suo rampollare dal tronco principale del romanzesco la picaresca si ramifica da subito e mostra tutta l'ambiguità del concetto di mimesi che noi, oggi, con un'aporia insormontabile, quasi sempre confondiamo con imitazione in senso realistico, rendendo intercambiabili due entità non omogenee quali concettualizzazione e realtà, rappresentazione e realismo (quest'ultimo essendo a mio parere tra i termini più infelici e purtroppo inevitabili usati nel campo delle arti). L'idea del legame romanzesco che tiene stretti in un nodo picaresca, realismo e modernità è per esempio nettissima in Francisco Rico, il quale, parlando dell'anonimo autore della prima parte, afferma che egli: «no ignoraba ni las mañas más sutiles del género que estaba brotando de su

²⁰ Come fa Cerina (1993) sulla scia di Italo Calvino (1981); di recente Agamben (2021). Sul problema della sistematica esclusione della seconda parte del *Lazarillo* del 1555 dal canone picaresco in base all'idea di «realismo moderno» si consideri Cara (2022).

pluma: la novela» (Rico ed., 2000, 127). Non è certo possibile puntualizzare e argomentare ogni passaggio, ma almeno chiarisco che, sullo sfondo, tengo conto delle «correzioni» che la critica recente apporta al problema del realismo e ai sistemi di Auerbach e Bachtin in generale (documentati, fra tutti, da Mazzoni 2011, che però elude passaggi importanti come i contributi di Segre e la correzione medievalista) e con riferimento alla picaresca in particolare (per esempio Gargano (2020) e in generale la raccolta dei saggi inclusi nel volume a cura dello stesso autore, in cui si continua, pur con le consuete cautele, a considerare il realismo come dispositivo critico funzionale e tipico del genere). Tuttavia, è significativo che, nel parlare di picaresca, si passi di norma al *Guzmán de Alfarache* occultando il fatto che, già al suo nascere, la picaresca permetteva manipolazioni di tipo non-realista, tanto da poter a sua volta divenire, in una sua speciale variante oscurata, intertesto per un romanzo a sua volta atipico come *Pinocchio*. L'opinione al proposito ancora di Rico (2001) è definitiva e *tranchant*: tra il *Lazarillo* del 1554 e il *Guzmán* (il tralignamento della continuazione del 1555 è ignorato) si traccia «il percorso che porta dalla precedente specie di finzione al romanzo classico dell'età realista» (2001, 512). L'omissione dell'anomalia riconduce la storia del canone alla sua regolarità dispotica e autocratica.

Un ultimo esempio – in realtà piuttosto intorno a una congerie di fenomeni che considero esemplari – necessita ancora una volta il richiamo al presupposto da cui sono partito, ossia l'idea benjaminiana e melandriana di genere, per evitare le trappole dell'evoluzionismo applicato alla letteratura e per allontanarmi dal concetto di origine storica (che è quella che, un po' sprezzantemente, Perry (1967, 175) cassò con la celebre frase ironica sul primo romanzo scritto da un autore un martedì pomeriggio di luglio; salvo poi cercarle nel suo studio, queste origini). Tale esempio può essere costituito in primo luogo dalla «catena di fatti e circostanze, di archetipi e simboli [...] così forte e stringente da rimanere sostanzialmente inalterata nel processo di smontaggio, riassettaggio e rigenerazione della macchina narrativa» (Ronchey, 2012, xxxiii) e che, intorno al Mille, tra Caucaso e Grecia, conduce alla «vita bizantina del Buddha». Ronchey e Cesaretti, nell'edizione einaudiana del *Baarlam*, eludono quanto più è possibile il ter-

mine «romanzo» e preferiscono quello di «fiaba» (2012, 281-294). Trattandosi, tuttavia, di fiaba coltissima e già capace di organizzarsi nella scrittura con la coscienza delle proprie origini folcloriche, gli editori incappano nel termine tabù, *romanzo*, da cui in qualche modo non si sfugge: «In omaggio a Réginald Grégoire, monaco di Clervaux, chiameremo fiaba quest'utile storia che in antico fu piuttosto mistero, ludo di maggio, prodigio, commedia, ballata o altro di cui si è perduta memoria; e che in tempi moderni si è convenuto di chiamare romanzo» (2012, 284), come peraltro fa senza impedimenti di sorta Rhoby (2022, 42-43) nel suo sintetico profilo storico della letteratura bizantina e, in generale, la critica più recente. Perfino Huet, nel 1670, non esitò a farne un puntello per la sua erudita e inclusiva storia del romanzo (1977, 7; 36; 37). Ma ciò che più m'interessa della vasta area in cui cresce e migra la leggenda sono due aspetti che Ronchey più volte sottolinea e approfondisce in pagine splendide; il primo è costituito dal ruolo di Bisanzio come archivio sterminato, crocevia, punto di raccolta rigeneratore di voci, luogo di sintesi e memoria tra Oriente e Occidente: il che, dalla prospettiva del romanzo, andrebbe studiato e capito meglio di quanto non si sia fatto finora in collaborazione tra bizantinisti e studiosi delle due culture che si sono specchiate da una parte o dall'altra dell'istmo. Il secondo aspetto, conseguente, è racchiuso nell'immagine delle mercanzie di racconti (Piras, 2011), dei percorsi (Piemontese, 2002), degli spostamenti a lungo e lunghissimo raggio sulle diverse vie commerciali, dei viaggi degli uomini e dei loro scambi materiali: con essi viaggiavano anche pezzi di storie, leggende, forme narrative riutilizzabili in cornice o a incasso, alcune delle quali ritroviamo, conservate, nella sintassi di moltissimi romanzi, leggendo i quali spesso non comprendiamo l'aria di antica familiarità, ma l'avvertiamo e ci conforta.

Del resto, per estendere il senso delle ultime considerazioni a un altro aspetto della congerie, come l'ho chiamata, persino il problema dei rapporti tra epos antico e romanzo è un falso problema (d'accordo coi presupposti di Fusillo (2002), che in effetti critica «l'ossessione dell'originario» inteso in senso storico-progressivo ma non si occupa del senso che qui sto

usando a partire da Melandri²¹) se lo si pone in termini di filiazione o addirittura evoluzione (cioè di origine e genesi) e non – come sto argomentando – nei termini di possibilità alternative di narrazione lunga, una orale e l'altra scritta (e non antica una e moderno-borghese l'altra), che si fondano su strutture compositive e sistemi sociali differenti alla radice ma entrambe originarie quanto a intenzionalità enciclopedica e massimalista. Gli stessi generi letterari, intesi in senso storico, non sono sottoposti a fasi di ridefinizione solo in epoca postmoderna; invece, «it would be wrong to suppose that generic transformation is peculiarly modern. Or rather, that modernism itself is new. In the dialectical progressions of literary history, there have been many times when the urge to go beyond existing genres has recurred» (Futre Pinheiro, Schmeling, Cueva eds., 2014). Chi, dunque, sposta l'equilibrio dell'asse epos/romanzo sul problema del romanzo greco (che oggi sappiamo dover essere stato ben più complesso e variegato rispetto al prototipo dei cinque grandi testi che ci sono giunti interi) non si mette necessariamente nell'ottica che sia «originariamente esistita un'opera rispondente in tutto e per tutto alla descrizione che i romanzi sopravvissuti siano adattamenti di quel modello o di altre opere riconducibili comunque a quest'ipotetico archetipo perduto» (Hägg, 2002, 7), ma al contrario – questa è la mia ipotesi – accoglie la possibilità che tale «archetipo» non esista né possa esistere storicamente perché semmai esisterebbe, in senso proprio, come meta-modello romanzesco; per tale motivo il romanzo, nella sua empirica realtà, sarebbe diverso secondo la locale attivazione del meta-modello e potrebbe presentarsi poligeneticamente (e persino per eterogenesi in senso biologico, non filosofico) e secondo differenti vie di adattamento. Lo stesso Hägg, infatti, benché allontani la possibilità di considerare credibili le teorie di una «possibile origine orientale» del romanzo greco (2002, 25) simile a quella evocata da Huet già nel 1670, osserva in esso un «punto di convergenza» di traiettorie eterogenee, non esclusi i «racconti di origine orientale come Nino e Sesonchosis» (2002, 32) e vede due importanti linee di sviluppo «nella narrazione mesopotamica ed egiziana sugli eroi nazionali» (2002, 28). Quindi, benché restringa

²¹ Eppure è significativo che l'edizione francese di *Il romanzo greco. Polifonia e eros* (Venezia, Marsilio, 1989) dello stesso Fusillo s'intitoli *Naissance du roman* (Paris, Seuil, 1991).

l'epoca di fissazione del «canone» per poligenesi nell'epoca tardo-ellenistica finisce per includere, come contributi decisivi, fenomeni più antichi che a loro volta pongono il problema di un'ulteriore retrodatazione del romanzesco. Non si tratta evidentemente di risalire alle origini del romanzo, ma di valutare se esso abbia una consistenza densa ed estesa inserendolo dentro una vicenda di successive interferenze più complesse di quanto normalmente si ammetta, al di là della retorica della negazione negata. Di più, con un altro riferimento: rispetto alla storia plurisecolare del *Romanzo di Alessandro* («assemblato con materiali diversi tra il III secolo a.C. e il I d.C.», Centanni, 2001, 601) e alla persistenza del celebre *Sogno di Nectanebo* (di matrice egiziana), secondo l'impostazione piena di cautele di Koenen (1985) è possibile almeno ipotizzare qualche forma di influenza:

we briefly touched upon the question whether the Dream of Nektanebos was a forerunner of the Greek novel. The possibility that specifically the Egyptian genre of Kinigsnovelle had some influence on the Greek novel cannot be ruled out, but I see no positive indication. The story of the Dream is not directly related to the motifs of Greek novels (1985, 194)²².

Koenen, insomma, e con lui Reggiani (2019), ammettono l'ipotesi che «la narrativa egiziana, in particolare il *Sogno di Nectanebo*, non siano stati affatto ininfluenti nella fissazione degli elementi peculiari del romanzo greco (elementi avventurosi, intrecci complessi, ricongiungimenti...)» (Lapolla, 2020/2021, 53), così come, a sua volta, si può anche congetturare l'influenza del *Romanzo di Alessandro* su *Nino* e su *Sesonchosis* (Trnka-Amrhein, 2018). L'interdipendenza può addirittura definirsi, da un certo momento in avanti, doppia e reciproca come nel caso del *Ciclo di Inaro-Petubasti* «una serie di romanzi o racconti demotici» in alcuni tratti della quale è visibile «l'influenza dell'epica omerica» (Bresciani, 2020, 909 e 922), parole, queste ultime, delle quali sottolineo ancora una volta l'uso estensivo del termine «romanzo» che forse un'ottica rigida ed escludente dalla quale dissento consiglierebbe di adoperare con maggiore prudenza. Invece, facendo riferimento proprio al *Romanzo di Alessandro*, al *Barlaam* e, in

²² Si veda anche Reggiani (2019, 238). A proposito del *Sogno di Nectanebo* e del contesto di queste osservazioni ho reperito on line il ricco lavoro di tesi (a.a. 2020/2021) di Carolina Lapolla, per il quale rimando alla bibliografia.

aggiunta, alla *Storia di Apollonio di Tiro*, negli studi su una triade per motivi diversi interessante nella quale è caratterizzante la *longue durée* di rivisitamenti e rielaborazioni, emerge con particolare chiarezza da parte dei critici la preliminare presa di distanza da una possibile *reductio* al modello del romanzo e, subito dopo, la tendenza incline a documentare quanto le relazioni incrociate riportino inevitabilmente al paradigma romanzesco; l'affermazione per cui è impossibile risalire alle origini del fenomeno (intese quasi sempre non in senso benjaminiano e melandriano, ma in quanto *terminus* cronologico) e poi la puntuale ipotesi su una o un'altra soluzione dell'enigma. Non si può risalire alle origini, ma le origini consisterebbero in: la seconda sofistica, le biografie storiche, i miti degradati di epoca ellenistica, la ritualizzazione del culto isideo, la leggenda folclorica locale eccetera, secondo le diverse scuole critiche su cui qui è impossibile soffermarsi ma intorno alle quali si può dire che, in ogni caso, quasi sempre omettono il problema della forma con cui tali ipotesi si strutturano (Cara ed., 2022, 538-545).

9.

Continuo ad attestarmi in maniera problematica per capire se possa esservi una ragione per negare che il romanzo abbia un'origine ancora non chiara in quanto dispositivo, paradigma, sistema complesso di sintesi cognitiva (prima ancora che in quanto contenitore di contenuti a più o meno stretta corrispondenza con la realtà), e una genesi legata non accidentalmente a un lungo processo (temuto in una sua fase già inoltrata da Platone) in cui l'oralità è in una prima sequenza messa in crisi dalle conseguenze materiali della scrittura e, molto dopo, di nuovo ferita dalle straordinarie possibilità di riproducibilità della stessa scrittura che offre la stampa, quando si assiste al primo vero e proprio *boom* di titoli. E anche con questo dato materiale chissà che non si possa in parte spiegare, da un'altra prospettiva, la straordinaria presenza del romanzo in epoca moderna: in tal senso la stampa favorirebbe, non motiverebbe, un'esigenza già presente come quella del romanzesco. Non è un caso se nei dibattiti cinquecenteschi l'epos antico (più che quello di secondo grado) fu percepito come una controparte teorica ineludibile (e continua ad esserlo oggi anche quando

si cerca di evitarlo); e non è un caso se, ancora nel Cinquecento, l'anomalia dei romanzi greci appena riscoperti viene subito usata per capire di cosa si stia parlando. Mazzoni a mio parere ha ragione nell'usare il Cinquecento come spartiacque; è per me meno convincente quando usa quella frontiera cronologica come atto di nascita tanto della *res* quanto del nome come fatto dirimente: tanto più che l'uso di quest'ultimo ha una più antica consistenza e una specificità nel *roman* d'area francese e nelle «prose di romanzi» dantesche che, non a caso, con la presenza esemplare del *Lancelot*, precipitano due individui all'eterna perdizione, vittime della più classica triangolazione romanzesca del desiderio (ovviamente sto pensando a Girard (2005)²³). Il Cinquecento è un fondamentale discrimine teorico, ma studiare e definire un oggetto non implica che l'oggetto non avesse una sua consistenza pregressa; è anzi il giudizio tipologico (a cui facciamo ricorso di continuo) a non avere consistenza assoluta: «il *tipico* è per ciò stesso *ideale*, in quanto si manifesta al massimo come limite di un procedimento d'individuazione; e non come cosa, classe, relazione o struttura completamente data» (Melandri, 2014, 87).

Sul cambiamento di statuto comunicativo – da oralità a scrittura – si fonda secondo Loretelli (2010) l'«invenzione del romanzo», strutturato in forma diversa per restituire quanto di performativo c'era nella narrazione orale.²⁴ E mi pare un punto fermo che il romanzo sia costitutivamente legato alla scrittura. Non è un problema scontato: è in teoria possibile comporre una poesia o persino un poema senza bisogno della scrittura e, allo stesso modo, è possibile ricordarlo; per farlo con un romanzo sarebbe necessario, data la intrinseca capacità fisica di immagazzinamento della memoria, ipotizzare una forma surrogata di estensione della stessa memoria e quindi un supporto multiplo quale potrebbe essere quello costituito

²³ Si veda Girard (2005) che, però, utilissimo come dispositivo di lettura di molti romanzi, non è interessato tanto al problema del genere romanzesco quanto al nucleo tematico di una sua componente, peraltro pervasiva e documentabile in tantissime opere letterarie, non solo narrative, e direi artistiche in generale.

²⁴ Meno convincenti dal mio punto di vista sono conclusioni come le seguenti, che fanno pensare a una centralità storica del romanzo europeo borghese: «quando oggi leggiamo da soli la narrativa pre-settecentesca, in noi non si attiva alcun effetto empatico: mentre ciò avviene con quella più tarda, che modula la durata temporale con le sole parole. La prima, per suscitare emozione aveva bisogno dei gesti, della voce e del tempo reale; mentre la seconda ha incorporato tutto nel discorso narrativo» (Loretelli, 2010, 186).

da molti individui capaci di memorizzare ognuno un testo (o un pezzo di esso) concepito e dettato dall'autore (come nel caso limite degli uomini-libro di Ray Bradbury in *Fahrenheit 451*, in cui però è eluso il problema della composizione perché si tratta di libri già scritti e si preserva solo ciò che esiste già). Fatto salvo questo antieconomico sistema di composizione, è evidente che la scrittura e, di conseguenza, il supporto materiale (dal rotolo al codice, dal libro ai moderni surrogati; papiro, pergamena o carta) sono il principio materiale di ogni romanzo; essi, anzi, a mio parere dovrebbero far parte di una definizione teorica che marchi una frontiera storica del genere, al punto da poter avanzare l'ipotesi ulteriore che una delle aree privilegiate (non esclusive) entro cui cercare tracce del romanzesco siano le sponde del Nilo e le regioni del Vicino Oriente dove il papiro cresceva rigoglioso. Quanto poi a considerare la scrittura come una tecnologia in senso proprio (Ong, 2014, tra l'altro con la restrizione semantica dell'inglese *technology*, che non prevede la distinzione fra «tecnica» e «tecnologia») e poter dedurre quindi, ignorando il problema radicale del genere, che il romanzo è intrinsecamente legato, cioè funzionale, alla tecnologia più di altre forme letterarie, avrei molte perplessità; mi sembra più corretto invece ammettere che il romanzo è favorito dalla tecnica della scrittura e spinto all'affermazione dalla tecnologia (soprattutto dalla tipografia in avanti) in quanto quest'ultima consente la ripetizione e diffusione: il che, però, vale per la letteratura in generale e non mi sembra dirimente per il contesto originario del genere, essendolo casomai per quello storico e sociale visti nella linea diacronica. Di conseguenza, per quel che concerne realismo o realismi letterari in quanto fenomeni legati alla modernità, è vero piuttosto che oggettivazione, astrazione e distanza consentite dalla scrittura favoriscono un processo di de-realizzazione nel rapporto con il mondo, ciò che in una cultura orale, sinesteticamente più implicata nel mondo in misura maggiore o diversa, non accade con la medesima pervasività.

Quest'ultimo aspetto genera due problemi aggiuntivi. Il primo è in realtà un problema risolvibile nell'ottica di una paziente archeologia del romanzo e con una disposizione sperimentale e aperta. Se supponiamo che di genere in senso ampio si tratti e che esso partecipi delle prerogative offerte dalla scrittura o addirittura sia attivato da esse, dobbiamo anche

stabilire cosa intendiamo per scrittura e, accettato l'ampliamento del concetto di scrittura come sistema non per forza alfabetico espresso da culture diversificate (Cardona, 2009), dobbiamo chiederci se c'è una forma di scrittura in particolare che permetta o favorisca l'attivazione del modello romanzesco o se sia possibile – com'è in effetti possibile in alcune società in cui il rapporto cultura/natura e uomo/mondo non è vissuto in termini di alterità e contrapposizione – che per ragioni contestuali, storiche o ambientali non vi sia stata alcuna necessità di attivare il paradigma ed esprimersi attraverso quel modello. La mappatura secondo un criterio inclusivo e sistematico della presenza geografica dei romanzi (prima che della loro diffusione da un certo momento in poi) forse potrebbe raccontarci una storia del romanzesco più mossa e colorata di quella solo occidentale e, anzi, spostarne la forza propulsiva a sud-est, se non più decisamente a oriente. Il secondo problema (irrisolto o posto in forma problematica anche nelle pagine di Melandri sul «tipico ideale» di Weber e sul «giudizio tipologico», 2014, 81-95) da cui non saprei come uscire, legato stretto com'è al problema delle origini e assai delicato, anzi forse irrisolvibile proprio perché originario, è il seguente: in quanto entità paradigmatica *in re* il romanzesco sarebbe affidato al regno vastissimo e astratto del tipologico o dell'insieme, a cui perveniamo attraverso le singole unità che lo compongono, le quali allo stesso tempo sono definite (ossia, propriamente, delimitate) dal medesimo insieme o si conformano al modello che ci serve per descriverle, in un paradosso frequente del ragionamento logico che, per le arti e la definizione di cosa siano gli oggetti artistici, è ben noto e ad alcuni pare più urgente che in altri campi. Melandri pensa che «la questione dei “generi” e della loro origine si misurerebbe vantaggiosamente nel porsi in rapporto con un criterio del *tipico*, e in special modo a quello di un tipico espressamente riconosciuto come non più che ideale» (2014, 81). In quel «non più che», che per Melandri è tranquillizzante, e nel neoplatonismo di fondo che lo stesso Melandri vede in Weber, trovo invece il margine più inquieto e molesto della questione e preferisco una versione più pragmatica che mi levi d'impaccio e sostituisca «ideale» con «astratto» o, meglio ancora, «trascendentale» (in senso filosofico), in modo da scaricare il peso di una maggiore precisione (e di più tecniche precisazioni) alla linguistica

generale, alle neuroscienze e alle scienze cognitive; saranno queste a spiegare come possano concepirsi i modelli incarnati, cioè in una prospettiva *embodied*, e in che termini se ne debba parlare²⁵.

Sono consapevole del fatto che, circa i problemi posti fin dal titolo di queste pagine, rimangono in sospeso molti passaggi, alcuni di essi nodali. In qualche caso ho lasciato alle note la possibilità di delineare meglio lo sfondo del mio ragionamento, ma rimane il fatto che – come dimostra la storica incertezza intorno all’anagrafe del romanzo – il dispositivo critico per verificare ciascuna ipotesi possibile sui romanzi cambia a seconda di cosa si consideri romanzo e in quale ambito. L’appiattimento di certa critica contemporaneista sul presente dei testi, senza almeno scorgere dietro di essi la profondità storica del lungo cammino che hanno fatto per poter esistere nel presente, spesso conduce a una nobile analisi sul nostro vivere politico e implicato ma non ci consente di capire il come e il perché filosofico e linguistico. Di certo in alcuni casi è una prospettiva adeguata, se sono i medesimi testi a rifiutare con maggiore o minore consapevolezza i legami col passato; ma in altri è bene perseguire con pervicacia il confronto tra segni e studio dei segni, semiosi e semiologia, starci ed essere, consistenza e persistenza: in definitiva, semplice presenza e presenza motivata. «Andare al di là del testo» (come mostrano le varie posizioni contenute in Fiorentino (2011); e si veda la lucidissima recensione di Sisto, 2013) è ciò che si è sempre fatto con accenti più o meno evidenti su uno dei due campi, interno o esterno al testo; ignorare però l’importanza delle modalità e del linguaggio è tuttavia, al contrario di quel che si pensa, del tutto disumanizzante. Limitarsi solo alle cose privando le parole della loro necessità (come le si usano e perché proprio quelle e non altre) significa ottenere l’effetto contrario a quello che i *cultural studies* si propongono. All’opposto, la massima tecnicizzazione della parola nella sua *performance* svuota il testo dei suoi contenuti storici, culturali e radicalmente umani, perlomeno se assumo che «umano» significhi ciascun uomo, ogni donna, *una* scrittrice e *tale* lettore con tutta la loro antica storia familiare, magari diversa dalla nostra personale. La media di tutto questo è complicata e interdisciplinare,

²⁵ Il tema ha come aspetto congruente il problema del principio di identità, a cui per Melandri si può ricorrere solo in forma relazionale, come rileva Mariani (2010), per il quale rimando alla nota 18.

com'è sempre stata la critica letteraria al più alto livello – e realmente implicata; persino militante, si sarebbe detto un tempo – e anche da posizioni diverse. Ben venga, dunque, a mio parere, la perdita nei tempi attuali di «assoluta centralità» (come dice Fiorentino nell'introduzione al volume citato) della cosiddetta cultura umanistica. Anch'essa, come già la storia per la semiotica o la narratologia per gli storici delle idee, cacciata dalla porta rientrerà in qualche modo dalla finestra, magari un po' dimessa, spettinata e sporca di fango com'è giusto che sia; perché parlare solo delle cose e non delle parole per dirle è un sottile atto censorio per privarci della conoscenza del profondo strumento cognitivo che abbiamo: il linguaggio. Faccio caso al fatto che, nel momento in cui si celebra l'apertura più multiculturalista al mondo, fioccano negli articoli i discorsi intorno al canone letterario, che può finire per essere quanto di più aderente al governo dispotico e autocratico del pensiero occidentale, impegnato, per superare un *-ismo*, a rivestirlo di una patina *post-* (o persino *iper-*) che lo riappacifici con sé stesso²⁶.

Nell'ipotesi qui solo delineata, il romanzesco come genere o come paradigma ampio e flessibile legato a diverse istanze che attraversano più generi, costituirebbe il modo in cui il linguaggio, disposto anche in una prospettiva auto-analitica, sperimenta le sue prerogative fino al limite di rottura per tentare il racconto enciclopedico di tutte le possibili vite; la massima tentazione del racconto della stessa fine della vita, in uno sforzo asintotico che raccolga, nell'istante narrativo, tutte le storie ipotizzabili. Il romanzesco avrebbe molto da spartire, dunque, con l'epos nella fase di

²⁶ Non è qui in discussione il fatto che i *cultural studies* abbiano grande utilità e neppure che la critica letteraria in senso classico possa perdere di centralità; semmai è un problema che possa perdere centralità la letteratura, cioè l'arte come libertà nelle mani di tutti e in modo che ciascuno sia messo in grado di averne le chiavi (cioè i linguaggi, i codici). Sottoscrivo parola per parola questo passaggio di Sisto (2013) che osserva positivamente il presupposto di uno dei saggi contenuti in Fiorentino (2011) (quello di Bontempelli, che si basa sull'idea radicalmente antiegonista di Bourdieu): «La dimensione conflittuale, infatti, non va osservata solo laddove la studiano *cultural studies* – nella geopolitica (colonizzatori vs. colonizzati), nel genere (maschile vs. femminile) o nella memoria (vincitori vs. vinti) – ma anche in ambiti insospettabili come la letteratura stessa»; aggiungerei anche come la critica letteraria, se il contrasto contro l'egemonia della critica tradizionale si risolve in una contro-egemonia e strategia di occupazione degli spazi altrettanto sistematica, al fondo, nel rifiutare la collaborazione o nell'accettarne un'accorta selezione.

passaggio dall'oralità alla scrittura. Rispetto all'epos il cambiamento di statuto si celerebbe in uno spostamento delle motivazioni di fondo: da comprensione collettiva condivisa (sia nell'emittenza che nella destinazione, in un certo senso) a comprensione individuale o microsociale; capire il ruolo della tribù nel mondo non basta più, serve comprendere il ruolo dell'individuo nella propria tribù e nel mondo. In ciò anche è spiegabile il romanzo come forma specialmente legata all'autorialità e, rispetto all'epos (non solo orale, ma anche nel momento in cui esso trova l'equilibrio in un testo, come l'*Iliade* e l'*Odissea*, che dell'oralità conserva molti tratti), al nome di un individuo. Niente a che vedere con il discrimine hegeliano legato all'epica della borghesia e all'idea di modernità borghese, che semmai descrive uno dei possibili stati del romanzesco; in un'ottica che consideri le strutture e le forme profonde che descrivono i generi letterari, lo scarto fra mondo, collettività e individuo è avvenuto molto prima.

È la scrittura, in teoria estendibile all'infinito, che consente alla narrazione totalizzante dell'epos di liberarsi dall'ultima gabbia, quella metrica, che in un certo senso regola e guida in un sistema limitante la possibile tendenza all'infinito enciclopedico, e che ha, fra i tanti doni, il pregio di essere un inestimabile ausilio mnemotecnico. E se lungo un'estesa fase iniziale, fino almeno al Cinquecento, la prosa rispetto al verso spesso non è un fattore risolutivo, la stampa offre e favorisce l'opportunità di sganciare il romanzo dagli impedimenti di trasporto e diffusione. Sorto come forma non motivata *da* ma legata *a* una presenza del supporto materiale (la ruota non motiva il viaggio, ma certo lo favorisce e incrementa), il romanzo avrà nella stampa, per lungo tempo fino ai giorni nostri, lo strumento più stabile di propagazione. Per lungo tempo significa circa cinquecento anni; ma l'esigenza di romanzesco aveva già trovato scrittura e supporti adatti (per quanto meno pratici, economici, trasmissibili, ripetibili e trasformabili) almeno milleseicento anni prima della stampa, se prendiamo come mero termine laboratoriale *post quem* il I secolo a.C. del *Romanzo di Nino*, e di più se accettiamo che il *Romanzo di Nino* non possa costituire un «salto di specie» e s'inserisca a sua volta in una storia che include anche fenomeni della cultura materiale (il rotolo, e più tardi il codice) in una tradizione eccentrica e antica (Levi, 1944).

Ma qui ecco che genesi e origine si confondono in un processo che ci rimane precluso e che proietta la possibilità di filoni diversi (in occidente, per esempio, *novel* e *romance*, se è mai possibile tanta sintesi). In ogni caso, è difficile pensare a genesi e origine di una forma legandola esclusivamente a *una* circostanzialità storica definita (ammesso che tale circostanzialità a sua volta esista e che abbia senso, per esempio, parlare di borghesia per il romanzo e poi dover dunque pensare al *Chisciotte* come di un romanzo borghese) o a *una* strategia ideologica definita (com'è il caso del realismo, se esiste, che non è risolutivo per il romanzo più di quanto, da sempre, lo sia per ogni tipo di opera letteraria). Lunghe gittate, e cesure per vari motivi: ciascuna delle parti dell'insieme ipotetico va discussa e messa alla prova per vedere se, al di là dell'emergenza storica e variabile dei canoni (che includono e descrivono apparenza del tessuto ma non ordito, trama e tessitura nel loro farsi), tra Eliodoro e Cervantes o tra Murasaji Shikibu e Madame de Lafayette vi possano essere più consonanze profonde e sistemiche di tipo analogico (in senso melandriano) che palesi e ovvie distanze cronologiche, circostanziali, di lingua. Se, in definitiva, abbia senso pensare – come io credo che abbia senso fare – alle *Storie etiopiche*, al *Chisciotte*, alla *Storia di Genji* e alla *Principessa di Clèves* come a meravigliosi romanzi che, in seno all'esigenza del romanzesco, sono nati in momenti diversi e battezzati con nomi diversi col medesimo intento di indugiare a raccontare come ci raccontiamo.

Bibliografia citata

- Agamben, Giorgio, *Pinocchio. Le avventure di un burattino doppiamente commentate e tre volte illustrate*, Torino, Einaudi, 2021.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 vols., presentazione di Aurelio Roncaglia, Torino, Einaudi, 2000.
- Bachtin, Michail, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 445-482.
- Beaton, Roderick, *Il romanzo greco medievale*, a cura di Francesca Rizzo Nervo, Catanzaro, Rubbettino, 1997.
- Benini, Arnaldo, *Neurobiologia del tempo*, Milano, Raffaello Cortina, 2020.
- Benjamin, Walter, «Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov», in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1962; nuova edizione, con un saggio di F. Desideri, 1995.
- , *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di Alice Banale, prefazione di Fabrizio Desideri, Roma, Carocci, 2018.
- Bergomi, Mariapaola, «Considerazioni sull'ambiguità di εἶδος, ιδέα e γένος nel *Timeo* di Platone», in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, vol. LXIV, fascicolo I, 2011, pp. 93-121.
- Blumenberg, Hans, *Elaborazione del mito*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Boscaro, Adriana, «Monogatarì», in *Il romanzo. Storia e geografia*, vol. 3, ed. F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, pp. 116-123.
- Bresciani, Edda, *Letteratura e poesia dell'antico Egitto. Cultura e società attraverso i testi*, Torino, Einaudi, 2020.
- Calabrese, Stefano (a cura di), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Cleub, 2012 [2009].
- , «Per una definizione scientifica di immaginazione», in *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, a cura di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 166-193.
- Calvino, Italo, «Ma Collodi non esiste», in *La Repubblica*, 19-20 aprile 1981; ora in Calvino, Italo, *Saggi 1945-1985*, Mondadori, Milano, 2007.
- Cara, Giovanni, «Navigazione a vista: aspetti del romanzo contemporaneo», in *Artifara*, n. 2 (2003), sezione: Addenda.

- , «La consapevole distanza della scrittura: la pittura raccontata come tratto originario del romanzo», in *Sotto queste forme quasi infinite. La narrazione tra letteratura, filosofia, teatro e cinema*, a cura di F. Cecconi, C. Diotto, P. Zeni, Milano, Mimesis, 2021, pp. 91-102.
- , «Alle origini della picaresca: la seconda parte del *Lazarillo* (1555), *Pinocchio* e l'imposizione di un canone», *Medea. Rivista di studi interculturali*, vol. 9, n. 1 (2022).
- (a cura di), Miguel de Cervantes, *Le fatiche di Persiles e Sigismunda. Storia settentrionale*, Studio, traduzione e note di Giovanni Cara, La Zattera di Pietra, collana di iberistica, Padova, Cleup, 2022.
- Cardona, Giorgio Raimondo, *Antropologia della scrittura*, Torino, Utet, 2009.
- Casadei, Alberto, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, il Saggiatore, 2018.
- Casucci, Marco, «Tra Edipo ed Antigone. Archeologia del soggetto e apertura narrativa del sé secondo Paul Ricœur», *b@belonline. Rivista Online di Filosofia*, 8, Roma Tre-Press, 2021, pp. 55-66.
- Cerina, Giovanni, «Pinocchio e il pescecane», in *Naufragi. Atti del Convegno di Studi. Cagliari 8-10 aprile 1992*, eds. L. Sannia Nowé, M. Viridis, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 419-455.
- Centanni, Monica, «Il romanzo di Alessandro», in *Il romanzo. La cultura del romanzo*, ed. F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001, pp. 601-611.
- Ceserani, Remo, «La maledizione degli "ismi"», *Allegoria*, 65-66 (2012), pp. 191-213.
- , «Letteratura e neuroscienze», in *Le parole e le cose* (Maggio, 13, 2014).
- Cometa, Michele, «La letteratura necessaria. Sul confine tra letterature ed evoluzione», *Between*, vol. 1, n. 1 (2011), pp. 1-28.
- Cupane, Carolina, «Il romanzo», in *Lo spazio letterario del medioevo, 3. Le culture circostanti*, vol. 1, *La cultura bizantina*, ed. G. Cavallo, Roma, Salerno editrice, 2004, pp. 407-453.
- , «Una passeggiata nei boschi narrativi. Lo statuto della finzione nel "Medioevo Romanzo e Orientale"», *JÖB (Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik)*, 63 (2013), pp. 61-90.
- Donnarumma, Raffaele, «Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal post-moderno», *Allegoria*, 2, 64 (2011), pp. 15-50.

- , «Il faut être absolument hypermodernes. Una replica a Remo Ceserani», *Allegoria*, 67 (2013), pp. 185-199.
- Doody, Margaret, *La vera storia del romanzo*, Palermo, Sellerio, 2009.
- Eco, Umberto, «Postille a “Il nome della rosa”», in *Il nome della Rosa*, Milano, Bompiani, 1986, pp. 505-533; precedentemente in *Alfabeta*, n. 49, giugno, 1983.
- , *Kant e l'ornitorinco*, Milano, La nave di Teseo, 2016 (1997¹).
- Fiorentino Francesco ed., *Al di là del testo. Critica letteraria e studio della cultura*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- Floridi, Luciano, *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta cambiando il mondo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017.
- Fusillo, Massimo, «Fra epica e romanzo», in *Il romanzo. Le forme*, 2, ed. F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, pp. 5-34.
- Futre Pinheiro, M. P., G. Schmeling e E. P. Cueva (eds.), *The Ancient Novel and the Frontiers of Genre, Ancient Narrative Supplementum* 18, Groningen: Barkhuis Publishing and Groningen University Library, 2014.
- Gallese, Vittorio, «Arte, Corpo, Cervello: per un'Estetica Sperimentale», *Micromega*, 2 (2014), pp. 49-67.
- Gambino, Renata e Grazia Pulvirenti, *Immaginazione come poetica della cognizione. Faust nel regno delle madri*, in *Linguaggio, letteratura e scienze neurocognitive*, a cura di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 125-165.
- Gargano, Antonio, «“Mal año para Lazarillo de Tormes...”. Ginés de Passamonte e le origini del genere picaresco», in *Le maschere del picaresco. Storia di un personaggio e di un genere romanzesco*, ed. A. Gargano, Studi di letterature comparate, Pisa, Pacini, 2020, pp. 29-48.
- Gattinara, Enrico Castelli, «Paul Ricoeur: la tragedia della verità e la storia», *Archivio di filosofia*, vol. 81, n. 1-2 (2013), pp. 241-260.
- Girard, René, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, Milano, Bompiani, 2005.
- Thomas Hägg, Thomas, «Il romanzo greco: modello unico o pluralità di forme?» in *Il romanzo. Storia e geografia*, 3, ed. F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, pp. 5-32.
- Werner Heisenberg, Werner, *Fisica e filosofia*, introduzione di F. S. C. Northrop, Milano, Feltrinelli, 2022 [1958].

- Huet, Pierre-Daniel, *Trattato sull'origine dei romanzi*, a cura di Ruggero Campanoli e Yves Hersant, Torino, Einaudi, 1977.
- Iacono, Alfonso M., *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Milano, Mondadori, 2010.
- Iser, Wolfgang, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, il Mulino, 1987.
- Jameson, Fredric, «Narrazioni magiche. Sull'uso dialettico della critica di genere», in *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Milano, Garzanti, 1990.
- Jauss, Hans Robert, «Teoria dei generi e letteratura del Medioevo», in *Alterità e modernità nella letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- Koenen, Ludwig, «The dream of Nektanebos», in *The Bulletin of the American Society of Papyrologists*, Vol. 22, Issue 1-4: *Classical Studies Presented to William Hailey Willis on the Occasion of his Retirement from Duke University*, 1985, pp. 171-94.
- Köhler, Erich, «Sistema dei generi letterari e sistema della società», in *La pratica sociale del testo*, Cleub, Bologna, 1982, pp. 13-29.
- Lapolla, Carolina, *I papiri letterari dell'archivio dei figli di Glauca dal Serapeo di Menfi con un'analisi di UPZ I 81, Il Sogno di Nectanebo*, Tesi di Laurea (Università di Genova), 2020/2021.
- Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 2000 [1554].
- Levi, Doro, «The novel of Ninus and Semiramis», in *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 87, n. 5 (1944), pp. 420-428.
- Montalcini, Rita Levi, *Elogio dell'imperfezione*, Milano, Garzanti, 1987.
- Loretelli, Rosamaria, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Mariani, Emanuele, «Enzo Melandri e il labirinto delle analogie. La civetta di Minerva», in *Segni e comprensione*, XXIV, n. 70 (2010), pp. 97-106.
- Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2013.
- Melandri, Enzo, «I generi letterari e la loro origine», Prefazione di Giorgio Agamben, Macerata, Quodlibet, 2014; precedentemente in *Lingua e stile*, XV (1980), 3, pp. 391-431.
- Meletinskij, Eleazar M., *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, introduzione di Cesare Segre, Bologna, il Mulino, 1993.

- Miglietta, Giulia, «Convergenze tra filosofia e scienza: gli a priori kantiani nel nostro cervello», in *Il Chiasmo*, Treccani, 2018.
- Montemayor, Carlos, e Rasmus Grønfeldt Winther, «Recensione a “Space, Time and Number in the Brain”: Searching for the foundations of Mathematical Thought, edited by Stanislas Dehaene and Elizabeth Brannon», *Spring* (2015), ed. Stanislas Dehaene, Elizabeth Brannon, SpringerLink, 2015.
- Moretti, Franco (ed.), *Il romanzo*, 5 voll., *Le forme; La cultura del romanzo; Storia e geografia; Temi, luoghi, eroi; Lezioni*, Torino, Einaudi, 2001-2003.
- Moro, Andrea, *I confini di Babele. Il cervello e il mistero delle lingue impossibili. Presentazione di Noam Chomsky*, Bologna, il Mulino, 2015.
- , *Le lingue impossibili*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017.
- Murasaki, Shikibu, *La storia di Genji*, a cura di Maria Teresa Orsi, Torino, Einaudi, 2015.
- Ong, Walter J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 2014.
- Placks, Andrew, «Il romanzo nella Cina premoderna», in *Il romanzo. Storia e geografia*, 3, ed. F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, pp. 57-82.
- Pavel, Thomas G., *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi, 1992.
- , *Le vite del romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Milano-Udine, Mimesis, 2015.
- Perry, Ben E., *The Ancient Romances: A Literary-Historical Account of Their Origins*, Berkeley and Los Angeles University of California Press, 1967.
- Piemontese, Angelo Michele, «Percorsi di temi narrativi greci in versione persiana», in *Vettori e percorsi tematici del Mediterraneo romanzo*, eds. F. Baggiato e S. Martinetti, Catanzaro, Rubbettino, 2002, pp. 135-143.
- Pioletti, Antonio, «Cesare Segre e gli studi sul cronotopo letterario», *Strumenti critici*, a.XXXIII, n. 1 (2018), pp. 123-134.
- Andrea Piras, «Mercanzie di racconti. Echi di una novella buddhista nel Boccaccio», *Intersezioni*, a.XXXI, n. 2 (2011), pp. 269-285.
- Reggiani, Nicola, *Papirologia. La cultura scrittorica dell’Egitto greco-romano*, Parma, Athenaeum, Edizioni Universitarie, 2019.

- Rico, Francisco, *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, ed. A. Gargano, Milano, Mondadori, 2001.
- Ricœur, Paul, *Il conflitto delle interpretazioni*, Milano, Jaca Book, 1977.
- , *Sé come un altro*, a cura di Daniella Iannotta, Milano, Jaca Book, 1993.
- Rhoby, Andreas, *La letteratura bizantina. Un profilo storico*, a cura di A. Gioffreda, Roma, Carocci, 2022.
- Saussure, Ferdinand de, *Corso di linguistica generale*, introduzione, traduzione e commento di Tullio De Mauro, Roma-Bari, Laterza, 1983.
- Scholes, Robert e Robert Kellogg, *La natura della narrativa, Presentazione di Franco Brioschi*, Bologna, il Mulino, 1970.
- Segre, Cesare, «La synthèse stylistique», in *Social Science Information sur les sciences sociales*, 6 (1967), pp. 161-167 (trad. it. «La sintesi stilistica», in C. Segre, *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 29-36).
- , *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.
- , *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- Semino, Elena, «La teoria del blending applicata alla letteratura: un'analisi di un racconto di Virginia Woolf», *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 40, n. 3 (2011), pp. 61-79.
- Sklovskij, Victor, *Una teoria della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo*, Bari, De Leonardo – “Leonardo da Vinci”, 1966.
- Sisto, Michele, «I limiti dei cultural studies e i problemi della critica letteraria», in *Osservatorio critico della germanistica*, n. 36 (appendice a «Studi germanici» 2013/3-4), pp. 546-55.
- Storia di Barlaam e Ioasaf. La vita bizantina del Buddha*, a cura di Paolo Cesaretti e Silvia Ronchey, Torino, Einaudi, 2012.
- Tasso, Torquato, «Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico (1587)», in *Scritti sull'arte poetica*, Tomo primo, a cura di Ettore Mazzali, Torino, Einaudi, 1977.
- Tonelli, Guido, *Il sogno di uccidere Chrónos*, Milano, Feltrinelli, 2021.
- Trnka-Amrhein, Yvona, «The fantastic four: Alexander, Sesonchosis, Ninus and Semiramis», in *Ancient Narrative, Supplementum 25: “The Alexander Romance: History and Literature”*, eds. R. Stoneman, K. Nawotka e A. Wojciechowska, Barkhuis & Groningen University Library Groningen, 2018, pp. 23-48.

- Tucan, Gabriela, *Blending e racconto: come la mente costruisce le identità*, in *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, a cura di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 83-124.
- Turner, Mark, *The Literary Mind*, New York, Oxford University Press, 1996.
- Watt, Ian, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 1976.

